



POÉTICAS E POLÍTICAS

# A PROSOPOPEIA HOJE



# **A PROSOPOPEIA HOJE POÉTICAS E POLÍTICAS**

## **PROSOPOPOEIA TODAY POETICS AND POLITICS**

Amândio Reis e José Bértolo (Eds.)  
Vol. 4 | Número 6 | 2022

**Título:** REVISTA 2i | Estudos de Identidade e Intermedialidade (Vol. 4 | N.º 6 – 2022)

**Diretores:** Eunice Ribeiro e Xaquín Núñez Sabarís

**Editores:** Amândio Reis e José Bértolo

**Editor responsável pelo número:** Eunice Ribeiro

**Produção editorial:**

*Grupo de Investigação em Identidade(s) e Intermedialidade(s)* – Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (URL: <http://cehum.ilch.uminho.pt/grupo2i>) em colaboração com UMinho Editora (URL: <https://editora.uminho.pt/pt>)

**Comissão Consultiva:**

Amparo de Juan Bolufer (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Anísio Franco (Museu Nacional de Arte Antiga, Portugal), Antonio Gil (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Carlos Reis (Universidade de Coimbra, Portugal), Daniel Rodrigues (Universidade de Clermont Auvergne, França), David Roas (Universidade Autónoma de Barcelona, Espanha), Enrique Serrano (Universidade de Zaragoza, Espanha), Irina Rajewsky (Universidade Livre de Berlim, Alemanha), James Hall (Universidade de Southampton, Inglaterra), Jan Baetens (Universidade de Leuven, Bélgica), Joana Matos Frias (Universidade do Porto, Portugal), José Bragança de Miranda (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Max Saunders (King's College – Londres, Inglaterra), Paula Morão (Universidade de Lisboa, Portugal), Rogério Miguel Puga (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Rosa Maria Martelo (Universidade do Porto, Portugal), Rui Torres (Universidade Fernando Pessoa, Portugal), Wellington Fiorucci (Universidade Técnica Federal do Paraná, Brasil).

**Revisores deste número da Revista 2i:**

Ana Bela Morais (Universidade de Lisboa, Portugal), Ana Cea Álvarez (Universidade do Minho, Portugal), Cristina Álvares (Universidade do Minho, Portugal), Elisabete Marques (Universidade do Porto, Portugal), Everton V. Machado (Universidade de Lisboa, Portugal), Filomena Serra (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Francisco Topa (Universidade do Porto, Portugal), Guillaume Bourgois (Universidade de Grenoble Alpes, França), Isabel Aboim Inglez (Instituto Politécnico de Leiria, Portugal), Jeffrey Childs (Universidade Aberta, Portugal), José Duarte (Universidade de Lisboa, Portugal), Luís Mendonça (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal), Margarida Medeiros (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Mathias Lavin (Universidade de Poitiers, França), Nuno Medeiros (Universidade de Lisboa, Portugal), Pilar Nicolás Martínez (Universidade do Porto, Portugal), Rita Novas Miranda (Universidade Sorbonne, França), Sérgio Dias Branco (Universidade de Coimbra, Portugal), Sérgio Guimarães de Sousa (Universidade do Minho, Portugal), Sílvia Valencich Frota (Universidade de Lisboa, Portugal), Susana Lourenço Marques (Universidade do Porto, Portugal), Susana Nascimento Duarte (Instituto Politécnico de Leiria, Portugal).

**Autores:**

Amândio Reis  
Bruno Marques  
Julie Bénard  
Luciana Martinez  
Raquel Morais  
Sandra Camacho  
Sheila Rubio Méndez  
Santiago Sevilla-Vallejo  
Tiago Ramos

**Periodicidade:** Semestral

**Capa e design gráfico:** Eva Couto

**Revisão gráfica:** Amândio Reis, José Bértolo e Eunice Ribeiro

**Identidade digital:**

eISSN: 2184-7010

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.3.4>

A Revista 2i segue, para a língua portuguesa, o AO de 1990. Outras opções ortográficas são da responsabilidade dos autores.



Universidade do Minho





# ÍNDICE

## INDEX

### EDITORIAL | EDITORIAL

- Amândio Reis | José Bértolo** 7  
A prosopopeia hoje: Poéticas e políticas  
Prosopopoeia today: Poetics and politics

### ARTIGOS | ARTICLES

- Julie Bénard** 17  
Figure de la voix acousmatique: La prosopopée dans *What Where* (1986/2013) de Samuel Beckett  
Figure of the acousmatic voice: Prosopopoeia in *What Where* (1986/2013) by Samuel Beckett

- Raquel Morais** 29  
Oito vezes Jaime nasceu já cá: Prosopopeia e alteridade em *Jaime* de António Reis  
Jaime was born here eight times already: Prosopopoeia and alterity in *Jaime* by António Reis

- Sandra Camacho** 45  
The glass figure: Prosopopeia and mourning in André Kertész's polaroids  
A figura de vidro: Prosopopeia e luto nas polaroids de André Kertész

- Tiago Ramos** 55  
Uma máscara sem rosto: A prosopopeia nos diários escritos de Jonas Mekas  
A mask without a face: Prosopopoeia in the written diaries of Jonas Mekas

### VÁRIA | VARIA

- Luciana Martínez** 67  
A máscara de Salazar e outras fotografias: Uma história no futuro do pretérito  
The mask of Salazar and other photographs: A history of what could have been

- Sheila Rubio Méndez | Santiago Sevilla-Vallejo** 81  
Los estereótipos y los roles de género em las películas de Disney: Análisis psicocítico de *Blancanieves*, *Mulan* y *Frozen*  
Stereotypes and gender roles in Disney movies: Psychocritical analysis of *Snow White*, *Mulan* and *Frozen*

## RECENSÕES | REVIEWS

- Amândio Reis** 101  
Ana Casas y David Roas (eds.). *Zona de penumbra: Antología del cuento fantástico en el Fin de Siglo y el Modernismo* (2021)
- Bruno Marques** 105  
Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (eds.). *El retrato literário en el mundo hispánico, II* (2021)

## EDITORIAL

### A PROSOPOPEIA HOJE: POÉTICAS E POLÍTICAS

## EDITORIAL

### PROSOPOPEIA TODAY: POETICS AND POLITICS

*Silêncio:  
as cigarras escutam  
o canto das rochas.  
— Matsuo Bashô*

Obras recentes de autores como Emanuele Coccia, Vinciane Despret ou Byung Chul-Han interrogam objectos de estudo muito diversos, da planta ao animal, às coisas e “não-coisas”. Com a “informatização” do mundo, sugere Byung Chul-Han, um automóvel, por exemplo, poderá transformar-se num “infómato, que comunica connosco” (*Não-Coisas: Transformações no Mundo em que Vivemos*, 2022: 13). Independentemente de cada um dos seus elementos principais, dos resultados e das implicações da sua questionação, os autores aqui referidos, entre muitos outros, têm em comum o facto de investigarem, precisamente, o que havia sido votado ao silenciamento nos horizontes do pensamento tradicional. As suas obras são um exemplo de como ouvir e falar *sobre* o que é emudecido obriga também a falar *por* aquilo que se localiza fora da linguagem humana, tornando-o eloquente e actuante no discurso filosófico e na esfera sociopolítica. Porém, no que toca a concepções, tanto humanistas, quanto pós-humanas, da relação da nossa espécie consigo mesma e com o Outro, preocupações com o lugar de fala, a identidade, a intermediação, a expressão e o poder, ou privilégio, também têm chamado a nossa atenção para os riscos associados, por um lado, ao ventriloquismo, e, por outro, à incomunicação. Estas tensões, correlações e incongruências, que se estendem ao campo da literatura e da arte, convidam-nos a repensar o papel e a centralidade da prosopopeia, vista não só como uma relíquia da tradição literária, na qual ela se tornou a figura de estilo definidora de géneros antigos e modernos, tais como a fábula ou a história de fantasmas, mas, também, como um mecanismo igualmente operativo nos dias de hoje, nos quais vemos renovarem-se os seus sentidos e as suas possibilidades. Aliás, a premência da prosopopeia na actualidade e o seu alcance como figura do pensamento e da criação são discutidos e demonstrados nos estudos reunidos neste número, debruçados, todos eles, sobre casos contemporâneos, oriundos do drama, do cinema, da fotografia e da literatura.

No seu sentido original, a prosopopeia consistiria em “pôr o discurso na boca dos outros”. Quintiliano define-a, assim, como um recurso da retórica que permite “apresentar os pensamentos íntimos dos nossos adversários como se eles estivessem a falar consigo mesmos” (*Institutio Oratoria* IX: 2, 29-32). Enquanto dádiva ou imposição do discurso, portanto, e ainda que seja norteadada pela verosimilhança, a prosopopeia põe em cena uma crise da identidade, um desafio aos preceitos da representação realista e a concretização de uma “impossibilidade natural” (Michel Riffaterre, “Prosopopeia”, 1985: 110).

Se a generalidade das definições apresenta a prosopopeia como uma atribuição de vida ao inanimado e/ou de expressão ao afásico, fazendo dela a figura tutelar da criação de pessoas fictícias, pode inferir-se que todo os actos associados à ficção e à representação estejam de algum modo vinculados ao fenómeno da prosopopeia. Para tornar mais preciso o uso desta figura, ela tende a ser, por vezes, diferenciada da personificação, e, outras vezes, associada à personificação, ou seja, à atribuição de faculdades humanas a objectos ou seres não-humanos. Em todo o caso, por via de um mecanismo actuante da linguagem, a prosopopeia visa sempre “dar um nome, um rosto ou uma voz a alguma coisa que não os possui” (J. Hillis Miller, *Thinking Literature across Continents*, 2016: 107).

Na história e na crítica da literatura, a prosopopeia tem uma presença discreta, mas importante. O género da fábula, por exemplo, assenta num princípio de antropomorfismo, e a literatura gótica e romântica oferece-nos uma vasta galeria de retratos emancipados das molduras que os contêm (*The Castle of Otranto*, de Horace Walpole), esculturas que ganham vida (“La Vénus d’Ille”, de Prosper Mérimée), ou seres autómatas, de que é um caso paradigmático *Der Sandmann*, de E.T.A. Hoffmann, que inspirou Sigmund Freud na conceptualização do *Unheimliche*.

Porém, não obstante as suas raízes na retórica e no âmbito da literatura, a prosopopeia estende-se aos domínios de outras artes e meios. Na história da pintura, são frequentes as representações que a tematizam, regressando, por exemplo, ao episódio ovidiano da transformação da Galateia de marfim em carne e osso, por artistas como Edward Burne-Jones ou Jean-Léon Gérôme. No cinema, a prosopopeia pode ser analisada do ponto de vista temático (fantasmas, autómatas, animais que falam, *robots*) e também teórico. Por um lado, vários pensadores dotaram a câmara de qualidades humanas ao descrevê-la como um “cine-olho” (Dziga Vertov) e atribuir-lhe “uma inteligência maquínica” (Jean Epstein), isto é, subjectividade e consciência. Por outro lado, o cinema oferece, não raro, planos subjectivos do ponto de vista de seres não-humanos e objectos inanimados (o burro de *Au Hasard Balthazar*, de Robert Bresson, ou a boneca de *Aniki Bobó*, de Manoel de Oliveira). Além disso, tendo em conta a natureza do *medium*, que associa a imagem à palavra, e a sua relação com a spectralidade, o dispositivo do cinema revela-se adequado à prosopopeia, especialmente, enquanto “ficção de uma apóstrofe a uma entidade ausente, morta ou sem voz, oferecendo-lhe a possibilidade de resposta e conferindo-lhe o dom da palavra” (Paul De Man, *The Rhetoric of Romanticism*, 1984: 77).

Julie Bénard abre o conjunto de artigos aqui apresentados com uma reflexão em torno de um dos principais alicerces do mecanismo prosopopeico, a voz, em “Figure de la voix acousmatique: La prosopopée dans *What Where* (1986/2013) de Samuel Beckett”. Analisando a última peça de Samuel Beckett produzida em vida para a televisão, *What Where* (*Quoi où*, 1983), bem como as transposições televisivas realizadas em 1986 e 2013 por Walter Asmus, Bénard oferece a um tempo uma leitura da obra de Beckett à luz da prosopopeia e uma teorização desta figura a partir da “voz acusmática” de Bam, na peça. Fundamentando o seu estudo num dos mais recentes trabalhos de fôlego dedicados à prosopopeia, *La voix verticale*, de Bruno Clément (2013), Bénard sugere que a voz prosopopeica sobre a qual se estrutura *What Where* consegue articular três grandes funções, enquanto figura da voz, figura do pensamento e figura da alteridade. A autora conclui que, numa tensão entre as expressões acústicas da voz (os avatares de Bam) e a sua origem acusmática (Bam ele mesmo, fora de cena), a derradeira composição prosopopeica de Beckett reflecte a natureza dúplice da própria figura, localizada entre a possibilidade da voz e um “aquém” da linguagem.

A alterização e a passagem entre diferentes níveis de visibilidade e invisibilidade, ou, mais concretamente, neste caso, vida e morte, são também processos em torno dos quais gira “Oito vezes Jaime nasceu já cá: Prosopopeia e alteridade em *Jaime* de António Reis”,

de Raquel Morais, acerca de *Jaime* (1974), a longa-metragem de António Reis realizada com a colaboração de Margarida Cordeiro. O filme em análise explora a prosopopeia ao centrar-se na figura — já desaparecida no momento da realização — de Jaime Fernandes (1899-1969), nas suas cartas e nos seus desenhos, e, de um modo crucial, nos objectos e lugares por meio dos quais se encena uma revivificação filmica do artista, oferecendo especial enfoque ao seu internamento de três décadas no hospital psiquiátrico Miguel Bombarda, onde veio a falecer. A autora sugere que, se o filme parte à procura de Jaime Fernandes, cuja voz tenta auscultar, ao mesmo tempo que recusa estratégias simplificadas de realismo, das quais se afasta no seu próprio modo de representação, acaba também por ir ao encontro de uma ideia de cinema — e, num sentido mais lato, de criação — que viria a ser fundamental na filmografia de Reis e Cordeiro. Com base nesta ideia, Morais discute objectos representacionais, tais como desenhos, fotografias e escritos (a partir dos quais pode ser estabelecido um paralelo com o estudo de Sandra Camacho), como emblemas de uma figura ausente, e, como tal, expressões e materializações da prosopopeia e de um trânsito cinematográfico entre o real e o imaginário que se revela central em *Jaime*.

Em “The glass figure: Prosopopeia and mourning in André Kertész’s polaroids”, Camacho defende ser precisamente nonexo entre luto e fotografia, e na discursividade *post mortem* inerente à prosopopeia, desde o género do epitáfio, enquanto fala do além-túmulo (segundo Riffaterre), que se instala um elemento prosopopeico nas polaróides de André Kertész (1894-1985). Este elemento é, assim, identificado na análise que a autora oferece de uma vertente específica dos últimos anos do trabalho do fotógrafo de origem húngara: a série de polaróides nas quais é inserida uma estatueta de vidro, entendida como uma representação da sua esposa, Elizabeth Kertész, falecida em 1977. Combinando uma contextualização histórica e biográfica com um olhar atento sobre as múltiplas e distintas concretizações desta figura ao longo do tempo, a autora convida-nos a reflectir acerca da indissociabilidade entre conteúdo e forma, tal como expressa na série de polaróides em que Kertész concebe uma “máscara” de vidro para a sua mulher desaparecida. Assim, o contributo de Sandra Camacho para este número temático ilumina o impacto do *medium* sobre a produção de sentido, bem como o potencial da prosopopeia numa perspetivação transmedial, revelando a sua metamorfose, de figura do discurso a figura visual, e a sua plena operatividade num meio como a fotografia, em princípio alheio à palavra.

Não obstante, é num regresso à escrita que se encerra a secção temática deste número, com “Uma máscara sem rosto: A prosopopeia nos diários escritos de Jonas Mekas”, um estudo de Tiago Ramos sobre o registo autobiográfico e sobre os diários escritos de Jonas Mekas (1922-2019). Os desafios e caminhos que a prática diarística apresentou a Mekas, ele mesmo um criador multifacetado, cuja obra se desenvolve em percursos paralelos entre o literário e o audiovisual, são objecto das inquirições de Tiago Ramos, a partir das colectâneas *I Had Nowhere to Go* (1991) e *I Seem to Live* (2020). Mais especificamente, Ramos atenta nos desdobramentos do sujeito da escrita — o “Eu” consignado nos títulos — entre “sujeito real” e “sujeito representado”, o eu e a alteridade, a primeira e a terceira pessoa do discurso, a revelação e a lacuna. Ao tomar a prosopopeia como chave de leitura do género diarístico, Ramos identifica não só uma correlação de género e de base entre prosopopeia e diário, na medida em que o diário assenta na dádiva de voz a um outro “eu” vertido em palavras, como também um elemento prosopopeico inerente à escrita diarística de Jonas Mekas, cujo “eu” se materializa consistentemente através de máscaras, de vozes e rostos alheios, com destaque para a figura tutelar de Ulisses.

Embora não problematizem a prosopopeia, directamente, enquanto tal, os dois artigos da secção *Varia* não deixam de reflectir acerca do poder expressivo e dos muitos sentidos que objectos distintos e afectos a artes e *media* visuais, a fotografia e a animação, ganham e comunicam. Por um lado, em “A máscara de Salazar e outras fotografias: Uma história

no futuro do pretérito”, Luciana Martinez detém-se em três fotografias de cariz histórico e documental (de Amadeu Ferrari, Eduardo Viveiros de Castro e Carlos Vergara), para as reler à luz de ideias de Walter Benjamin e do seu potencial para, na verdade, suspender e questionar os momentos históricos que, à primeira vista, elas apenas fixam e representam. Por outro lado, Sheila Rubio Méndez e Santiago Sevilla-Vallejo analisam as protagonistas femininas de três produções da Disney, consideradas representativas de três grandes fases da companhia de animação norte-americana — o período clássico, o “renascimento” após os anos 1990 e o momento actual —, para interrogar as perpetuações e modulações dos papéis de género, em “Los estereótipos y los roles de género em las películas de Disney: Análisis psicocítico de *Blancanieves*, *Mulan* y *Frozen*”.

O conjunto dos artigos deste número é ainda acompanhado por duas recensões críticas que, uma vez mais, mantêm com a prosopopeia uma relação produtiva, porquanto ínvia. Os títulos lidos por Amândio Reis e Bruno Marques incidem sobre figuras eminentemente prosopopeicas, o fantasma e o retrato, exploradas em duas compilações de natureza muito diversa recentemente editadas em Espanha: uma antologia de ficção curta e um volume de ensaios. Nomeadamente, *Zona de penumbra: Antología del cuento fantástico en el Fin de Siglo y el Modernismo* (2021), com edição e estudo preambular de Ana Casas e David Roas, permite a leitura cruzada e uma visão esclarecedora de quatro décadas de narrativa breve de carácter fantástico na história da literatura espanhola, do período finissecular ao entreguerras, com ramificações na literatura europeia e mundial. Já o segundo volume de *El retrato literario en el mundo hispánico, II* (2021), numa publicação coordenada por Jesús Rubio Jiménez e Enrique Serrano Asenjo, convida a pensar sobre o conceito de retrato e sobre o género do retrato literário, abrangendo, no todo do projecto editorial, mais de dois séculos de tradução e exploração por palavras de um modo retratístico da representação, e estendendo-se aos elos transatlânticos do universo hispanoamericano.

Percorrendo uma pequena extensão do vasto campo de possibilidades da prosopopeia, quer nas práticas artísticas, quer no pensamento sobre arte e cultura, este número da *2i* procura mapear o carácter transversal e plástico dessa figura central da retórica. O breve conjunto dos artigos temáticos que aqui se reúne exprime-se em três idiomas e debruça-se sobre quatro artes e um número maior de diferentes *media*. Esta grande variabilidade dentro de um leque tão concentrado de reflexões é uma demonstração da perenidade e da amplitude da prosopopeia, plasmada também, por vias indirectas, nos artigos da *Varia* e nas recensões. Assim, os editores esperam que este número contribua para o entendimento de um mecanismo de produzir e encontrar sentidos que, sendo hoje, muitas vezes, quase invisível, continua a constituir um núcleo e um alicerce da representação.

*Amândio Reis*  
*José Bértolo*

*in the stillness—  
sinking into the rocks,  
is the cicadas' cry*  
— Matsuo Basho

Recent works by authors such as Emanuele Coccia, Vinciane Despret or Byung Chul-Han investigate a range of diverse subjects, from plants to animals, to things and “non-

things”. With the “informatization” of the world, Byung Chul-Han suggests that a car, for example, could become “an infomaton that communicates with us” (*Non-things: Upheaval in the Lifeworld*, 2022: 3). Regardless of their different inquiries, the results and the implications of their questionings, the writers mentioned here as examples have in common the fact that they try to listen precisely to what had been silenced within the horizons of traditional thought. Their works show how speaking *about* what is suppressed implies speaking *for* what remains outside human language, making it eloquent and active in philosophical discourse and within the socio-political sphere. However, when it comes to both humanist and posthuman conceptions of our species’ relationship to itself and to others, concerns about legitimization, identity, intermediation, expression and power, or privilege, have also drawn our attention to the risks associated both with ventriloquism and incommunicability. These tensions, correlations and incongruities, which extend to the field of literature and art, invite us to rethink the role and centrality of prosopopoeia, seen not only as a relic from literary tradition, in which it became the defining figure of speech of ancient and modern genres, such as the fable or the ghost story, but also as a mechanism that is equally operative today, and renewed in its meanings and possibilities. In fact, the pertinence of prosopopoeia and its wide scope as a figure of thought and creation are discussed and demonstrated in the articles gathered in this issue, all of which focus on contemporary case studies, from drama, cinema, photography and literature.

In the original sense, prosopopoeia consisted in “putting speech into the mouths of others”. Quintilian thus defines it as a tool of rhetoric that allows us to “present the private thoughts of our adversaries as if they were speaking to themselves” (*Institutio Oratoria* IX: 2, 29-32). As a gift or an imposition of discourse, therefore, and even when it is guided by verisimilitude, prosopopoeia often plays upon a crisis of identity, a challenge to the main precepts of realistic representation and a materialization, in language, of a “natural impossibility” (Michel Riffaterre, “Prosopoeia”, 1985: 110).

If most definitions of the concept present prosopopoeia as an attribution of life to the inanimate and/or expression to the speechless, making it the tutelary figure in the creation of fictional entities, it can be inferred that all acts of fiction and representation are linked to the phenomenon of prosopopoeia in one way or other. However, to make the use of this figure somewhat more precise, it tends to be either put in deep contrast or associated fundamentally with personification, that is, the attribution of human faculties to non-human objects or beings. Regardless, by way of an actuating mechanism of language, prosopopoeia always aims “to give a name, a face or a voice to something that has none of these” (J. Hillis Miller, *Thinking Literature across Continents*, 2016: 107).

In literary history and criticism, prosopopoeia has a discrete but important presence. The genre of the fable, for instance, is based on a principle of anthropomorphism, and Gothic and Romantic literature offers us a vast gallery of portraits emancipated from the frames that contained them (*The Castle of Otranto*, by Horace Walpole), sculptures that come to life (“La Vénus d’Ille”, by Prosper Mérimée), or automaton entities, of which a paradigmatic case is *Der Sandmann*, by E.T.A. Hoffmann, which inspired Sigmund Freud to conceptualize the *uncanny*.

However, notwithstanding its roots in rhetoric and literature, prosopopoeia extends into the realms of the other arts and media. In the history of painting, there are frequent representations that thematize it, returning, for example, to the Ovidian episode of the transformation of Galatea from ivory to flesh and bone, by artists such as Edward Burne-Jones or Jean-Léon Gérôme. In cinema, prosopopoeia can be analyzed from a thematic point of view (ghosts, automatons, talking animals, robots) as well as a theoretical one. On one hand, several thinkers endow the camera with human qualities by describing it as a “cine-eye” (Dziga Vertov) and by giving it “a machinic intelligence” (Jean Epstein), i.e.

subjectivity and consciousness. On the other hand, subjective shots in film often provide us access to the point of view of non-human beings and inanimate objects (the donkey in *Au Hasard Balthazar*, by Robert Bresson, or the china doll in *Aniki Bobó*, by Manoel de Oliveira). Moreover, given the nature of the medium, which associates the image with the word, or the face with speech, and its relation to spectrality, the device of cinema proves to be especially suited to prosopopoeia as “the fiction of an apostrophe to an absent, deceased, or voiceless entity, which posits the possibility of the latter’s reply and confers upon it the power of speech” (Paul De Man, *The Rhetoric of Romanticism*, 1984: 77).

Julie Bénard opens the collection of articles in this issue with a reflection around one of the core elements of the prosopopoeic mode: the voice, in “Figure of the acousmatic voice: Prosopopoeia in *What Where* (1986/2013) by Samuel Beckett”. Analyzing Samuel Beckett’s last play produced in his lifetime for television, *What Where* (*Quoi où*, 1983), as well as the TV versions made in 1986 and 2013 by Walter Asmus, Bénard offers both a reading of Beckett’s work in the light of prosopopoeia and a theorization of this figure from the “acousmatic voice” of Bam in the play. Basing her study on one of the most recent major works devoted to prosopopoeia, Bruno Clément’s *La voix verticale* (2013), Bénard suggests that the prosopopoeic voice around which *What Where* is structured manages to articulate three major functions, as a figure of voice, a figure of thought, and a figure of otherness. The author concludes that, in a tension between the acoustic expressions of the voice (the avatars of Bam) and its acousmatic origin (Bam himself, offstage), Beckett’s ultimate prosopopoeic composition reflects the dual nature of the figure itself, located between the possibility of voice and the “beyond” of language.

Facing otherness and the passage between different levels of visibility and invisibility, or more specifically, in this case, life and death, are also processes around which revolves “Jaime was born here eight times already: Prosopopoeia and alterity in *Jaime* by António Reis”, Raquel Morais’ reflection on a work of António Reis made with the collaboration of Margarida Cordeiro. The film under analysis is based on the prosopopoeia by focusing on the historical figure — who had passed away at the time of the film’s production — of Jaime Fernandes (1899-1969), on his letters and drawings, and, crucially, on the objects and places through which a filmic revival of the artist is staged, with special focus on his three decades-long internment in the Miguel Bombarda psychiatric hospital, where he died. Morais suggests that if the film sets out in search of Jaime, whose voice it tries to listen to, while refusing simple realism, from which it departs in its own mode of representation, it also ends up finding an idea of cinema — and, in a broader sense, of art — that would become fundamental in Reis e Cordeiro’s filmography in the future. Based on this idea, Morais discusses representational tokens, such as drawings, photographs and writings (from which a parallel can be established with Sandra Camacho’s study), as emblems of an absent figure, and expressions of prosopopoeia and a cinematographic transit between the real and the imaginary which is central to *Jaime*.

In “The glass figure: Prosopopoeia and mourning in André Kertész’s polaroids”, it is precisely in the nexus between mourning and photography, as well as in the post-mortem discursiveness inherent to prosopopoeia ever since the epitaph as a form of speech emitted from beyond the grave (in Riffaterre’s theorization), that a prosopopoeic element emerges from the Polaroids of André Kertész (1894-1985). This element is thus identified by Camacho in her analysis of a specific corpus in the final years of the Hungarian-born photographer’s work: a series of polaroids featuring a glass statuette, acting as a stand-in for his late wife, Elizabeth Kertész, who had passed in 1977. Combining a historical and biographical context with a careful look into the multiple and distinct materializations of this figure over time, Camacho invites us to reflect on the inseparability between content and form, as expressed in the series of polaroids in which Kertész conceives a “mask”

made of glass for his missing wife. Thus, Sandra Camacho's contribution to this thematic issue illuminates the impact of the medium on the production of meaning, as well as the potential of the prosopopoeia from a transmedia perspective, revealing its metamorphosis from a figure of speech into a visual figure, as well as its full operativity in a medium like photography, which is by principle devoid of speech.

Nevertheless, the thematic section of this issue concludes with a return to writing, with "A mask without a face: Prosopopoeia in the written diaries of Jonas Mekas", Tiago Ramos' study on the autobiographical register and diaries written by Mekas (1922-2019). The challenges and pathways that the diaristic practice presented to Mekas, himself a multitalented creator whose work developed in parallel between literature and the audiovisual, are the object of Tiago Ramos' enquiries, centered on the volumes *I Had Nowhere to Go* (1991) and *I Seem to Live* (2020). More specifically, Ramos focuses on the unfolding of the subject of writing — the "I" consigned in the titles — between "real subject" and "represented subject", the "I" and the "other", the first and third person of discourse, the revelation and the gap. By taking prosopopoeia as the key to reading the genre of the personal diary, Ramos identifies not only a founding and generic correlation between prosopopoeia and diary, insofar as the diary is based on the giving of voice to another "I" represented in words, but also a prosopopoeic device intrinsic to the diaristic expression of Jonas Mekas, whose "I" consistently materializes through masks, the voices and faces of others, and especially of the tutelary figure of Ulysses.

Although they do not directly problematize prosopopoeia as such, the two articles in the Varia section reflect on the expressive powers and the many meanings that different objects related to visual arts and media, namely photography and animation, gain and communicate. On the one hand, in "The mask of Salazar and other photographs: a history of what could have been", Luciana Martinez looks at three historical and documentary photographs (by Amadeu Ferrari, Eduardo Viveiros de Castro and Carlos Vergara) to re-read them in the light of Walter Benjamin's ideas and their potential to actually suspend and question the historical moments that, at first sight, they seem to capture and represent. On the other hand, Sheila Rubio Méndez and Santiago Sevilla-Vallejo analyze the female protagonists of three Disney productions, considered as representative of the three great phases of the North American animation company — the classic period, the "renaissance" of the 1990s and the present — in order to question the perpetuations and modulations of gender roles, in "Stereotypes and gender roles in Disney movies: Psychocritical analysis of *Snow White*, *Mulan* and *Frozen*".

The articles in this issue is also accompanied by two book reviews that, once again, maintain a productive relationship with prosopopoeia, albeit an indirect one. The titles reviewed by Amândio Reis and Bruno Marques focus on eminently prosopopoeic figures, the ghost and the portrait, explored in two compilations of a very different nature recently published in Spain: an anthology of fiction and a volume of essays. Concretely, *Zona de penumbra: Antología del cuento fantástico en el Fin de Siglo y el Modernismo* (2021), with an edition and preambular study by Ana Casas and David Roas, allows for cross-reading and an enlightening view of four decades of short fiction with a fantastic element in the history of Spanish literature, from the *fin-de-siècle* to the interwar period, with ramifications in European and world literature. The second volume of *El retrato literario en el mundo hispánico* (2021), a publication coordinated by Jesús Rubio Jiménez and Enrique Serrano Asenjo, invites us to think about the concept of the portrait and the genre of the literary portrait, covering over two centuries of translation and exploration in words of the "portrait" as mode of representation, and extending the discussion to transatlantic links in the Hispanic American universe.

This thematic issue sets out to map the widespread flexible nature of prosopopoeia, covering a small portion of the vast field of possibilities of this central figure of rhetoric, both in artistic practices and in the critical discourse on art and culture. The short set of articles collected here comprises three languages and focuses on four different art forms and a larger number of media. Such diversity within a concentrated range of reflections is in itself a sign of the timelessness and breadth of prosopopoeia, reflected also, even if indirectly, on the articles in *Varia* and book reviews. The editors of this issue hope that it is a contribution to the understanding of a mechanism for finding and creating meaning that, though often almost invisible, remains at the core of artistic representation.

*Amândio Reis*  
*José Bértolo*

**A**RTIGOS

**A**RTICLES



## **FIGURE DE LA VOIX ACOUSMATIQUE LA PROSOPOPÉE DANS *WHAT WHERE* (1986/2013) DE SAMUEL BECKETT**

### **FIGURE OF THE ACOUSMATIC VOICE PROSOPOPOEIA IN *WHAT WHERE* (1986/2013) BY SAMUEL BECKETT**

**JULIE BÉNARD\***  
julie.benard@univ-tln.fr

Cet article s'intéresse à la prosopopée comme « figure de la voix » dans la pièce pour la télévision *What Where* (1986/2013) de Samuel Beckett et telle qu'elle est définie par Bruno Clément. La prosopopée est à la fois une figure et une voix car ces dernières sont constitutives de la pensée en permettant au sujet de penser la pensée, soit de s'entendre soi-même intérieurement. La prosopopée est ainsi réflexive et participe au mouvement de la pensée, celui mû par la voix intérieure vers l'extérieur, et par là même d'une pensée qui se transforme en un dialogue intérieur pour s'ouvrir à l'altérité. Nous interrogerons ce principe qui se trouve au cœur du dispositif de la pièce de Beckett ainsi que le statut de la voix qui, si elle est portée par une figure de pensée – la prosopopée – questionne son origine dans un jeu de ressemblance et de dissemblance qui souligne son caractère équivoque. En effet, si la prosopopée est une figure qui donne une voix à ce qui n'en a pas, nous montrerons que cette voix est nécessairement acousmatique.

**Mots clés :** voix ; figure ; masque ; acousmatique ; altérité ; Beckett.

This article focuses on prosopopoeia as a “figure of the voice” in Samuel Beckett’s play for television *What Where* (1986/2013) and as it is defined by Bruno Clément. Prosopopoeia is a figure and a voice: both take part in the thought process. They allow the subject to think the thought process through self-hearing. Prosopopoeia is thus reflexive and participates in the phenomena of the mind which are carried out by the voice of the self, whose externalization gives way to an inner dialogue of sorts which is exposed to otherness. I will study this principle which is at the very heart of Beckett’s play along with the status of the voice. By being carried out by a figure of thought – prosopopoeia – the voice questions its origin through similarity and dissimilarity which highlights its equivocal nature. Indeed, if prosopopoeia is a figure that gives a voice to what has no existence, I will show that this voice is necessarily acousmatic.

**Keywords:** voice; figure; mask; acousmatic; alterity; Beckett.

Reception date: 20/07/2022  
Acceptance date: 02/11/2022  
DOI: 10.21814/2i.4100

---

\* Ph. D Teaching assistant in English literature, University of Toulon, France ORCID: 0000-0002-6591-8184

Si la prosopopée a fait l'objet de diverses définitions de Cicéron à Quintilien en passant par César Chesneau Dumarsais et des hommes de lettres plus contemporains comme Bruno Clément, c'est celle de Pierre Fontanier qui sert de référence aujourd'hui :

La Prosopopée, qu'il ne faut pas confondre ni avec la Personnification, ni avec l'Apostrophe, ni avec le Dialogisme, qui l'accompagnent presque toujours, consiste à mettre en quelque sorte en scène, les absents, les morts, les êtres naturels, ou même les êtres inanimés ; à les faire agir, parler, répondre, ainsi qu'on l'entend ; ou tout au moins à les prendre pour confidents, pour témoins, pour garants, pour accusateurs, pour vengeurs, pour juges, etc. : et cela, ou par feinte, ou sérieusement, suivant qu'on est ou qu'on est pas le maître de son imagination. (Fontanier, 2009, p. 404)

Dans cette définition, Fontanier caractérise les conditions d'existence de la prosopopée. Selon ses termes, il s'agit de « mettre en scène » des objets morts ou inanimés afin de recueillir une confession. Cette mise en scène désigne une scène imaginaire celle qui se trouve circonscrite à l'espace de la pensée. Ce que la définition de Fontanier suggère, c'est la catégorie à laquelle appartient la prosopopée qui, selon lui, est une figure de pensée par imagination, soit une figure dont la réalisation est indépendante de son expression. (Fontanier, 2009, pp. 403-404) Quelle que soit la forme du langage par laquelle elle est exprimée, l'existence de la prosopopée est attestée en ce qu'elle articule une pensée ou selon Genette un « tour donné à la pensée elle-même ». (Fontanier, 2009, p. 16) Ainsi, la prosopopée est une figure de pensée dont le « sens est limité à des scènes psychologiques ne se traduisant pas par une architecture particulière du discours ». (Suhamy, 2016, pp. 3-17).

Cependant, ces « attitudes de l'esprit » (Suhamy, 2016, pp. 3-17) entraînent l'utilisation d'autres figures spécifiques mentionnées par Fontanier : l'apostrophe et le dialogisme. Ces deux figures, que le grammairien classe parmi les figures de style par tour de phrase, donnent à la prosopopée un caractère vraisemblable en même temps qu'elles rendent compte d'un paradoxe : celui qui consiste à rendre crédible ce qui n'est pas vrai ou ce qui n'existe pas. Ce paradoxe se lit dans la définition que donne Quintilien de la prosopopée et sur laquelle Fontanier semble s'appuyer :

Une figure plus hardie, et qui, selon Cicéron, demande beaucoup plus de force, c'est cette fiction qui fait intervenir les personnes, et qu'on nomme prosopopée. Elle est singulièrement propre à varier et animer le discours ; car, à l'aide de cette figure, tantôt nous exposons au grand jour les pensées de notre adversaire, comme s'il s'entretenait avec lui-même ; et nous ne rencontrons l'incrédulité qu'autant que nous lui prêtons des paroles invraisemblables ; tantôt, en restant fidèles à la vraisemblance, nous reproduisons, ou nos propres conversations, ou celles des autres entre eux ; tantôt enfin, pour donner plus de poids aux reproches, aux plaintes, à la louange, à la compassion, nous faisons parler des personnes en qui ces sentiments paraissent naturels. On va même encore plus loin : on fait intervenir les dieux, on évoque les morts ; on donne une voix aux villes et aux peuples. Quelques-uns néanmoins n'accordent le nom de prosopopée qu'aux figures où, donnant un corps animé à certains êtres moraux, nous les faisons parler. (Quintilien, 1865, p. 326)

Quintilien insiste sur la vraisemblance du discours qui accompagne la prosopopée en ce qu'elle semble être déterminée par la triade aristotélicienne *ethos*, *pathos*, *logos*. Dès

lors, la prosopopée consiste en une fiction de personne plus ou moins crédible. L'utilisation argumentative de la prosopopée rend bien compte d'une dimension expressive du moment où elle consiste à faire parler une personne ou un être qui serve de caution au discours de l'auteur/orateur. Si la prosopopée ne doit pas son existence à la dimension expressive que lui confère le langage, la voix à laquelle elle donne corps est bien l'expression d'un sujet parlant car pensant. Elle est la voix de l'Autre à laquelle on attribue une expressivité, gage d'humanité. Comme le remarque François Noudelmann, il est toujours question d'un « Autre dans la voix matérielle : la voix de Dieu, la voix de la morale, la voix du Surmoi. » (Noudelmann, 2022, p. 21) Cependant, et comme le rappelle Noudelmann en qualifiant la voix de « matérielle », cette recherche de l'Autre ou de l'expressivité dans la voix met de côté ce que cette dernière est en premier lieu : un phénomène sonore.

Si dans *La voix verticale* Clément ne s'intéresse pas au phénomène acoustique qu'est la voix, son approche de la prosopopée tente de dépasser la conception rhétorique traditionnelle de Quintilien et Fontanier en s'intéressant à la notion de *figure*. Ainsi l'auteur adhère à la thèse de Michel Deguy selon laquelle la pensée serait de « nature tropologique ». (Clément, 2013, p. 21) Selon Clément, la prosopopée serait non seulement une figure de pensée mais plus précisément une figure de *la* pensée. La prosopopée permettrait de penser la pensée. Pour lui, la pensée est un « dialogue intérieur » qui se trouve « au principe de toutes choses mentales. » (Clément, 2013, p. 109) Puis il explicite son propos en précisant qu'elle ne devient véritablement pensée que par la voix « lorsqu'elle donne lieu (et vie, et parole) à cet autre en moi auquel la prosopopée donne les allures d'un personnage autonome — plus ou moins ». (Clément, 2013, p. 223) En étant réflexive et expressive la voix pointe du doigt sa dimension métaphysique.

Clément détermine trois modes de présentation de la prosopopée en tant que figure de (la) pensée ; figure de l'altérité et figure de la voix. Il distingue dans ces modes de présentation quatre discours caractérisant la prosopopée : le discours direct, le discours fictif, le discours inclus, et le discours moral. Il résume ainsi son propos en faisant correspondre à chacun de ces discours des caractéristiques qui leur sont propres. Respectivement :

Il sera donc ici question [1] d'une voix si vive qu'on la prendrait facilement pour une voix réelle ; [2] d'une voix feinte avec un art si consommé que peu s'en faudrait qu'on la dise vraie ; [3] d'une voix si vraisemblablement enchâssée dans une autre moins vive et plus commune qu'on la distinguerait à grand-peine d'une voix intérieure ; [4] d'une voix à l'autorité si impressionnante qu'on serait bien souvent tenté de lui donner le nom de « voix morale ». (Clément, 2013, p. 40)

Chacun de ces traits pointe un paradoxe. Le premier qualifie la voix de vive, soit une voix qu'on prendrait pour une voix humaine et qui est définie ailleurs comme étant une voix « incarnée » (Clément, 2013, pp. 49-50), « faillible et troublante » (Clément, 2013, pp. 49-50), mais aussi « sensible » (Clément, 2013, pp. 49-50) et dont l'écriture se fait sourde, sinon « nostalgique » (Clément, 2013, pp. 49-50), à son égard. La prosopopée rendrait ainsi compte de la « parole silencieuse de l'écriture » (Balique, 2014). Le second du caractère fictif de la voix, si vraisemblable qu'on la croirait réelle. Le troisième dépeint une voix polyphonique dont le discours se multiplie en se scindant. Enfin, le quatrième confère à la voix « un caractère quasi oraculaire » (Clément, 2013, p. 49) : elle fait autorité tout en s'ouvrant à l'altérité. En ce sens, la prosopopée est une figure de l'ambivalence ou de l'équivoque pour reprendre l'un des termes chers à Clément : elle est à la fois la figure d'une présence et d'une absence, du passé et du présent, du dehors

et du dedans. En réalité, il semble que ce soit la notion même de figure qui confère à la prosopopée son ambivalence. Quel que soit le domaine artistique auquel elle appartient et comme l'affirme Dubois :

Et si ce sens global s'exerce dans tous les domaines, aussi bien artistiques que *spéculatifs*, pratiques que scientifiques (sculpture, poterie, arts plastiques, philosophe, rhétoriques, juridique, logique, mathématique, géométrie, astronomie, musique, chorégraphique, physiognomonie, religion, etc.), on retiendra surtout qu'en fait il témoigne d'une sorte de mouvement dialectique systématique entre concret et abstrait, matériel et conceptuel, et finalement [...] entre réalité et représentation, entre vérité et illusion, entre être et paraître. La Figura serait pour ainsi dire le nom de cette articulation dialectique. (Dubois, 1999, pp. 13-14)

La figure est marquée du sceau de l'entre-deux et rend ainsi palpable un écart irréductible et nécessaire. En ce qui concerne la prosopopée, celle-ci est non seulement la figure qui figure cet écart mais aussi la voix qui initie un mouvement dialectique entre sa source d'émission et sa représentation.

C'est ce mouvement dialectique de la voix qui est au cœur du dispositif de la pièce de théâtre de Samuel Beckett *What Where* (1983) et de sa transposition pour la télévision (1986/2013)<sup>1</sup>. La pièce est une prosopopée car elle met en scène une voix, celle de Bam qui s'exprime depuis les limbes tout en donnant à voir sur scène les entités qu'il convoque tour à tour afin qu'elles se confessent. L'espace scénique sert ainsi d'espace mental à Bam. La voix d'outre-tombe de Bam est d'autant plus inexpressive qu'elle s'avère mystérieuse en cachant sa source d'émission. En effet, la voix de Bam manifeste sa présence à la scène par le biais d'un magnétophone et celui d'un masque mortuaire pour son adaptation filmique. La voix de Bam peut être qualifiée d'acousmatique car sa source d'émission ne peut être identifiée. En réalité, le masque d'où la voix semble émaner n'est que l'illustration par Beckett de l'origine étymologique de la prosopopée qui a pour racine latine le mot *prosôpon*, lequel renvoie au visage et au masque. Dans *What Where*, le masque mortuaire ne serait donc que l'« avatar acoustique » (Noudelmann, 2022, p. 270) de la voix acousmatique. Le terme acousmatique décrit d'une part, la situation où l'auditeur n'est pas en mesure d'identifier la provenance ou la cause des sons qu'il entend, et d'autre part, la réduction du son à sa matière sonore. (Chion, 1983, p. 18) De fait, est qualifié d'acousmatique, tout dispositif sonore privilégiant une expérience acousmatique, tels que le téléphone et la radio. Dans *La voix au cinéma*, Michel Chion qualifie également d'« être acousmatique » ou d'« *acousmètre* » une voix dont le corps n'a pas encore été visualisée à l'écran, autrement dit dont l'identité n'est pas encore connue du spectateur. (Chion, 1982, p. 27) L'être acousmatique se joue ainsi de sa présence et de sa non-présence à l'écran en instaurant une dialectique entre l'audible et le visible jusqu'à son ultime coïncidence avec un corps. Dans *What Where*, la voix acousmatique ne peut coïncider avec un corps sinon son « avatar acoustique », le masque mortuaire, et de telle sorte qu'il lui permet de ventriloquer d'autres voix tout en occultant sa source.

Dès lors s'il apparaît que la prosopopée est une figure de la voix, celle-ci est nécessairement acousmatique en ce qu'elle fonctionne d'abord comme un phénomène sonore dont la source reste invisible. La voix acousmatique est une voix inexpressive qui cristallise les contradictions qui travaillent la prosopopée, en tant que figure de l'entre-deux, en même temps qu'elle semble autant s'arracher au discours philosophique et

<sup>1</sup> La version télévisée de 1986 et de 2013 de la pièce sont réalisées par Walter Asmus. Elles sont respectivement disponibles sur les liens suivants : [https://www.youtube.com/watch?v=R8Dgtat\\_Inc](https://www.youtube.com/watch?v=R8Dgtat_Inc) et <https://www.youtube.com/watch?v=nMi1fUZO454>

métaphysique qui tente de la circonscrire que se définir par lui. C'est ce que notre étude tentera de démontrer dans *What Where*.

Les trois modes de la présentation de la prosopopée, tels qu'ils ont été définis par Clément, constitueront le plan de notre article. Ainsi, notre étude s'articulera autour de la figure de la voix, celle de la pensée et celle de l'altérité.

## 1. *Figure de la voix*

Dans *What Where*, la voix acousmatique est une voix post-mortem. Déshumanisée, elle se fait blanche et mécanique. Les propos suivants de Walter Asmus, avec qui Beckett a adapté la pièce pour la télévision allemande en 1986 dans les studios de la Süddeutscher Rundfunk à Stuttgart, abondent dans ce sens :

Beckett began by asking the actors to speak in an exhausted, resigned manner, every sentence delivered on a heavy exhale, but eventually changed his mind and instituted a hard, robot-like monotone, indicating defeat or resignation visually with sunken heads ; the result was a much more mysterious and compelling work that some critics think is more tightly crafted even than the original stage play. (Kalb, 1989, n8. p. 249)

Il semble que la voix expirante que Beckett s'était imaginée pour la voix de Bam ne convenait pas à sa réalisation acousmatique. Le souffle semble être porteur d'humanité et de vie pour une voix qui se veut post-mortem. Au contraire, une diction mécanique conduit la voix à « sa dés-expression [ce qui] la fait rejoindre le monde des sons et de ses spectres, au sens acoustique. » (Noudelmann, 2022, p. 268) De plus, cette voix mécanique n'est pas sans rappeler les dispositifs acousmatiques que sont le téléphone et la radio ou encore le magnétophone par lequel la voix de Bam s'exprime dans la version originale de la pièce destinée à la scène. Comme l'explique Noudelmann, le timbre de la voix – sa qualité sonore quelle que soit son intensité ou sa hauteur – se trouve « décoller de sa source, produisant un effet ambivalent de présence et d'absence du sujet parlant. » (Noudelmann, 2022, p. 265) Cette dissociation entre un corps et une voix rend paradoxalement présent l'absent et par là même autrui. (Noudelmann, 2022, p. 265) Si dans la pièce de théâtre de Beckett, la voix acousmatique se fait entendre par le biais d'un magnétophone, dans sa première transposition filmique (1986), elle subit une distorsion sonore par l'écho, ce qui n'est pas le cas dans la dernière version télévisée de la pièce (2013), elle-aussi dirigée par Walter Asmus. Cette différence de mise en scène entre les deux dernières versions filmiques de la pièce s'explique par le progrès technique survenu en l'espace de 30 ans, soit le nombre d'années séparant les deux œuvres télévisuelles.

La version la plus récente présente une image à l'esthétique plus minimaliste que celle qui précède. Contrairement à la version précédente, la mise en scène ne s'accompagne ni d'une distorsion sonore de la voix de Bam ni d'une distorsion optique du masque mortuaire qui la représente. En présentant au premier plan, en gros plan, la voix de Bam par le masque mortuaire, puis au second plan, à plus petite échelle, les entités qu'elle convoque, elles aussi représentées par le masque, deux niveaux diégétiques s'interpénètrent : la voix de Bam s'exprime à un niveau extra-diégétique, tandis que ce qui tient lieu d'espace mental, dans lequel la voix de Bam se projette en plus des entités qu'il fait intervenir, se déroule à un niveau intra-diégétique. La voix intérieure de Bam s'exteriorise ainsi sur la scène mentale de celui-ci par l'esthétique d'une mise en abyme qui paraît moins évidente dans sa version de 1986, notamment, en raison du manque de netteté de l'image qui accentue la déformation des masques et leur aspect flottant ainsi voulus par Beckett ; ce qui lui confère un caractère plus fantastique mais au détriment

d'une distinction claire entre le premier plan et le second plan. Ce qui crée également la confusion, c'est la présence d'un autre niveau diégétique. En effet, en se projetant dans son propre espace mental, la voix de Bam délègue à son double ses fonctions de metteur en scène ou de narrateur, ce qui a pour effet de créer un autre niveau, cette fois-ci métadiégétique. Cet enchâssement diégétique et sonore permet d'extérioriser la voix intérieure de Bam en même temps que cette dernière fait se télescoper l'espace/temps où elle se réalise au rythme des saisons qu'elle égraine. Selon Florence Balique qui traite du travail de Clément sur la prosopopée, la voix :

Fai[t] entrer en résonance passé et présent (au risque d'une distorsion sonore), extérioriser l'intime pour tenter d'en assumer le troublant discours polyphonique, faire parler, par-delà la mort, l'autre à jamais, tels sont les enjeux d'une figure à part, jouant d'un trompe-l'œil spatial [...]. (Balique, 2014)

Ces enchâssements diégétiques correspondent aux enchâssements de la voix caractéristique de la prosopopée. La voix est définie de la façon suivante par Clément : « une voix si vraisemblablement enchâssée dans une autre moins vive et plus commune qu'on la distinguerait à grand peine d'une voix intérieure ». (Clément, 2013, p. 40) Dans *What Where* ce sont les voix enchâssées dans celle de Bam qui sont censées paraître plus vives. En réalité, c'est la distorsion sonore de la voix de Bam par l'écho qui permet de mettre en relief les autres voix dans la première version télévisée de la pièce. À l'inverse, dans la seconde, c'est l'absence de variation sonore au niveau de la hauteur et de l'intensité de l'ensemble des voix qui prime. Cette absence d'effet sonore est compensée par la distinction nette entre deux niveaux diégétiques mis en valeur par le premier et le second plans. Paradoxalement, l'inexpressivité des voix participe de leur polyphonie et de celle du discours dans une logique du même et de la différence. Le discours de chacune des voix n'est que la répétition verbatim ou la citation du discours tenu par la précédente, dans son ensemble ou de manière parcellaire. Les voix et la parole qu'elles portent sont ainsi équivoques dans la ressemblance et la dissemblance qu'elles entretiennent. Ainsi, le discours se multiplie en se scindant. L'inverse est également vrai : la parole est « incluse et dédoublée ». (Clément, 2013, p. 39) Cela fait dire à Clément que :

la prosopopée est une figure du 'un en deux'. Le miroir — la réflexion — est sa manière : discours dans le discours, comme théâtre dans le théâtre, la prosopopée est bien près, dans les cas exemplaires, de dire la vérité sur le discours qui lui confère relief et pertinence, de la faire advenir en tout cas La prosopopée est une figure du « un en deux ». Le miroir — la réflexion — est sa manière : discours dans le discours, comme théâtre dans le théâtre, la prosopopée est bien près, dans les cas exemplaires, de dire la vérité sur le discours qui lui confère relief et pertinence, de la faire advenir en tout cas [...]. (Clément, 2013, p. 38)

La voix de la prosopopée jouit d'une autorité certaine qui ne s'aurait être remise en question. Dans *What Where*, c'est sa nature acousmatique qui assoit son autorité. C'est la voix acousmatique qui anime les « avatars acoustiques » ou les doubles fictifs de Bam en leur donnant une autonomie relative par la parole tout en pointant du doigt le mystère de leur identité et la sienne. La notion d'acousmatique articule une interrogation de tout temps qui tient à la formation de la pensée et à son avènement par le langage, autrement dit, la voix comme le signe du mouvement de la pensée ou plutôt comme figure de la pensée.

## 2. Figure de (la) pensée

La pièce *What Where* a d'abord été transposée à la télévision allemande sous la direction de Walter Asmus et sous la supervision de Beckett. Le dispositif filmique, tel qu'il a été imaginé par l'auteur, ne sert pas à enregistrer les phénomènes du monde extérieur mais à faire voir les phénomènes de l'esprit. Cette utilisation fait penser à celle de la lanterne magique :

Au contraire, la *laterna magica*, elle, expulse sur l'écran tout ce qu'on lui introduit dans le ventre, c'est-à-dire des représentations nées de la pure imagination de l'homme. Elle ouvre la voie à tous les fantasmes, au trucage, à la féerie, aux aberrations et dépravations chères au futur grand cinéaste des 'films à trucs', Georges Méliès. (Mannoni, 2009, p. 20)

Le fonctionnement de la lanterne magique permet à celui qui l'utilise d'être « maître de son imagination » pour reprendre l'expression de Fontanier à propos de la prosopopée et de son caractère fictif. À ce propos, la voix acousmatique de Bam fait figure d'autorité en faisant apparaître et disparaître les entités fictives qu'elle interroge et qui lui répondent. Ce qui est donné à voir, c'est le déploiement de la pensée en un dialogue mené par la voix acousmatique de Bam qui distribue la parole. La voix contrôle ainsi le dispositif scénique ou filmique grâce auquel elle prend vie en convoquant ou en congédiant les entités qu'elle questionne par le biais de commandes précises telles que « switch on » / « switch off » ou « appear » / « reappear ». Ces apparitions et ces disparitions à la scène comme à l'écran figurent les mouvements de la pensée de Bam. À l'écran, cela nécessite une réalisation technique particulière, celle du fondu enchaîné ; ce que la scène ne permet pas de faire sinon par un jeu d'allées et venues entre la scène et les coulisses. Au théâtre, la scène sert d'espace mental à la voix acousmatique de Bam, tout comme l'écran du médium télévisuel sert à Bam de dispositif de projection et d'écran sur lequel il peut se percevoir. Ainsi, il faut distinguer deux entités : d'une part, le Bam de la projection mentale qui apparaît au second plan, les yeux ouverts ; et d'autre part, le Bam à l'origine de la projection mentale, au premier plan, les yeux fermés tout au long de la pièce. Nos propos rejoignent ceux de Walter Asmus :

The television version is composed just of faces. It's like Hamlet and his father as Ghost – the ghost Bam, dead Bam, distorted image of a face in a grave, somewhere not in this world any longer, imagining that he comes back to life in the world, dreaming and seeing himself as a little face on the screen. Bam in the background – a shadowy, very mysterious thing from the beyond – sees himself coming back to this side and recalling other faces, or his own faces – the split others – experimenting and playing through the situations of his life which have taken place in the mind at the same time. (Fehsenfeld, 1986, p. 238)

La voix acousmatique de Bam se dédouble en autant de doubles fictifs que nécessaires à l'expression d'une conscience divisée. À la télévision, c'est la technique novatrice du « split screen » qui donne à voir au premier plan un sujet pensant – la voix acousmatique de Bam – et au second plan ses alter-egos qu'il projette mentalement – Bam, Bem, Bim et Bom – en plus de permettre la distinction entre deux niveaux diégétiques. En distribuant la parole, la voix acousmatique de Bam partage l'un des traits caractéristiques de la prosopopée qui, selon Clément, est le discours direct.

Ce discours direct donne lieu à une « sorte de dialogue » (Clément, 2013, p. 37) que Clément qualifie d'« intérieur ». Dans la pièce, il est ventriloqué par la voix acousmatique qui se dédouble en autant de doubles fictifs que nécessaires pour s'entretenir avec elle-même. Qu'on qualifie le dialogue d'« intérieur » ou de « ventriloqué », la prosopopée semble relever de deux formes de discours :

Le dialogue et le monologue encadrent en effet la prosopopée dont ils constituent les deux bords, les deux limites. S'il y a prosopopée, c'est sans doute parce que l'absence ne convient pas. Qu'elle indispose. Ne suffit pas, quoi qu'il en soit. Le discours manifeste, à l'occasion de la prosopopée, son étonnante et sans doute essentielle propension au dédoublement. (Clément, 2013, p. 37)

En raison de son dédoublement, le discours implique qu'il soit fictif et que par conséquent la prosopopée le soit aussi. (Clément, 2013, p. 37) Pour Clément, le « dialogue intérieur étant au principe de toutes choses mentales » (Clément, 2013, p. 109), il « n'est pas de pensée qui ne soit en quelque mesure fictive ». (Clément, 2013, p. 109) C'est en ce sens, que la voix acousmatique de Bam crée des « fiction[s] de présence » (Artous-Bouvet, 2013), non seulement par le biais des entités qu'elle convoque, mais aussi, par le biais de sa propre voix. En effet, du fait de sa nature acousmatique et du masque mortuaire par lequel elle se présente, la voix de Bam cache sa source d'émission.

Ainsi, ce qui assoit l'autorité de la voix acousmatique est moins dû au fait que cette dernière soit à l'origine de la parole qu'au mystère qui entoure son identité. Car le masque par lequel elle se présente n'est pas gage de son identité. La prosopopée s'anime par la voix qui s'incarne en une image, celle du visage ou du masque, et compte tenu de son étymologie. En réalité, et comme le rappelle Clément, « étymologiquement la prosopopée n'est effectivement rien d'autre que la fabrication d'un personnage » (Clément, 2013, p. n54. p.32), une « personne feinte » (Clément, 2013, pp. 31-32) ou comme mentionnée plus haut une « fiction de présence ». Les doubles fictifs de Bam s'incarnent par le masque qui articule la voix. Si le masque est aussi inexpressif que la voix, c'est parce qu'il ne s'agit pas d'un masque quelconque mais d'un masque mortuaire.

Le masque mortuaire ne sert pas de modèle à la création d'un nouveau visage mais donne à voir un visage post-mortem à partir duquel il a été modelé. Le masque en tant que figure plastique se présente ici comme une empreinte *négative* : non pas le simple négatif de l'image – le visage – mais une image négative encore en-deçà de ce qu'elle représente. En d'autres termes, et pour reprendre l'expression de Clément, le masque constituerait « la figure qui figure la figure ». (Clément, 1994, p. 1980) Le masque donnerait à voir son envers en même temps qu'il dissimule deux autres figures, le visage et la voix.

Le masque mortuaire rend compte d'un en-deçà de l'image, tout comme la voix acousmatique rendrait compte d'un en-deçà du langage, « comme si faire parler ce qui ne peut parler incitait à observer la naissance même de la parole, voire sa gestation, en deçà du langage » (Balique, 2014) et nous rajouterions celle de la pensée. La voix acousmatique serait cette « autre voix » que définit Clément, de telle sorte que « le mystère de son identité lui confère un caractère quasi oraculaire, et la question ne se pose même pas de savoir quel crédit lui accorder. La vérité ne peut lui être étrangère. » (Clément, 2013, p. 49) D'après Clément cette vérité correspond au principe éthique de la prosopopée et à la fiction qu'elle déploie dans l'espace de la pensée. (Clément, 2013, pp. 223-224) Dans *What Where*, cette ouverture à l'altérité ne peut se faire sans « consentir à la prosopopée ».

### 3. *Figure de l'altérité*

En articulant des voix et des discours enchâssés, la prosopopée donne lieu à un discours polyphonique qui contribue à faire d'elle la figure même de l'altérité. La figure s'ouvre au discours de l'Autre. Cela ne serait possible qu'à condition de « consentir à la prosopopée ». Nous empruntons cette formule à Rabelais qui l'emploie dans les

prologues respectifs du *Tiers livre* (1546) (Rabelais, 1994b, p. 349) et du *Cinquième livre* (1564) (Rabelais, 1994a, p. 726). L'expression s'adresserait ainsi aux lecteurs avec lesquels il s'agirait de passer un pacte de lecture en consentant à la prosopopée. L'emploi que fait Rabelais du terme nous informe non seulement sur la nature ambivalente de la prosopopée, à la fois comme figure de rhétorique et comme figure prenant la forme d'une narration telle que Quintilien la définit (Quintilien, 1865, p. 327), mais également sur ses conditions d'exercice. C'est sur ces dernières que Véronique Montagne s'interroge. Dans le passage suivant, elle commente l'usage ambigu de l'expression par Rabelais dans les prologues des romans cités plus haut :

S'agit-il, dans les deux cas pour les personnes concernées de consentir à une apparence qu'ils se donnent ? Ou de consentir à ce que d'autres agissent alors qu'ils sont passifs ? Autrement dit le terme renvoie-t-il à leur propre comportement, ou à celui de ceux qu'ils accompagnent ? Le dictionnaire d'Edmond Huguet paraphrase 'consentir à la prosopopée' par 'approuver, consentir'. La notion de prosopopée peut ici renvoyer à un rôle, à une fonction que l'on se donne ou qu'occupe autrui. En tout état de cause, il faut constater qu'ici, la prosopopée n'est pas une figure de style, mais correspond à une attitude. (Montagne, 2008, p. 225)

Les interrogations de Montagne mettent en lumière le caractère fictif de la prosopopée en ce qu'elle relève du déguisement, et *a priori* du masque, avant d'examiner l'attitude qu'elle induit en affectant aussi bien le sujet que son objet ou les fictions de personnes à qui le premier donne la parole et s'adresse. « Consentir à la prosopopée » engagerait donc une ouverture à l'Autre en étant soi-même et l'autre à la fois. « Consentir à la prosopopée » impliquerait donc une « pratique de la prosopopée ». (Clément, 2013, p. n54. p. 32) Cette pratique par la relation éthique qu'elle instaure n'est pas sans rappeler celle que décrit Fontanier dans sa définition de la prosopopée. D'après lui, la figure de pensée consiste à faire parler les absents de manière à les « prendre pour confidents, pour témoins, pour garants, pour accusateurs, pour vengeurs, pour juges, etc » (Fontanier, 2009, p. 404). La prosopopée implique de pouvoir se mettre à la fois à la place de l'accusateur et de l'accusé, du confesseur et du confessé, du bourreau et de la victime.

Tel est le cas dans *What Where* où la voix acousmatique de Bam cherche à recueillir une confession en distribuant la parole. Pour ce faire, la projection mentale de Bam questionne tour à tour Bim, Bom et Bem, demandant à chacun la réponse à la question *what where*. L'entité convoquée ne pouvant répondre à cette question devient alors la victime d'une autre, son bourreau, qui devient à son tour victime une fois appelée à témoigner de l'innommable et ainsi de suite. Cette interchangeabilité des rôles si elle est due au caractère innommable de ce qu'il y a à confesser, en étant à la fois atroce et indicible, est aussi causée par l'enchâssement des voix et des niveaux diégétiques d'où les premières émanent, contribuant aussi bien à la polyphonie qu'à la circularité du discours.

Recueillir la confession s'apparente donc à une séance de torture. De telle sorte que s'il y a confession, celle-ci consiste à extorquer les paroles de l'autre. Ainsi, la parole extorquée n'est pas celle attendue. De plus, sans signe de ponctuation approprié (le point d'interrogation), la réponse au segment *what where*, qui donne son nom à la pièce, pointe à la fois l'absence et la possibilité d'une situation particulière. L'horizon d'attente du spectateur, selon l'expression de Hans Robert Jauss, s'il doit être ouvert se trouve ainsi suspendu. Cette suspension ne conduit pas au rejet de la prosopopée mais à sa pratique par la recherche de sens. Après un interrogatoire vain, c'est ainsi que peuvent être interprétées les paroles de la voix acousmatique de Bam qui conclut la pièce de la façon suivante : « make sense who may » (Beckett, 2006, p. 476). La déclaration de Walter Asmus rejoint également nos propos :

So there's the mind or there are the faces from beyond and the so-called reality or whatever it is. But these realities are reduced to mask themselves. They are not representing real persons; they are like death masks, seen like white faces. The process of remembering is being enacted, the mind putting questions in an experimental way. It reminds me of a game being played through again and again in slightly different ways, the player trying to find a result, a way out, a meaning. (Fehsenfeld, 1986, pp. 238-239)

Cette recherche de sens engage la mémoire qui joue un rôle au côté de l'imagination dans la formation de l'objet de la représentation, *what where*, et de la prosopopée en tant que fiction. La mémoire est le résultat du temps qui passe, d'où le motif des quatre saisons qui prend la forme d'une ritournelle<sup>2</sup> et que la voix acousmatique de Bam adapte pour chacun de ses alter-egos :

I am alone./ It is spring./ Time passes./ [...] In the end Bom appears. Reappears. (Beckett, 2006, p. 472) [...] I am alone./ It is summer./ Time passes./ In the end Bim appears. Reappears. (Beckett, 2006, p. 474) [...] I am alone./ It is autumn./ Time passes./ In the end Bem appears. Reappears. (Beckett, 2006, pp. 475-476) [...] It is winter./ Time passes./ In the end I appear. Reappear. (Beckett, 2006, p. 476)

La ritournelle donne lieu à une répétition qui met au jour la mémoire défaillante de Bam. Celui-ci ne parvient pas à se souvenir de l'objet de la représentation *what where*. La représentation s'en trouve affectée en donnant à voir une image fragmentée qu'Asmus qualifie de « the split others » en parlant des alter-egos de la voix acousmatique de Bam. Si consentir à la prosopopée permet à cette dernière de rendre présent ce qui est absent, elle lui permet aussi d'être présente à elle-même dans l'espace mental où elle se projette. Ainsi, la voix acousmatique de Bam se rend présente à sa propre absence.

Consentir à la prosopopée est donc une pratique qui, si elle ne donne lieu à aucune confession, rend peut-être compte d'une éthique de l'image qui, par ses avatars acoustiques, à la fois voix acousmatique et masque mortuaire, témoigne de la présence du sujet absent et pour le sujet absent qui ne peut se confesser.

Dans *What Where*, le statut acousmatique de la voix rend compte de son inexpressivité et de sa matière sonore. Détachée de toute expressivité, la voix se fait à la fois même et autre par la prosopopée. Par la pratique de la figure, la voix tente de se trouver en donnant à entendre ces autres en elle qui s'incarnent par le masque. Son ascendance, si elle ne permet pas de « faire entendre morale » (Clément, 2013, p. 39) ou de faire vérité, donne lieu à une recherche de sens, ce qui ne fait qu'accentuer sa dimension métaphysique. Le mystère de son origine renvoie à un en-deçà du langage et de l'image où la pensée en gestation se forme par figures. Ce qui nous amène à dire avec Clément qu'« au commencement était la prosopopée ». (Clément, 2013, p. 41)

## RÉFÉRENCES

Artous-Bouvet, G. (2013) « Opérer par figures ». *Critique*, vol. 10 (797), 854-863.

<sup>2</sup> La notion est utilisée dans son acception deleuzienne, telle qu'elle est définie dans l'essai *L'Épuisé*, soit en tant qu'« image ritournelle », « déga[é] de la mémoire et de la raison, petite image alogique, amnésique, presque aphasique, tantôt se tenant dans le vide, tantôt frissonnant dans l'ouvert. » (Deleuze, 1992, p. 72)

- Balique, F. (2014, Octobre). « La parole silencieuse de l'écriture ». *Acta fabula*, vol. 15 (8). <http://www.fabula.org/revue/document8886.php>
- Beckett, S. (2006) « What Where ». In *Complete Dramatic Works* (pp. 467-476). London : Faber&Faber.
- Chion, M. (1983). *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris : Buchet-Chastel Institut national de la communication audiovisuelle.
- Chion, M. (1982). *La voix au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile, coll. « Cahiers du cinéma ».
- Clément, B. (1994). *L'Œuvre sans qualités : Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris : Seuil.
- Clément, B. (2013). *La voix verticale*. Paris : Belin.
- Deleuze, G. (1992). « L'Épuisé ». *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'Épuisé par Gilles Deleuze*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Dubois, Ph. (1999). « La question des Figures à travers le champ du savoir : Le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach ». In *Figure, figural* (pp. 11-24). Paris : L'Harmattan.
- Fehsenfeld, M. D. (1986). Beckett's Reshaping of *What Where* for Television. *Modern Drama*, vol. 29 (2), 229-240.
- Fontanier, P. (2009). *Les figures du discours*. Paris : Champs classiques.
- Gontarski, S. (2012, October 9). *What Where*. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=R8Dgtat\\_Inc](https://www.youtube.com/watch?v=R8Dgtat_Inc)
- Kalb, J. (1989) *Beckett in Performance*. Cambridge : Cambridge UP.
- Laurent M. et Campagnoni, D. P. (2009) *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*, Paris : Éditions de La Martinière.
- Montagne, V. (2008). La notion de prosopopée au XVIIe siècle. *Seizième Siècle, Société Française d'Étude du Seizième Siècle*, 4, 217-236.
- Noudelmann, F. (2022). La voix horizontale. In *Figure, Voix, Pensée, pour Bruno Clément* (pp. 263-276). Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Quintilien. (1865). De l'institut oratoire. In *Quintilien et Pline Le Jeune, Œuvres Complètes* (trad. Louis Baudet). (pp. 323-333). Paris : Collection des auteurs latins.
- Rabelais, F. (1994a). Cinquiesme livre. In *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- Rabelais, F. (1994b). *Tiers livre*. In *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- Suhamy, H. (2016). *Les figures de style*. Paris : Presses Universitaires de France.
- The Writing and Society Research Centre. (2016, April 5). *What Where Film By Samuel Beckett - Film and Documentary*. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=R8Dgtat\\_Inc](https://www.youtube.com/watch?v=R8Dgtat_Inc)



## OITO VEZES JAIME NASCEU JÁ CÁ PROSOPOPEIA E ALTERIDADE EM *JAIME* DE ANTÓNIO REIS

### JAIME WAS BORN HERE EIGHT TIMES ALREADY PROSOPOPOEIA AND ALTERITY IN *JAIME* BY ANTÓNIO REIS

**RAQUEL MORAIS\***  
raquelmora1@gmail.com

Neste artigo, proponho uma análise do filme *Jaime* (1974) a partir do conceito de prosopopeia, aqui lido como forma de atribuir vida a um morto e de falar através da sua voz. O ausente é Jaime Fernandes, cujos desenhos e escritos estão no centro desta obra, realizada por António Reis com a colaboração de Margarida Cordeiro, assistente de som e imagem do filme. A partir da análise de algumas sequências, descrevo o filme como um movimento duplo: por um lado, a figura de Jaime é conjurada através da mobilização de objectos e lugares associados à sua biografia, tornando o morto vivo e visível; por outro lado, o filme vai além da recuperação da memória daquele homem, e as evidências materiais da sua existência antes servem de veículo para vários dos interesses e temáticas que Reis e Cordeiro viriam a desenvolver em filmes futuros. De entre esses interesses, olho com maior detalhe para: a importância atribuída a modos de existência alheados do centro ou da norma; o questionamento acerca de formas possíveis de representação e preservação da realidade; o pensamento dos realizadores sobre cinema enquanto meio de expressão, pensamento e arquivo vivo; uma concepção do mundo em função de recorrências e retornos e da possibilidade de continuar a viver através dos outros.

**Palavras-Chave:** Alteridade; António Reis; Cinema Português; Jaime Fernandes; Margarida Cordeiro; Prosopopeia.

In this article, I propose an analysis of *Jaime* (1974), based on the concept of prosopopoeia – a way of attributing life to a dead person while simultaneously speaking through its voice. Directed by António Reis in collaboration with Margarida Cordeiro, image and sound assistant to the film, *Jaime* revolves around Jaime Fernandes, his life, drawings and writings. Based on some of its sequences, I conceive of the film as two-folded: on the one hand, it conjures Jaime’s figure by resorting to his creations and biographical elements, making the dead alive and visible; on the other hand, *Jaime* does more than merely retrieving Jaime Fernandes’s memory. The material traces of his life are appropriated in a way so that the film channels Reis and Cordeiro’s topics of interest, developed in their later works, namely: the importance of marginal or non-normative modes of existence; the filmmaker’s questioning about forms of preserving and representing reality; their conception of cinema as a living archive, as well as a means of expression and reasoning; their conception of the world in terms of recurrences and returns, allowing the possibility of living and surviving through others.

---

\* Estudante de Doutoramento, Birkbeck, University of London, School of Arts, Department of Film, Media and Cultural Studies, Londres, Reino Unido. ORCID: 0000-0003-1417-7379

**Keywords:** Alterity; António Reis; Jaime Fernandes; Margarida Cordeiro; Portuguese Cinema; Prosopopoeia

Data de receção: 26/07/2022

Data de aceitação: 06/10/2022

DOI: 10.21814/2i.4091

*Los muertos cantan.*  
— Nancy Morejón

## Introdução

Uma das composições musicais no centro de *Jaime* (1974) é uma obra do músico alemão Karlheinz Stockhausen, “Gesang der Jünglinge” (Cântico dos Adolescentes, 1955-56), baseada num excerto bíblico do Livro de Daniel, “A oração de Azarias e o cântico dos três hebreus” (Stockhausen, 1973, p. 41).<sup>1</sup> Neste episódio, narra-se de que forma três jovens judeus no exílio, Ananias, Azarias e Misael, são acusados de não terem venerado uma estátua de ouro mandada erigir por Nabucodonosor e atirados para dentro de uma fornalha segundo ordem do rei babilónio. Por graça divina, saem daquele fogo intocados, salvos, *in extremis*, da morte e entoam uma canção de acção de graças e um louvor a deus, as palavras com as quais Stockhausen trabalhou. Começo com esta referência a “Gesang der Jünglinge” por o texto que está na sua origem ser, como *Jaime*, sobre o gesto de resgatar alguém da morte, de o trazer de volta à vida, apontado para o reverso daquilo que um dos intertítulos do filme parece anunciar: “8 vezes Jaime morreu já cá”.

O primeiro filme em que António Reis e Margarida Cordeiro trabalharam juntos tem como figura central Jaime Fernandes, trabalhador rural nascido em Barco, na Beira Baixa, em 1899. Diagnosticado com esquizofrenia aos 38 anos, Fernandes foi então admitido no Hospital Miguel Bombarda, em Lisboa, onde viveu durante três décadas. Nos últimos cinco, seis anos da sua vida, começou a desenhar e a pintar usando os materiais que tinha ao seu dispor, desde terra, mercurocromo, grafite, canetas esferográficas (Cordeiro in Moutinho, 1997, p. 16). Um de entre essas dezenas de desenhos foi descoberto após a morte de Jaime, em 1969, por Cordeiro, num gabinete daquele hospital, onde trabalhava na época como psiquiatra.<sup>2</sup> Com a sua assistência, Reis realizou um filme que parte das obras e dos dias daquele homem, dos seus desenhos e escritos, bem como os locais onde viveu, mas que está longe de ser subsumível a estes objectos ou lugares. O próprio título, que regressa ao nome do homem, mas não lhe corresponde exactamente, dá conta da possibilidade de conter num mesmo núcleo, a realidade e a sua recriação: Jaime é simultaneamente Jaime Fernandes e a figura que o filme inventa.<sup>3</sup> O filme constrói-se assim sobre uma dualidade: por um lado, uma ausência, porque os realizadores chegam ao conhecimento daquele homem depois da sua morte; por outro, a sua presença, evidenciada pelos referidos materiais, que serão usados para conjurar o ausente e, ao mesmo tempo, estabelecer um sujeito novo, uma alteridade, instanciada pelo próprio filme.

<sup>1</sup> Este episódio surge, na Bíblia Grega (Coogan et al, 2007, p.188), entre Daniel 3:23 e 3:24 (p. 189), mas não está incluído no cânone protestante nem no católico, fazendo parte dos Livros Apócrifos. A categorização de certos textos como apócrifos dá conta do processo de criação de uma narrativa oficial, de um cânone, do qual certos textos são excluídos, aspecto que se revelará significativo no decorrer do artigo.

<sup>2</sup> “...fui eu que descobri quer o doente – que já tinha morrido – quer o trabalho em que se baseou o filme, que não é uma biografia (...) Quando entrei no hospital Miguel Bombarda vi numa parede um desenho fabuloso, mas pensei que era uma cópia (...) Isto era no meu gabinete, onde eu trabalhava; um dia, passo mesmo ao pé do desenho, verifico que era feito com esferográfica e pergunto de quem era. Dizem-me que era de um senhor que tinha acabado de morrer, por uns meses eu não o conheci. Mas percebi logo que aquilo era excepcional e fomos juntando os desenhos.” (Cordeiro in Castro, 2000, pp. 94-95).

<sup>3</sup> Ao longo do texto, refiro-me a Jaime e

Neste artigo, penso Jaime (1974) enquanto filme que reanima uma figura morta, ausente, ao mesmo tempo que se questiona, enquanto *medium*, acerca das suas próprias possibilidades de representação e preservação da realidade. Analiso em detalhe várias sequências do filme, que sustentam a leitura proposta. Na primeira secção falo sobre a importância atribuída a modos de existência alheados de uma ideia de centro ou de norma, nomeadamente em relação à instituição psiquiátrica, mas também a formas mais amplas de posicionamento social e político. Na segunda e terceira secções, reflecto sobre de que modo o filme encena diferentes formas de animar o inanimado, seja através de recursos formais, da utilização simbólica de elementos naturais como a água e o vento, ou das escolhas musicais. Na quarta secção, descrevo de que forma a mobilização e reorganização de objectos anteriormente existentes podem contribuir para a construção de um arquivo vivo, permitindo àquele que trabalha com objectos alheios criar, a partir deles, uma identidade autoral. Finalmente, proponho que esse “falar através da voz do outro” depende de aceitar como centrais conceitos de recorrência e retorno através de diferentes espaços e tempos históricos.

## 1. Um filme contra o centro

A existência de Jaime, tanto em vida quanto depois dela, é marcada por uma série de mortes e subsequentes nascimentos. Focando-nos na sua criação pictórica, podemos incluir nessas formas de fim e recomeço a sua institucionalização, que marca o afastamento do trabalho e da vida activa, mas que conduzirá igualmente ao momento em que começa a desenhar, contrariando um longo período de inactividade – os desenhos são uma nova forma de vida para o seu autor. Podemos também pensar no episódio em que Cordeiro vê pela primeira vez um desenho daquele paciente, revelação que leva ao seu interesse e de Reis em descobrir mais sobre aquele homem, em reunir os seus desenhos, e, eventualmente, em realizar o filme através do qual aquela figura volta a existir.

Neste contexto, é relevante atentar nas duas imagens que abrem e fecham a película, duas fotografias de Jaime Fernandes: um retrato tirado à época da sua admissão no hospital e um outro feito perto do fim da sua vida (Cordeiro in Moutinho, 1997, p. 16). Os dois estabelecem um arco narrativo, referente a um período factual – aquele que Jaime passou no Hospital Miguel Bombarda. No entanto, se o filme existe *entre* essas duas fotografias, existe também *contra* elas. Os retratos aludem, mas, sobretudo, afastam-se dos usos científicos atribuídos à fotografia em contextos institucionais como os do Hospital Miguel Bombarda. Refiro a este propósito a introdução de Margarida Medeiros (2016) à edição de um álbum de fotografias daquele hospital e dos seus pacientes, tiradas por José Fontes, interno de radiologia, em 1968. Nesse texto, Medeiros discute a ênfase das ciências naturais no método de observação e a importância de relacionar as fotografias de Fontes a contextos históricos em que as ciências exactas recorriam ao desenho e à fotografia como ferramentas de investigação e conhecimento. A autora atenta especialmente no estudo do rosto, relevante no contexto deste artigo, porque *Jaime* regressa àqueles retratos também para recusar o enquadramento em que foram criados.

Ao criar o filme a partir de uma ausência, Reis e Cordeiro aceitam trabalhar com uma realidade elusiva. Em diversas entrevistas e testemunhos seus, afirmam que o filme não é linear (Reis in Monteiro, 1974, p. 29) ou sequer uma biografia<sup>4</sup> (Cordeiro in Castro, 2000, p. 94), não pretendendo, por outro lado, “explicar o seu [de Jaime] percurso e a sua evolução artística” (Reis, 1974, p. 6) à luz de escolas e tradições específicas, até porque

<sup>4</sup> A única descrição linear da vida de Jaime é a nota biográfica que acompanha os créditos iniciais. Os outros elementos biográficos são integrados no filme de forma esteticamente mais livre.

a sua prática se fez à margem destas. O internamento e a própria instituição psiquiátrica são em parte presididas pelo designio positivista de, através da ciência, examinar, medir e entender o mundo, aqui expresso na tentativa de definir uma pessoa enquanto um facto, de circunscrever uma vida de acordo com linguagem médica e científica, tal como é patente nos relatórios médicos a que o filme regressa para os ressignificar. *Jaime* afasta-se abertamente da perspectiva médica e age em sentido contrário, como uma tentativa humanista de atribuir, *a posteriori*, dignidade a um indivíduo que foi destituído dela (Reis in Monteiro, 1974, p. 27) e afastado da sua própria vida no momento da institucionalização. Também a este propósito, o título, que inclui apenas o nome próprio e não o apelido do protagonista, afirma uma familiaridade, uma aproximação pessoal, não objectiva àquela figura.

Para entender esta oposição à abordagem médica como de alguma forma ecoando o movimento da anti-psiquiatria, importa lembrar a arquitectura do Pavilhão de Segurança do Hospital Miguel Bombarda, a 8ª enfermaria, onde Jaime passou grande parte do seu internamento, em particular o Corpo Circular, onde a primeira sequência do filme tem lugar e ao qual se regressa no final. Este terá sido parcialmente inspirado no panóptico concebido por Jeremy Bentham (Freire, 2009, pp. 42-43), pensado para prisões, hospitais, mas também outras instituições como escolas ou asilos.<sup>5</sup> Tanto a concepção deste modelo arquitectónico no contexto de um pensamento sobre as instituições prisionais, quanto a apropriação de Michel Foucault, em *Surveiller et punir: naissance de la prison* (1975), do modelo do panóptico para teorizar noções de poder, vigilância e controlo social de forma mais ampla, concebem ou criticam, respectivamente, um olhar centralizado sobre a sociedade, construído sobre ideias de normalidade e de desvio. *Jaime* posiciona-se contra essas ideias:<sup>6</sup> o relato da vida daquela figura nunca se limita ao seu diagnóstico ou aos procedimentos médicos aos quais foi sujeito. É assinalável o tratamento formal do contraste entre indivíduo e instituição, instituição e exterior, um núcleo e o espaço que o circunda. Notemos a este propósito a exploração de uma série de dualidades, entre cujos opostos se descrevem transições constantes: o hospital, localizado em ambiente urbano, e Barco, paisagem rural; interior e exterior; aprisionamento e liberdade, arquitetura e natureza, espaços e conceitos distintos, mas tangíveis e permeáveis.

Observemos, neste contexto, os primeiros planos de *Jaime*, nomeadamente o retrato que abre o filme. Este é seguido por uma passagem retirada dos seus escritos, convertida num intertítulo onde se lê, "Ninguém. Só eu", e por um plano em que o pátio da 8ª enfermaria surge enquadrado através de um efeito *peep-hole*, como se correspondesse ao ponto de vista de Jaime a partir do óculo de vidro embutido na porta da sua cela. Este plano permite-nos pensar o filme como uma forma de oposição ao ponto de vista que teríamos a partir do centro do panóptico, onde a estrutura original da torre estaria posicionada.<sup>7</sup> Se o centro representa a autoridade, é a partir de um limiar que o filme se posiciona. A concepção de uma existência à margem, no sentido de alheada de certas normas ou leis centralizadas, é explorada em termos formais em *Jaime*, enquanto forma de resistência política, e terá a sua forma de continuidade mais acentuada no filme seguinte da dupla Reis-Cordeiro, *Trás-os-Montes* (1976), em que aquela região e as suas

<sup>5</sup> Segundo o modelo original (Bentham, 1791/2008, p.3), a estrutura do panóptico inclui uma circunferência exterior, ocupada por celas isoladas umas das outras. No interior da circunferência existe uma área intermédia, desocupada, em cujo centro se ergue uma torre de vigilância a partir da qual um vigilante pode observar os prisioneiros ou doentes, sem ser visto.

<sup>6</sup> "Não há doentes, no filme. Não há normais nem anormais." (Reis in Monteiro, 1974, p. 27).

<sup>7</sup> "O projecto de 1892, a planta e o corte com alçado de 1894, assinados por Nepomuceno, agora descobertos, previam um quiosque (...), na verdade uma torre de inspecção panóptica, octogonal, de ferro e vidro, curiosamente denominada 'miradouro' pelo arquitecto." (Freire, 2009, p. 42).

comunidades, que vivem afastadas dos centros de decisão, são os protagonistas. Maria Filomena Molder (2018b) lê as palavras "Ninguém. Só eu", como uma manifestação de solipsismo, uma sugestão de que a mente daquele homem seria a única realidade existente. No entanto, a construção do filme a partir do ponto de vista da cela de Jaime, como se todo o filme fosse um contra-campo daquele seu primeiro retrato, contraria a insularidade do olhar, que passa a ser partilhado pelo espectador (Pierotti, 2017, p. 132), deixando este de estar numa posição de examinador alheado.

*Jaime* recusa ser um olhar *sobre* o protagonista e recusa subordinar-se, ainda que não o exclua, a um intuito de mera preservação,<sup>8</sup> desconfiando da possibilidade de guardar, através da natureza indexical da imagem fotográfica, aquela figura contra o desaparecimento (Bazin, 1958/2000). De facto, os retratos de Jaime que surgem no filme denotam mais a morte do que a vida: quando considerados em relação um ao outro, os dois, a preto e branco, indicam desde logo a deterioração física do corpo: se no primeiro retrato, o rosto se abre franco e ainda viçoso para a câmara, no segundo a aproximação à morte é evidente – vemos um corpo definhado e um rosto envelhecido a olhar para o chão. Reis havia já enunciado a sua desconfiança relativamente às capacidades representacionais do meio fotográfico, a propósito de algumas fotografias que fez na região de Trás-os-Montes: “Vejo, outra vez, as fotografias que tirei em Trás-os-Montes. Quase todas mentem. Nenhuma dor intolerável nelas ficou. Nenhuma esperança. Qualquer raiz” (1969, p. 17). O que o cineasta intui aqui sobre a fotografia é retomado, quase dez anos depois, na memória descritiva do filme *Trás-os-Montes*, “Arquitectura do Nordeste” (1974a), onde reflecte acerca das bases daquilo a que Catarina Alves Costa chama um “cinema da imaginação etnográfica” (2012, p. 232).

Nesse texto, Reis reflecte acerca de outros meios de documentação da realidade e da incapacidade de estes preservarem qualquer lampejo de vida que o objecto retratado contivesse: “Claro que, entretanto, os ‘nossos’ etnógrafos não dormiram... Mas dormem os milhares e milhares de fichas e fotografias nos arquivos de metal” (p. 24). O realizador aponta ao cinema a eventual capacidade de ultrapassar essas limitações: “Irá mais longe o cinema do que os ficheiros? Será a sua película outro âmbar?”. Este pensamento acerca do cinema enquanto arquivo vivo, desenvolvido a propósito de *Trás-os-Montes* surge já em *Jaime*, na síntese aí contida entre preservação e criação, entre uma tendência realista e uma tendência formalista, aqui inseparáveis, sem que isso seja uma desvantagem ou limitação, antes a maior virtude do meio cinematográfico (Kracauer, 1960/1997), em cujo contexto a criatividade consiste em deixar-se penetrar pela natureza, pelo mundo físico, e ao mesmo tempo penetrá-la (p. 40), um movimento em dois sentidos, como descrevi acima.

## 2. “*Jaime* ressuscita Jaime”<sup>9</sup>: animar o inanimado

No caso de *Jaime*, o filme nunca poderia ter existido sem os objectos e lugares associados à existência do seu protagonista e, no entanto, não é subsumível a estes, sendo todo ele baseado em formas de mediação. Aquilo que se rejeita é o que Reis descreve a propósito da primeira sequência do filme como “um realismo imediato e patético” (Monteiro, 1974, p. 31), em que a qualidade da imagem, apagada, sem brilho, mimetiza a realidade mortíça

<sup>8</sup> Reis afirma precisamente que “Se [*Jaime*] fosse, pois, apenas um puro trabalho de arqueologia do cinema, eu já teria ficado feliz, dado que soube que grande parte da obra dele desapareceu.” (Reis in Monteiro, 1974, p. 26).

<sup>9</sup> Título de uma reportagem sobre *Jaime* da autoria de Albertino Antunes (1974), publicada meses antes da estreia do filme.

que retrata e em que o silêncio enfatiza a agonia. Contra esse realismo, e contra formas mortas de preservar a realidade, impõe-se a necessidade de recriação. Nesse sentido, a primeira sequência do filme surge como paradigmática, porque entre ela e a sequência seguinte se descrevem formas de reanimação.

Essa primeira sequência, ambientada no pátio circular da 8ª enfermaria, é marcada por uma ausência de vida, traduzida em termos formais pelos movimentos lentos e rígidos da câmara, pela falta de som e de cor – a imagem tem uma tonalidade sépia, inicialmente pensada a preto e branco,<sup>10</sup> como os dois retratos de Jaime – fazendo daquele espaço uma espécie de reino dos mortos, ou figuras num estado de semi-vida, as sombras dos pacientes que o sol projecta nas paredes internas do pavilhão. Se a sequência é caracterizada por uma sensação de estagnação, pelos movimentos monótonos da câmara, a verdade é que esse marasmo começa a ser perturbado por uma série de pequenas acções ligadas a momentos subsequentes, acções que evidenciam uma quebra com a imobilidade, sinal de morte. O mundo físico começa a ser transformado através de subtis sinais de vida: um paciente arranca pedaços da vegetação rasteira, depositando-os num pequeno carreiro de água, sinal de frescura e fluidez que atravessa a secura, natural e arquitectónica, do pátio. Os pedaços de relva são movidos pela água, indirectamente animados pela mão que os retira da terra. Este é o primeiro de vários momentos do filme em que o centro da acção é o movimento, seja ele manifesto através do vento que agita a vegetação, do correr da água, do caminhar de um homem ou de um animal. No meio dos planos em sépia, surge uma explosão de cor, a primeira do filme: fora do ambiente recluso do pavilhão, um campo de urze em tons rosados agita-se ao vento. A cor marca também a adopção de um enquadramento rectangular, como se o observador não mais estivesse limitado pelo campo de visão definido pelo óculo circular da cela.

Esta primeira forma de libertação – do monocromatismo, da reclusão, da apatia – antecipa uma outra, mais pronunciada, que acontece no final da sequência. O último plano desta difere significativamente dos anteriores. A câmara deixa de estar ao nível térreo e encontra-se agora posicionada no telhado do pavilhão. Depois de um curto movimento panorâmico da esquerda para a direita, que varre a parte inferior do pavilhão, a câmara centra-se finalmente na fonte instalada no meio do pátio, no lugar onde a torre de vigilância deveria estar, de acordo com o modelo original. Em vez disso, é um repuxo de água, matéria vibrátil que irrompe do cimento. O movimento da câmara acompanha aquele jacto ascendente, descrevendo um *zoom-out*, que oferece uma visão mais ampla do pavilhão e finalmente do céu, que vemos então pela primeira vez.

### 3. Sopros de vida

A abertura para o céu antecipa as instanciações de fuga da sequência seguinte: o braço de um paciente atravessa a porta da sua cela através do óculo, quebrando da moldura circular da sequência anterior; um gato branco foge através das grades que evitam a saída dos pacientes do Corpo Circular; a câmara deambula pelo espaço interior do pavilhão rumo ao exterior, culminando numa clarabóia, nova porta de acesso ao céu. Se antes a câmara se movia principalmente ao longo de seu próprio eixo, posicionada num ponto fixo – a

---

<sup>10</sup> A primeira sequência de *Jaime* foi filmada em película de preto e branco. Aquando da tiragem de cópias de distribuição, essa sequência foi revelada juntamente com o resto do filme, através do processo de revelação para cor, fazendo com que o preto e branco ganhasse uma tonalidade sépia (Baptista, 2022). Aquando da estreia, Reis fala dos tons sépia da sequência, vendo-os como significativos no contexto da leitura que apresenta do filme (Monteiro, 1974, p. 30).

cela de Jaime ou aquele lado do panóptico, guiada por um movimento mecânico – os planos são agora feitos de câmara na mão, o seu movimento mais livre transporta-nos através de diferentes divisões da 8ª enfermaria. O sépia dá lugar à cor e o silêncio ao som, como se o filme despertasse subitamente, arrancado ao marasmo dos primeiros planos. Particularmente significativa para a minha leitura, é a música que acompanha toda a sequência: “St. James Infirmary”, interpretada por Louis Armstrong (1956). A letra descreve a ida do narrador até ao hospital onde se depara com o corpo inerte da amada: “I went down to St. James Infirmary/ Saw my baby there/ She was stretched out on a long white table/ So cold, so sweet, so fair”.

A ligação mais evidente, ou até ilustrativa, entre estas palavras e a sequência que acompanham é o paralelo com o ambiente hospitalar e a descida ao lugar dos mortos, que leva o narrador a contemplar a visão da sua própria morte, ecoando a de Jaime: “When I die, bury me in straight-laced shoes/ And a box-back suit, double breasted/ Put a twenty-dollar gold piece on my watch chain/ So the boys know that I died standin’ pat”. No entanto, o contributo da canção é mais amplo. A versão de Armstrong, gravada pela primeira vez em 1928 e possivelmente a mais conhecida (Harwood, 2008, p. 147), é parte de uma lista extensa e conturbada de versões (p. xi), muitas delas construídas enquanto narrativas incorporadas, histórias dentro da história, como a passagem abaixo revela:

It was down in Joe's barroom  
On a corner of the square,  
Drinks went on as usual,  
And a goodly crowd was there.

Standing there beside me  
With his elbows on the bar  
Stood curly Joe McKinney,  
The driver of a livery car.

As he looked at the people,  
With his eyes of bloodshot red,  
He turned to the bartender,  
And these were the words he said (p.77)

Se considerarmos a existência destas estrofes, que servem de preâmbulo em algumas das versões da canção, percebemos que as primeiras estrofes que ouvimos no filme – “I went down to St. James Infirmary/ Saw my baby there/ She was stretched out on a long white table/ So cold, so sweet, so fair” – não se tratam apenas de uma reflexão em retrospectiva, mas integram um segundo nível de mediação, porque o narrador está a falar no lugar de um ausente, como se se insuflasse uma figura inerte. O que se sugere é a possibilidade de falar através da voz de outra pessoa, descrevendo uma via de comunicação que opera em dois sentidos: o ausente fala através da voz do narrador e o narrador fala através das palavras do ausente. A descoincidência entre o narrador original e o narrador que reconta a história ecoa, na linguagem filmica de *Jaime*, em diversas instâncias de assincronia. Em primeiro lugar, o som diegético no caso das duas personagens ligadas à vida de Jaime: Evangelina Gil Delgado, sua viúva, que ouvimos gritar o nome do marido desaparecido por duas vezes, um chamamento que funciona como forma de invocação do defunto;<sup>11</sup> Manuel, colega de Jaime na 8ª enfermaria, que o cita acerca dos seus desenhos. Nos dois casos, o som está sempre *off-screen*: ouvimo-los

<sup>11</sup> É o próprio Reis que o sugere: “nós estávamos a desenterrar o marido” (Monteiro, 1974, p. 30).

sem os ver. O mesmo acontece com o som não diegético no caso das composições musicais utilizadas no filme (Armstrong, Stockhausen e Georg Philipp Telemann), em que a música paira sobre a imagem, sem fonte visível. Esta assincronia insinua a presença de uma mão invisível, que furtivamente vai animando o que a rodeia, vida e movimento são assim aproximados.

Ao longo do filme, encontramos vários elementos associados a um sopro genesíaco, nomeadamente a importância da respiração humana, evidenciada através dos sons provenientes de instrumentos de sopro (os metais de “St. James Infirmary”, uma flauta de amolador, instrumento popular, e o seu par erudito, a flauta da sonata de Telemann); da voz, seja através da fala, como é o caso de Evangelina e Manuel, ou do canto – Armstrong, o coralista de “Gesang der Jünglinge”, o piar dos pássaros. A par destes elementos, o poder vivificador do ar em deslocação é tornado ainda mais evidente no caso do vento, gerador de movimento em várias das sequências do filme. O vento agita a vegetação e em algumas traduções da passagem bíblica de “Gesang der Jünglinge” é precisamente um vento fresco,<sup>12</sup> manifestação do divino, que salva os três jovens hebreus, num eco do versículo do Génesis (2:7) em que Deus sopra o fôlego de vida através das narinas do ser humano moldado a partir do pó. É húmido o vento da canção do Livro de Daniel, surgindo o ar e água, nestas duas passagens bíblicas, como elementos opostos à terra e ao fogo, sinais de *secura*, inércia e destruição.

Em *Jaime* é a água, precisamente, o par directo do vento, ambos simbolizam e constituem formas de actividade, de livramento, de evasão: lembremos o jacto da fonte do pátio que se dirige ao céu, espaço amplo, contrário à reclusão do hospital. A relação entre ar e água é, além disso, complexa, com o som do vento muitas vezes precedendo a imagem da deslocação da água – de novo, a assincronia. Numa das sequências filmadas em Barco, junto ao rio Zêzere, esse movimento paralelo, quase recíproco é evidente: o vento sopra forte, o rio corre violento. Se o som do vento parece gerar o movimento da água, o contrário torna-se verdade também: os múltiplos redemoinhos do rio originam um coro de sons penetrantes, incrivelmente agudos, conjurando um bando de pássaros que permanece invisível, e que ressurgirá mais adiante, nas criaturas desenhadas por Jaime, contrariando qualquer espécie de naturalismo ou verosimilhança. Das diversas recorrências, repetições, reconstituições e regressos descritos pelo filme brota frequentemente algo de novo, tangível ao ponto de partida original, mas diverso dele. Este aspecto é essencial para pensar de que modo a revisitação dos desenhos e escritos de Jaime por Reis e Cordeiro não são apenas uma apropriação linear destes, mas antes contribuem directamente para ressignificá-los.

Isto é observável num primeiro nível, se considerarmos que o filme revela e legitima Jaime Fernandes enquanto artista.<sup>13</sup> A recontextualização e redefinição de um conjunto de objectos aos quais ninguém anteriormente tinha atribuído valor dependem de um agente externo, dotado de um olhar particular, feito não apenas de conhecimento – “[Cordeiro] já conhecia (...) a chamada Arte Bruta”<sup>14</sup> (Castro, 2000, p. 95) –, mas também

<sup>12</sup> “But the angel of the Lord went down with Azariah and his companions into the furnace, and smote out the flame, making in the midst, as it were, a cool moist wind; so that the fire touched them not, nor in anywise injured or put them to inconvenience.” (Coogan et al., 2007, p. 191)

<sup>13</sup> É *Jaime* que oferece visibilidade à obra de Jaime Fernandes, exposta pela primeira vez na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1980 (Fernandes, 1980), e posteriormente incluída em colecções como a do Centro de Arte Moderna da FCG, a colecção Treger/Saint Silvestre ou a Collection de l'Art Brut, Lausanne.

<sup>14</sup> Jean Dubuffet, artista francês responsável pela conceptualização da Arte Bruta, definiu-a enquanto arte feita por indivíduos afastados das normas e das convenções perpetuadas pelas instituições culturais, feita a partir dos recursos materiais e criativos disponíveis a essas pessoas (1949/2000), desde pacientes em instituições mentais, como Jaime Fernandes, autodidactas ou crianças. Dubuffet valorizava o potencial

de sensibilidade, porque reconhece naquele desenho algo de comum às imagens que viu em contextos distintos.<sup>15</sup> Se este gesto é relativamente comum num ambiente museológico ou no mercado de arte, através de figuras como as do curador e do *marchand*, tal como eles, *Jaime*, visibiliza o que estava escondido. Mas, em vez de o fazer de modo linear ou estático, a sua visita a estes trabalhos é dinâmica e reconfigura-os profundamente.

#### 4. Compor, recompor, falar através da voz do outro

A forma como os desenhos e os escritos de Jaime, bem como os lugares que ele habitou, são enquadrados e apresentados no filme afasta-os do seu contexto original. Um paralelo pertinente pode ser descrito com “Gesang der Jünglinge”. O compositor começou por gravar a voz de um jovem coralista cantando a referida passagem do Livro de Daniel e dedicou-se posteriormente, através de meios electrónicos, a decompor essa gravação em unidades menores, nomeadamente unidades linguísticas – palavra, sílaba, fonema – a partir das quais trabalhou, expandindo e comprimindo o som ou combinando-as com sons gerados electronicamente (Stockhausen, 1973, p. 41). Através da reordenação e alteração dessas unidades, mudanças importantes têm lugar ao nível da estrutura de cada uma das palavras do cântico, perturbando o significado original da palavra e criando novos sentidos.<sup>16</sup> Os fragmentos reordenados e retrabalhados continuam, por um lado, ligados à gravação original, mas a peça “Gesang der Jünglinge” não é de todo redutível a essa gravação. O mesmo se passa com *Jaime*.

O trabalho do filme em torno dos materiais da autoria de Jaime ou aqueles associados à sua vida, a sua selecção e montagem, constitui, por um lado, uma forma de mediação, de invocação de outra subjectividade, de transmissão da voz alheia, mas surge também como uma nova narrativa, da autoria de Reis. As duas dimensões são inextricáveis. *Jaime* documenta os desenhos, os escritos, os lugares, mas comenta-os também, o percurso através deles estabelece uma visão sobre esta obra, as suas recorrências e dinâmicas internas, as suas características formais. A malha visual presente nos desenhos destaca-se como um símbolo do conceito que preside ao filme: Reis, como o homem que vemos pescar com rede na margem do Zêzere, reúne pedaços dispersos, depois apresentados de formas distintas.

No caso dos escritos, o mais comum é enquadrar-se uma página na sua totalidade ou como parte de uma sequência de páginas parcialmente sobrepostas. No primeiro caso, os planos são demasiado curtos para que se torne possível ler sequer uma porção das palavras; também no segundo caso, a inteligibilidade do conteúdo linguístico é preterida em favor do aspecto gráfico daquelas folhas, estabelecendo-se relações de continuidade

---

deste tipo de prática, enquanto manifestação subjectiva não contaminada pela educação artística ou qualquer forma de intelectualização, primando pela inventividade em detrimento da reprodução de modelos aprendidos.

<sup>15</sup> Como Catarina Alves Costa aponta (2012: 237-238), a atenção ao trabalho de Jaime Fernandes pode ser lida no contexto da Arte Bruta, mas dá igualmente conta de um interesse mais amplo do sector intelectual português, observado nas décadas de 1950, 1960 e 1970, por manifestações artísticas de cariz popular. A tentativa de redescobrir culturas e práticas ditas *autênticas* surgia como forma de resistência à versão folclorista e unificadora de uma ideia de povo e de cultura popular criada pelo Estado Novo.

<sup>16</sup> “Besides being varied sequentially, the words are often combined so as to sound simultaneously. As a result of such simple procedures, words flicker in and out of existence. Sometimes a word’s meaning is dissolved; at other times, unexpected combinations cause new words to spring into being, words such as *schneewind* (“snowwind”) and *feurreif* (“fireripe”), for example. Some permutations clearly alter the comprehensibility of the text more drastically than others. This means that in addition to the tone-noise continuum, a second continuum of sense-nonsense is at work.” (Smalley, 2000, p. 4)

visual entre as letras e as formas presentes em planos anteriores. Acresce o ser intrincada a caligrafia de Jaime e idiossincráticas a sua ortografia e sintaxe. Mais do que possibilitar a leitura, a apresentação destas páginas serve sobretudo para dar conta da materialidade e da extensão destas notas.

Há um terceiro tipo de enquadramento dos escritos aproximável às dinâmicas observáveis em “Gesang der Jünglinge”. Neste, uma porção significativa da página é apresentada na tela, mas uma máscara oblonga é aplicada ao plano, destacando apenas algumas palavras, assim transformadas em intertítulos. Cabe notar que, perante a indecifrababilidade de certas notas, o filme incorpora transcrições das mesmas, que surgem enquanto legendas queimadas na película, e que mantêm a sintaxe, mas simplificam a ortografia, fixando um sentido nem sempre evidente no original manuscrito. A este propósito, Cordeiro sugere que, num contexto psiquiátrico, estes apontamentos são tomados enquanto delírios, típicos de alguém diagnosticado com esquizofrenia, e, portanto, desconsiderados.<sup>17</sup> O filme opõe-se a esta abordagem, não porque procure nos escritos uma resposta que *explique* Jaime, que permita lê-lo, mas porque revela o que neles há de profundamente original e livre, avesso às categorias restritas da instituição psiquiátrica, considerando-os na sua inteireza e singularidade gráficas.

Passa-se com os desenhos algo semelhante. Reis utilizou uma truca para os filmar, podendo assim aproximar-se deles de um modo exploratório e inventivo, com diferentes ritmos, mas mantendo um rigoroso manejo da câmara e do enquadramento. De igual modo, a truca permitiu-lhe, por um lado, criar planos em que os desenhos surgem na sua totalidade e outros planos, aproximados, que se concentram em detalhes específicos, motivo formais, linhas ou cores que são justapostos, que recorrem e se transformam ao longo de diferentes plano e cenas. Os planos alternam entre o minúsculo e o colossal (o pé de um homem e o seu corpo; uma estrela e a constelação de que faz parte, num regresso ao movimento pendular entre dualidades de que falei anteriormente). Uma das secções que melhor revela a verdadeira magnitude e originalidade deste percurso é a sequência final *Jaime*, em que se regressa à cela.

Aí, em vez de um ponto de vista fixo sobre o pátio definido a partir do interior, descreve-se um movimento de câmara na mão a partir do pátio até à cela, um movimento irregular, humano, contrário à deslocação maquinal da câmara que encontrámos na primeira sequência do filme. Penduradas na parede estão cerca de três dezenas de desenhos de Jaime, que na sua maioria nos foram dados a ver ao longo do filme. Esta disposição dos desenhos, vistos agora no seu conjunto, reconfigura os anteriores enquadramentos destes trabalhos, quando foram filmados de muito perto, ordenados de modo associativo, a partir de relações conceptuais, formais, tonais. Agora a sua apresentação é relativamente linear e a lógica que lhe preside mais evidente, naquela que é a primeira exposição dos seus desenhos. Estes são agrupados como num índice, de modo escolástico, tematicamente, sistematiza-se o catálogo de figuras que compõem aquele universo pictórico: figuras humanas, nomeadamente retratos de homens, de corpo inteiro ou constituídos apenas por um rosto e desenhos de animais – cavalos, burros, cães, lobas, pássaros – alguns de aparência monstruosa, como criaturas fantásticas; constelações integradas numa trama densa e ubíqua.

<sup>17</sup> “Aquilo são delírios - ao lado da razão, portanto. Temos que o tomar como um valor facial, é o que ele escreve e pronto - e para nós serviu para mostrar uma lógica outra. Também pela própria grafia, e pelos papéis amarelados pelo tempo, que tinham valor plástico.

Nem sequer agora eu teria a pretensão de analisar uma coisa dessas num doente actual. O Jaime tinha aquela doença, tinha delírios como todos os esquizofrénicos.” (Moutinho, 1997, p. 16).

A verdadeira dimensão dos desenhos torna-se então evidente: muitas das representações de cavalos ou cães, animais dos quais as figuras humanas parecem mais próximas, homem e animal desenhados de forma contígua ocupam alguns dos desenhos maiores, enquanto muitas das figuras que aparentavam ser gigantescas e aterradoras surgem agora como desenhos pequeníssimos. As composições musicais integradas no filme são fundamentais para descrever estas flutuações. Os sons electrónicos de “Gesang der Jünglinge”, por exemplo, simultaneamente reminiscentes de espaços subaquáticos e estelares, mergulham-nos nos desenhos para depois nos fazer emergir deles. De igual modo, a sonata de Telemann (Sonata em Si Bemol Maior, TWV 41:b3, 1728-1729) comenta tanto imagens dos lugares habitados por Jaime quanto a exposição dos seus desenhos. O primeiro movimento da sonata, *largo*, adiciona uma atmosfera elegíaca, mas graciosa a certas sequências, enquanto o último, *vivace*, sublinha o tom celebratório de outras.

Finalmente, o tipo de recomposição e percurso descritos a propósito dos escritos e dos desenhos são também empregues nas representações dos lugares habitados por ele e na reprodução dos documentos que integram o seu processo hospitalar. A esse propósito, podemos pensar numa das sequências mais emblemáticas do filme, anunciada pelo intertítulo “Morrereis como estes retratos”, em que se aproximam desenhos, paisagens, exames médicos. Em primeiro lugar, temos o plano de um desenho de um equídeo, seguido de um outro de um homem segurando um cavalo pela rédea: o lenço triangular preso ao pescoço do camponês duplica o arnés em torno do focinho do animal, um paralelo estabelecido pelo próprio autor do desenho, que a sequência ecoa. A forma triangular estabelece a ligação com os desenhos dos planos seguintes, em que cabeças e corpos de homem surgem no meio de uma trama à qual estão ligados por uma espécie de estrutura tentacular, como um cordão umbilical. O plano seguinte enquadra o desenho de um homem de perfil de braços erguidos, antecipando o plano de um raio-x pulmonar, continuando o torso do desenho anterior. A radiografia inicia uma série de planos em que outros exames médicos de Jaime são apresentados, nomeadamente gráficos registando o seu peso e temperatura.

A monitorização da sua condição enquanto paciente é contrastada pelo impulso criador do filme, que subverte uma primeira aceção daquelas representações visuais. A câmara começa por acompanhar os pontos do gráfico, que repetem os botões das camisas envergadas pelos homens dos desenhos que acabámos de ver. O percurso sobre esses pontos e os sons agudos que o acompanham impulsionam o movimento da câmara, que acelera e se desloca em diferentes direcções. Estes sons tanto poderiam assinalar batimentos cardíacos quanto o eco de um radar, deixando em aberto se o objecto que se mapeia é um corpo ou uma paisagem, como os planos seguintes parecem testemunhar igualmente. Os pontos do gráfico e as linhas que os unem dão lugar a um plano aberto enquadrando uma série de árvores dispersas no topo de uma colina, sobre a qual a câmara descreve um movimento panorâmico. A associação entre corpo e terra continua: no plano seguinte, enquadra-se uma outra forma acastanhada, a cabeça de um cavalo, coberta, de novo, por um arnés. Um plano aproximado revela em maior detalhe as orelhas, a crina, antes de se iniciar um movimento de câmara que percorre o resto do corpo do bicho, da direita para esquerda, rastreando, em sentido contrário, os movimentos anteriores que percorreram o gráfico, a colina, agora magicamente transformados no dorso de um animal.

## Conclusão: Outros serão uma continuação de mim<sup>18</sup>

Aquando da estreia de *Jaime*, o realizador Paulo Rocha, com quem Reis havia anteriormente colaborado no filme *Mudar de Vida* (1966), diz do filme que “permitiu descobrir o artista Jaime Fernandes e um novo cineasta (António Reis)” (Antunes, 1974), sintetizando o movimento que tínhamos observado a propósito de “St. James Infirmary” – Reis abre caminho à voz de Jaime, do mesmo modo que Jaime abre caminho à de Reis: a sua figura transformada num instrumento musical no qual o realizador deposita um sopro criador. De facto, este filme estabelece e antecipa modos de trabalho e interesses que Reis e Cordeiro irão prosseguir em trabalhos seguintes.

A figura e a obra de Jaime, descrito por Augusto Seabra como vivendo em “des-razão (...) fora de uma lógica racional” (1991, p. 27), oferecem a Reis um espaço de aprendizagem e liberdade criativa para construir um cinema que ecoa propostas como as de Jean Epstein em “La Lyrosophie” (1922/1974), um cinema pensado como uma nova forma de subjectividade e de conhecimento. Este cinema, para regressar a aspectos anteriormente discutidos neste artigo, contraria os princípios do conhecimento científico (ainda que se defina uma proximidade entre o conceito de lirosopia, proposto por Epstein, e um certo lado experimental da ciência) e acolhe as emoções e o inconsciente como elementos centrais. A deambulação mental de Jaime entre os domínios do real e do imaginário, visível nos seus desenhos, que reúnem figuras mais claramente associadas ao seu passado de camponês e outras habitantes de um mundo fantástico, constituiu-se enquanto ponto de partida para o trabalho que os dois cineastas começam a desenvolver, entendendo o cinema enquanto trânsito constante entre real e imaginário (Morin, 1956).

Se isto se relaciona com a inscrição da obra de Jaime no âmbito da Arte Bruta, importa igualmente o afastamento da sua figura de uma ideia de centro, de norma. Há um paralelo evidenciado por Molder (2018) entre Jaime e Reis, no sentido em que ambos se viram retirados do seu lugar de origem – Barco e Valadares, respectivamente – e levados para um contexto urbano completamente dissociado do ambiente rural em que cresceram. Este alheamento é recuperado não através de uma idealização, mas de uma tentativa de aprender formas de fazer com figuras autodidactas,<sup>19</sup> sem educação formal, mas depositárias de um legado importante, desde Jaime ao povo transmontano.

Através do destaque dado pelo filme ao trabalho pictórico daquele homem, afastado de qualquer espécie de verosimilhança – as “fotografias obscuras” de fala ao seu colega Manuel –, Reis acolhe um cinema que recusa pretensões unicamente realistas, em favor de formas mediadas de abordar a realidade, nomeadamente o acto de falar através da voz do outro, que abordei ao longo deste texto. Concepções do meio cinematográfico enquanto meio de expressão artística (Astruc, 1948) e como máquina de pensamento (Epstein, 1946/1974) serão igualmente importantes para o trabalho da dupla Reis-Cordeiro a partir deste filme.

Tanto os desenhos quanto as imagens do filme são propostas como elementos autónomos relativamente ao mundo físico, libertos dele e das suas leis e por isso

<sup>18</sup> Como num poema de um dos primeiros livros de poesia de António Reis, *Luz*:

“... Eu já sou uma Continuação dos Outros  
— como Outros serão uma Continuação de mim...” (1948)

<sup>19</sup> A inclusão de Armstrong e Telemann no repertório musical do filme é relevante a propósito de formas menos convencionais de aprendizagem: tal como Jaime, que começou a desenhar durante o seu internamento, Armstrong aprendeu a tocar trompete durante o período que passou no Colored Waif’s Home for Boys, em Nova Orleães, instituição de reeducação de menores em Nova Orleães (Armstrong, 1954, p. 33-51). Também Telemann fez parte da sua formação musical de forma autónoma, como autodidacta, contra a vontade da família (Petzoldt, 1974).

abstraídos da lei da morte e da degradação que discuti no início a propósito da imagem fotográfica. Contrariar a morte de Jaime passa por acolher paralelamente as tendências realistas e formalistas, tomando como centrais noções de processo, transformação e recorrência. Transformam-se assim os oito desaparecimentos que Jaime refere nas suas notas em igual número de nascimentos, representando estes diferentes modos de continuação: da vida de Jaime – um homem que foi camponês e depois artista, doente e visionário, cujo olhar esteve encerrado e foi depois partilhado com uma multiplicidade de espectadores; da vida das formas (Focillon, 1934/2012), que desaparecem num plano e reaparecem noutra, atravessando espaços e tempos.

## REFERÊNCIAS

- Alves Costa, C. (2012). *Camponeses do Cinema: A Representação da Cultura Popular no Cinema Português entre 1960 e 1970*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Antunes, A. (1974, janeiro 27). «Jaime» ressuscita Jaime. *Jornal do Fundão*, 1, 8–9.
- Armstrong, L. (1954). *Satchmo: My Life in New Orleans*. New York: Prentice-Hall.
- Astruc, A. (1948). Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra- stylo. Em *Du stylo à la caméra—Et de la caméra au stylo: Écrits 1942-1984* (pp. 324–328). Paris: L'Archipel.
- Bazin, A. (2000). Ontologie de l'image photographique. Em *Qu'est-ce que le cinéma?* (pp. 9–17). Paris: Editions du Cerf. (Publicação original 1958)
- Bentham, J. (2008). *Panopticon, or, the inspection-house*. Gloucester: Dodo Press. (Publicação original 1791)
- Castro, I. T. (2000). Conversa com Margarida Cordeiro. Em *Cineastas Portuguesas 1874-1956*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Coogan, M. D., Brettler, M. Z., Newsom, C. A., & Perkins, P. (2007). *The new Oxford annotated Apocrypha: New Revised Standard version*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Dubuffet, J. (1949). L'Art brut préféré aux arts culturels. Em S. Lombardi & Collection de l'art brut (Eds.), *Jean Dubuffet's art brut: The origins of the collection = L'art brut de Jean Dubuffet: Aux origines de la collection* (pp. 27–31). Lausanne: Collection de l'art brut.
- Epstein, J. (1974). La Lyrosophie. Em *Écrits sur le cinéma, 1921-1953: Édition chronologique en deux volumes* (pp. 15–23). Paris: Cinéma Club/Seghers. (Publicação original 1922)
- Epstein, J. (1974). L'intelligence d'une machine. Em *Écrits sur le cinéma, 1921-1953: Édition chronologique en deux volumes* (pp. 255–334). Paris: Cinéma Club/Seghers. (Publicação original 1946)
- Fernandes, J. (1980). *Jaime*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Exposições e Museografia.
- Focillon, H. (2012). *Vie des formes suivi de Éloge de la main*. Paris: PUF. (Publicação original 1934)
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Freire, V. A. (2009). *Panóptico, vanguardista e ignorado: O pavilhão de segurança do Hospital Miguel Bombarda*. Lisboa: Livros Horizonte.

- Harwood, R. W. (2008). *I went down to St. James Infirmary: Investigations in the shadowy world of early jazz-blues in the company of Blind Willie McTell, Louis Armstrong, Don Redman, Irving Mills, Carl Moore, and a host of others, and where did this dang song come from anyway?* Kitchener, ON: Harland Press.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of film: The redemption of physical reality*. Princeton, NJ: Princeton University Press. (Publicação original 1960)
- Medeiros, M. (2016). Rostos em transição: A fotografia e o gesto de documentar o outro. Em A. F. Cascais (Ed.), *Hospital Miguel Bombarda, 1968* (pp. 15–21). Lisboa: Documenta.
- Molder, M. F. (2018b). Vi as redes por dentro. Em L. Lima (Ed.), *Como o sol, Como a noite* (pp. 26–31). Porto: Empresa Diário do Porto.
- Monteiro, J. C. (1974). «Jaime» de António Reis—O inesperado no cinema português. *Cinéfilo*, 29, 22–32.
- Morejón, N. (1993). Poemas de amor y muerte, 1993. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 61(1), 221–225.
- Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie sociologique*. Paris: Minuit.
- Moutinho, A. (1997). Entrevista a Margarida Cordeiro. Em A. Moutinho & M. G. Lobo (Eds.), *António Reis e Margarida Cordeiro – A Poesia da Terra* (pp. 8–25). Faro: Cineclube de Faro.
- Petzoldt, R. (1974). *Georg Philipp Telemann*. London: Ernest Benn Ltd.
- Pierotti, F. (2017). L'occhio del panopticon Filmare la pittura in Jaime di António Reis. Em C. Jandelli (Ed.), *Filmare le arti: Cinema, paesaggio e media digitali* (pp. 129–141). Edizioni ETS.
- Reis, A. (1948). *Luz*. Porto: Portugália.
- Reis, A. (1969, novembro 6). Trás-os-Montes. *Jornal de Notícias, Suplemento Literário*, 17–18.
- Reis, A. (1974a). Arquitectura do Nordeste. *Cinéfilo*, 27, 24–25.
- Reis, A. (1974c). Jaime. *Celulóide*, 204, 5–6.
- Seabra, A. M. (1991, setembro 12). No rasto do cometa. *Jornal Público*, 27.
- Smalley, J. (2000). Gesang der Jünglinge: History and Analysis. *Programme note for concert series, Masterpieces of 20th-Century Electronic Music: A Multimedia Perspective. The Columbia University Computer Music Center, presented by Lincoln Center* <http://sites.music.columbia.edu/masterpieces/notes/stockhausen/GesangHistoryandAnalysis.pdf>
- Stockhausen, K. (1973). Stockhausen's notes on the works. Em K. H. Wörner, *Stockhausen: Life and work* (pp. 30–77). London: Faber.

### Referências audiovisuais

- Baptista, T. (2022, de Abril). *Para uma história material do cinema de Reis/Cordeiro*. [Registo vídeo]. Consultado em <https://www.youtube.com/watch?v=-WQeDxyXfQQ>
- Molder, M. F. (2018a). *Causas que seguem os efeitos ou ameixas doiradas com orvalho*. [Registo áudio] Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.

- Oliver, K. (1961). *Satchmo Plays King Oliver* [LP]. Los Angeles: Audio fidelity.
- Reis, A. (Realizador) (1974b). *Jaime* [Filme]. Centro Português de Cinema.
- Reis, A., & Cordeiro, M. (Realizador) (1976). *Trás-o-Montes*. [Filme]. Centro Português de Cinema, Tobis Portuguesa, RTP.
- Rocha, P. (Realizador) (1966). *Mudar de Vida* [Filme]. António da Cunha Telles.
- Stockhausen, K. (1955-56). *Gesang der Jünglinge* [LP]. Alemanha: Deutsche Grammophon.
- Telemann, G. P. (1963). *Sonate B-Dur TWV 41:B3* [Recorded by F. Conrad, J. Koch, & H. Ruf]. BNF Collection.

## **THE GLASS FIGURE PROSOPOPOEIA AND MOURNING IN ANDRÉ KERTÉSZ'S PO- LAROIDS**

### **A FIGURA DE VIDRO PROSOPOPEIA E LUTO NAS POLAROIDS DE ANDRÉ KERTÉSZ**

**SANDRA CAMACHO\***  
sandragcamacho@gmail.com

In this article, I propose to examine how prosopopeia might be identified in some of André Kertész's final photographic works, not only in the recourse of a glass figurine, that stood-in for his late-wife, Elizabeth, but also through the analysis of his choice of medium, the Polaroid: an image that holds a distinct material existence, small enough to share, and captivating in its instant development before one's eyes. Additionally, I will consider the association of prosopopeia and death, as a literary figure that gives voice to those that have lost it, but also in the very mourning process for Kertész.

**Keywords:** Photography; Mourning; Polaroid; André Kertész.

Neste artigo, proponho identificar e analisar a presença da prosopopeia em alguns dos trabalhos finais de André Kertész, através, não só, do recurso a uma estatueta de vidro, que aqui toma o lugar da sua falecida esposa, Elizabeth, mas também na sua escolha de formato fotográfico, a Polaroid: uma imagem que possui uma existência material única, sendo pequena o suficiente para ser partilhada e cativante na sua revelação instantânea em frente aos nossos olhos. Adicionalmente, considerarei a ligação entre a prosopopeia e a morte, enquanto figura literária que concede uma voz a quem a perdeu, mas também como elemento do próprio processo de luto de Kertész.

**Palavras-chave:** Fotografia; Luto; Polaroid; André Kertész.

Data de receção: 02/08/2022  
Data de aceitação: 03/10/2022  
DOI: 10.21814/2i.4111

---

\*Investigadora Pós-Doutoral, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, ICNOVA, Lisboa Portugal. ORCID: 0000-0003-2775-0146

It was something about the curve of its neck that first drew photographer André Kertész (1894-1985) to the small glass figurine that would come to dominate his Polaroid works (1978-1985). It reminded him of his late-wife, Elizabeth Kertész (1902-1977) (*née* Erzsébet Salamon). With a faded blue sky as its background, a gently curved neck supports the rounded head that holds inside it the reflections of the New York cityscape that can be found just outside the window. It was not a city that had been particularly welcoming or admiring of Kertész's work, unlike his beloved Paris, but it was where he had made a life with Elizabeth, nonetheless. That the glass figurine would combine a resemblance to his wife and inverted images of New York could propose a reconciliation with the city in Kertész's final years; however, his careful handling of the figurine in his Polaroids marks an insistence on its connection to Elizabeth, in what could be read as a recourse to the literary figure of prosopopoeia. If traditionally, prosopopoeia "[...] consists in staging, as it were, absent, dead, supernatural or even inanimate beings [...] made to act, speak, answer as is our wont" (Fontanier, *apud* Riffaterre, 1985, p.107), the lack of speech of the glass figurine does not render it mute, its expressiveness lying in the conjuring of Elizabeth's silhouette and in its relationship to other objects featured in the Polaroids.

In this article, I propose to examine how prosopopoeia might be identified in Kertész's final work, not only in the recourse of the glass figurine, but also, later in the text, through the analysis of his choice of medium, the Polaroid: an image that holds a distinct material existence, small enough to share, and captivating in its instant development before one's eyes. Additionally, I will consider the association of prosopopoeia and death, as a literary figure that gives a voice to those that have lost it, but also in the very mourning process for Kertész. But first, I will offer an introduction to André Kertész and his works, pointing towards some recurrent themes and perspectives.

## 1. André Kertész: the artist at the window

Born Andor Kertész, in 1894, in Budapest, to a Jewish family, it was early-on in his youth that the artist became enthralled with photography. Although known for revisions of his early artistic intentions, Kertész asserted in 1963 that:

Instinctively I felt the desire to take photos one day. Later I decided, when I had money, that I would buy a camera and I would do what I wanted to. ... Meanwhile, when something held my attention, I would hold on to the memory, saying to myself: 'OK, later, when I have a camera, I will take a picture of it.' Instinctively I began to compose; I learned to perceive the moment. (Kertész *apud* Beke, 1994, p. 36. Ellipsis in original.)

It would be in 1912 that his wish for a camera would be realised when his widowed-mother purchased him and his younger brother, Jennő, an Ica box camera. Using 4,5×6 cm plates, this camera was more adequate for slow, deliberate scenes, such as the ones Kertész began to capture of the Hungarian countryside, of his friends and family, but also of the locals in Budapest. He continued to photograph even as he was drafted into the Austro-Hungarian army in World War One. After the War, although pressured by his family to pursue a career in business, Kertész, nevertheless, found himself a part of a dynamic group of artists who embraced a return to Hungary's folk and peasant traditions,

focusing particularly on its rural landscape.<sup>1</sup> In 1919, as part of this group, Kertész met an art student, Elizabeth Saly ; it would be her that in 1924 would push the artist to commit to the success of his photographic work, even if that meant that he should abandon Hungary, and her:

I am tired of this situation. In the winter of 1924-25 I want to be a bride. Either this will happen, or you go away and until you establish an existence you do not come for me, and we do not even correspond. (Kertész *apud* Greenough *et al.*, 2005, p. 250)

Distraught, Kertész did follow Elizabeth's command, moving to Paris in October 1925. Even though his learning of the French language proved challenging — he would encounter the same difficulty later on with English —, the artist was lucky enough to meet a number of Hungarian artists in the city. Similarly to his circle of friends back in Budapest, Kertész was one of the few photographers in a group of painters, sculptors, writers, and dancers, and his portraits, printed as *cartes postales*, became well regarded amongst them, and beyond. Soon, Kertész would go on to photograph Piet Mondrian (1872-1944), Marc Chagall (1887-1985), Sergei Eisenstein (1898-1948), or Colette (1873-1954).

The choice of printing predominantly in *cartes postales*, which the artist employed between 1925 and 1928, might have been a result of his use of box-type cameras, where the 9×12cm glass plate-negatives could be printed directly onto the paper, with no need for enlargements, as its standard size was 9×14cm, but “the format was also part of a lifelong creative interest in pictures viewed up close in the hand.” (Siegel, 2021, p.22) There was an intimacy that could be achieved in handling these small works, being able to easily post them to friends and family back in Hungary, but also to keep them in his pockets; these highly-detailed images that brought him so much joy.<sup>2</sup> He would crop and reframe the printed image, highlighting a detail from the original negative, narrowing the image, eliminating any visual noise or extant information. Kertész would hardly ever occupy the full space of the *carte postal*, instead he might actually cut into the paper to make a smaller print or, on the contrary, leave a generous amount of negative space (Siegel, 2021, p.23). In a particularly dramatic use of such negative space, Kertész cropped a photograph he had taken of a string quartet in practice, *Quartet* (1926), focusing solely on the players' hands, music sheets placed in the middle of them, he moved the printing to the very top of the vertical *carte postal*, leaving close to two-thirds of the postcard blank. These disembodied hands now floated over a creamy white space.

Kertész would later claim that he had stopped printing *cartes postales* in 1928 because its manufacturers, R. Guilleminot, Boespflug et Cie, had stopped producing it, but it has been determined that the company did continue to offer his preferred paper up until 1937. (Pénichon, 2021, p.54) One could propose that, rather than a loss of working materials, the shift was, in most likelihood, due to his adoption of a 35mm Leica camera in 1928. Producing much smaller negatives, Kertész would now be forced to enlarge his images. Additionally, the photographer was at this time regularly contributing to a number of journals and magazines, not least the French-magazine *Vu* (in publication between 1928 and 1940), and exhibiting his work internationally, and such involved printing in a larger scale. 1928 also brought a different change to Kertész's life, separated from Elizabeth

<sup>1</sup>Composed mainly of painters, the artist's circle of friends included István Szönyi (1894-1960), Vilmos Aba-Novák (1894-1941), and Károly Patkó (1895-1941).

<sup>2</sup>In 1913, as he was starting to photograph Kertész had already exhibited a penchant for small works: “This afternoon we made copies from the plate successfully. They came out splendidly. Tiny pictures, but sharp. I can stare at it endlessly, and I am very happy.” (Kertész *apud* Greenough *et al.*, 2005, p. 247)

since moving to Paris, he briefly married fellow-Hungarian painter and photographer Rozsi Klein (1900-1970), who took the artistic name Rogi André in his honour, between 1928-1932. However, in 1931, he again met Elizabeth in Paris. Whether she was simply visiting the city or if she had already decided to move there as well is unclear (Greenough *et al.*, 2005, p. 281), but they reconnected and Kertész divorced Klein.

After eleven years in Paris, working closely with other artists, seeing his work be praised, having influenced other photographers such as Brassai (1899-1984) and Henri Cartier-Bresson (1908-2004) (Borhan, 1994, pp.16-7), having published his first books *Enfants* (1933) and *Paris, vu par André Kertész* (1934) to acclaim, Kertész and Elizabeth decided to emigrate to New York in 1936.<sup>3</sup> First employed by Keystone Press Agency to produce fashion photography, Kertész found it difficult to flourish in the United States. Unlike Paris, where he easily settled into a group of fellow artists, in New York Kertész isolated himself with Elizabeth. The work he was invited to do was not artistically stimulating, and he exhibited in few shows (Borhan, 1994, p.24). In less than one year, Kertész had left Keystone, and although the couple considered returning to Europe, they also understood the foolishness of doing so for someone of Jewish heritage in the late-1930s.<sup>4</sup> Eventually, the artist would go on to produce commercial work for Condé Nast Publishing, in particular for their magazine *House and Garden*, achieving some financial, if not artistic, success.<sup>5</sup> Exceptionally, Kertész did participate in some engaging meetings of the Circle of Confusion<sup>6</sup> in New York, a group who “enthusiastically celebrated the advantages of the 35 mm camera, [but] also embraced its limitations believing that its slightly blurry images and lack of focus helped to enhance emotional content of their photographs.” (Gurbo, 2005a, p. 150) One could propose that such addresses on technological advancements in photography might have opened Kertész to new developments such as instant photography, and Polaroid’s integral film later in his career. But to better understand this later work it is important to consider how Kertész’s tendency for isolation, particularly in New York, might have contributed for his patient captures from his window.

In 1952, with the financial security afforded from his commercial work and from Elizabeth’s cosmetics business, the Kertészs were able to lease an apartment on the twelfth floor of a building at Two Fifth Avenue. Its broad windows overlooked Washington Square Park, and allowed brilliant shifts in light throughout the seasons:

Kertész observed in all seasons the life of the neighborhood from his windows. From there (with a telephoto lens) he took his best shots, in which his architectural sense was marvelously complemented by his innate capacity for complicitous observation. There he exercised unlimited patience, waiting for just what would make the photograph unique, Kertészian — as he knew how to capture, at just the right moment, the flash that transcended sight and released vision, illuminating life. (Borhan, 1994, p.32)

---

<sup>3</sup>Kertész would go on to publish another nineteen books in his lifetime.

<sup>4</sup>Although Elizabeth’s family had converted to catholicism and Kertész was an atheist, one might propose that such distinctions would not have been made had the artist and his wife been in Hungary, or France, as the Nazi forces began deporting the Jewish population to concentration camps. His older brother Imre would write in April 1938: “What tomorrow brings, no one knows. ... now it can really be seen how right it was for the two of you to leave Europe. Paris, in fact the whole of France has undergone tremendous convulsions and anxieties in this past year and a half.” (Kertész *apud* Greenough *et al.*, 2005, p. 257)

<sup>5</sup>Elizabeth for her part, became a successful businesswoman, establishing a cosmetics firm, Cosmia Laboratories, with another Hungarian émigré, Frank Tamas (dates unknown).

<sup>6</sup>Founded in 1933 by writer Manuel Komroff (1890-1974), over its forty-years of existence, the group included photographers, but also scientists, engineers, executives of camera companies.

The use of windows has prevailed in art, be it in the history of painting or more recently in photography. Windows can work as framing devices or as light sources. One might look through a window at the outside landscape or, on the contrary, look indoors, into the home. Artists might focus on the texture and surface of the windowpane, or similarly use the glass as a reflective area, light bouncing on it or traversing it. As Rosalind Krauss (2011) has proposed, “[a]lmost from the first, painters imagined piercing the ‘luminous concreteness’ of the canvas by likening it to a window, the view both opening the picture surface and returning depth to its plane. After the invention of perspective, the window frame came to be the signifier of painting itself.” (p.106) Upon the early development of photographic techniques, windows not only validated the medium as an art form by providing a connection to painting<sup>7</sup>, they were crucial in reducing exposure times; as one might find in one of Henry Fox Talbot’s (1800-1877) first successful attempts in the capture of an image through light: *Latticed Window at Lacock Abbey* (1835). For Kertész, “[b]ecause it was a middle space, the frontier that articulated the interior and exterior.” (Baqué, 1994, p. 89), the window gave him the opportunity to:

communicate with the world without losing himself in it, of being in it, without being ‘of it’. But because it also functioned as a frame of vision, because it is a part of the visible, the window anticipated his photographic framing, preceded it, and made it possible. Thus, at the heart of Kertész’s work, in the very principle of his method, is inscribed separation, distance. (Baqué, 1994, p. 89)

Thus, what we find in Kertész is a dual push between his need for distance, standing patiently outside the frame for the perfect shot, and his wish for intimacy, placing, through his zoom lens, the camera eye inside the action. His Polaroid works, published in book form under the title *From My Window* (1981), would prove to perfectly combine these separate, if not opposing, desires. Moreover, the small scale of these images might be reminiscent of his experience with *cartes postales*, where, in the handling of the small scale photographs, they become objects, with a physical presence, rather than just images.

If artistic acclaim had been difficult to obtain for most of his years in New York, after being hospitalised in late 1961, Kertész’s decision to abandon his commercial work at Condé Nast and invest solely in his art from 1962-onwards proved to be successful, as he finally began to encounter worldwide recognition, being featured in multiple exhibitions in quick succession. But as his creative work rose, his health, and Elizabeth’s, declined. In October 1977, little more than one year after being diagnosed with lung cancer, Elizabeth died.

## 2. “It was Elizabeth...”: Prosopopoeia and mourning

I was very touched [...]. The neck and shoulder ... it was Elizabeth. I went in, and I looked and looked and decided: ‘Don’t buy.’ I didn’t want to see this always before me, you understand. But after three months ... it was a horrible day: March, cold, nobody on the streets. I went over. I was alone in the store. And ‘May I help you?’ ‘Yes, I want this.’ ‘It’s beautiful.’ ‘I know. I have been looking for a long time. I want to buy.’ (Kertész *apud* Lifson, 1981, p. 23. Ellipsis in original.)

It was in 1978 that the glass figurine first made an appearance in Kertész’s work, on top of another glass object featuring a hollowed-out heart, as if on top of a plinth. The figurine was centred in the Polaroid’s square frame, as its background it had the New

---

<sup>7</sup>As Martha Langford explains, “[r]eferences to the Albertian window have been made to raise the status of photography by tracing its pictorial pedigree to the Renaissance.” (2007: 34)

York sky as the sun sets. There is here an obvious reference to Elizabeth as the loved one, in the figurine and in its combining with the heart motif. Similarly, if the glass objects are sturdy enough to be assembled over each other they are nevertheless delicate and easily broken, and thus one might attribute to them some symbolic meaning: “glass’s fragility has symbolized the whims of fate ever since Horace”. (Riffaterre, 1985, p. 112) Yet, one could propose that in taking the glass figurine for Elizabeth, Kertész was resorting to *prosopopoeia*, the act of giving voice to, of finding something living in, an inanimate object. The glass figurine does not utter any words — on any brief appearances of the written text on Kertész’s Polaroids it is only the artist’s name that is shown, and not in connection to the figurine —, but it is, in its relation to other objects, or to light and shadow, expressive. Indeed, even when isolated, the glass surface reflects its surroundings, taking some of the city sky for its head, a city that had been more welcoming of Elizabeth than of Kertész.

The use of *prosopopoeia* has been particularly related to death and mourning; the very use of epitaphs became a type of speech from beyond the grave (Riffaterre, 1985, p. 113). But in these cases, what they speak of is, for the most part, of death itself: “*Prosopoeia [sic]* does not create a mouth here so much as reanimate one: rhetorically, the dead come alive, and the talking grave reverses the progress toward death. The deceased is animated, however, only to warn the traveler of mortality.” (Johnson, 2008, p. 14) Indeed, one might question if for an object to gain the ability to speak, death must first occur.<sup>8</sup> One could imagine that for Elizabeth, the glass figurine, to occupy the leading position in Kertész’s works, Elizabeth, the person, must no longer be; her presence shifting from flesh to glass by use of a literary figure. One could similarly suggest, that the finding of his late-wife’s silhouette in the figurine was key for Kertész’s mourning process:

I began shooting slowly, slowly, slowly. But soon, going crazy. I worked mornings and late afternoons. [...] I would come out in the morning and begin shooting, shooting, shooting; no time to eat. I discover the time has gone, and no breakfast. The same in the afternoon ... I forget my medicine. Suddenly, I’m losing myself, losing pain, losing hunger, and yes, losing the sadness. (Kertész *apud* Gurbo, 2007, p. 21. Ellipsis in original)

Perhaps for some, obsessively photographing the quotidian, capturing a figurine or a space in every possible angle, might work as a stabilising force in the face of traumatic change.<sup>9</sup>

After some time, the artist purchased a second bust, pairing the glass couple in such a way that their heads might touch. It was a way of inserting himself into the frame, and recreating his relationship with Elizabeth. In one particular image, Kertész places the original figurine next to a metal statuette of a photographer, the oversized camera obfuscating the upper torso of the statuette, making it look almost like a camera with legs. It is clear that this is Kertész, an artist that lived for the photographed image, turning its lens

---

<sup>8</sup>As Michael Taussig explains, “How is it that the distinction between subject and object, between me and things, is so crucially dependent on life and death? Why is death the harbinger and index of the thing-world, and how can it be, then, that death awakens life in things?” (2001, p. 305)

<sup>9</sup>Two other photographers that have produced series of works devoted to photographing the same space, particularly windows, are Josef Sudek (1896-1976) and Daniel Blaufuks (b. 1963). Between 1940-54, Sudek photographed the windows of his studio in Prague, in what became known as *The Window of My Studio*. Initiated as the Nazis occupied Bohemia and Moravia, this photographic sequence might be read as a way for the artist to mourn the loss of his city. Blaufuks, for his part, began photographing his kitchen window in 2009, in what would become his *Attempting Exhaustion* (2017) project, transforming the space into a kind of shelter, an always changing, and yet ever constant, that could ground the grandchild of exiles into one spot.

towards its glass muse. Here we might find again a type of prosopopoeia, not necessarily in the statuette of a photographer, but rather in its interweaving of the camera's and the photographer's body. As Dominique Baqué (1994) writes, "[t]he photographic apparatus [...] formed a 'body with the body.' It was less an external technology than an extension of the body, a supplement of the eye." (p.89) Kertész was used to "extending" his body through the eye of a camera, he had been doing so ever since he had purchased his telephoto lens. No matter what type of technical apparatus he had applied before, he had been able to capture the image he composed in his mind, however, the Polaroid camera seemed to have, initially, a mind of its own.

Kertész had already attempted to work with a Polaroid SX-70 camera<sup>10</sup> in 1974, having been gifted one by his friend and collector, musician Graham Nash (b. 1942). Since 1939, he had been diagnosed with Meunier's disease, which had caused him to have dizzy spells and vertigo, exacerbated by darkroom red lights, such meant that for many decades the artist had had to collaborate with professional printers, losing some of his previous independence in cropping and reframing images. Polaroid's instant integral film, would, in theory, be able to offer a return to some autonomy over the final image, however, as Kertész soon found, it was a medium that could be unpredictable and finicky:

Nothing comes out the way you want. You take two pictures, and the blue is different each time, after one minute, after five minutes. You can't treat the film the way you want; it does exactly what it wants. If I open the lens a little more, everything if bad. And with this ridicule thing I tried expressing myself. (Kertész *apud* Gurbo, 2005b, p. 212)

Nonetheless, such difficulties would be surpassed, or at least embraced,<sup>11</sup> by Kertész and one could propose that the intimacy and fragility of the Polaroid made it the ideal medium to reflect on the ephemerality of life and on the loss of a loved-one. As Dominique Baqué has advanced, the connection between photography and death that has been frequently remarked upon<sup>12</sup> lies also in its capacity to capture the very essence of life: "The fragility of things, human vulnerability: happiness lies in the precarious. It is this very precariousness, this beauty of the ephemeral, that only photography can save." (1994, p. 93) Moreover, Polaroids, in the development of their image, carry a distinctly ghostly effect, as each figure gradually emerges from the initially white surface.

As Kertész continued to explore and push the limits of the Polaroid medium, he took the opportunity to revisit some of his earlier works. The optical distortions caused by the glass figurines called back to experiments the artist had undertaken in 1933 with the human nude and fun-house mirrors, his *Grotesques* (later renamed *Distortions*). In another reformulation of an earlier piece, Kertész re-took his 1927 *Self-portrait, Paris*. If the original image featured his shadow in profile, sharing the frame with the shadow of his camera — a precursor to human-camera hybrid statuette, perhaps —, in the 1979 Polaroid, his aged-shadow seems to be looking over the two glass figurines as they embrace. This embrace itself, reminiscent of one he had captured with Elizabeth.

---

<sup>10</sup>Polaroid's SX-70 camera was a folding single lens reflex machine that was in production between 1972 and 1981. After being exposed, its film was ejected from the camera through two rollers, this would cause the chemical pods to burst and spread the chemistry, initiating the development process. Although outlines of the image would quickly emerge, the process would only be fully completed after approximately 10 minutes.

<sup>11</sup>Kertész would say: "You have to learn the limits of the medium, [...] and then learn to work on the edges of those boundaries." (Kertész *apud* Gurbo, 2005b, p. 212)

<sup>12</sup>Not least by thinkers such as Roland Barthes, in *Camera Lucida* (1980), and Susan Sontag, in *On Photography* (1977).

In 1931, as they reconnected, Kertész had taken a photograph of himself with Elizabeth, *Elizabeth and I*. The original, full frame image, featured Kertész with his arm around Elizabeth's shoulder, half-turned away from the camera, looking towards his future wife, Elizabeth, for her part, stared directly into the lens, folding her arms on herself. One might read in this image an over-protective embrace on the photographer's part, as if the woman he is holding might easily slip away from his grip. Kertész produced a number of crops of this negative, reframing the image to focus solely on the two faces in one case. More dramatically, in the 1960s, he cut Elizabeth's face in half, removing himself out of the picture, but for his hand over her shoulder, he would explain that, for him, this version "bears the connotation of the Hungarian word for a wife, 'feleség'. This would correspond with the English words 'better half.'" (Kertész *apud* Gurbo, 2005b, p. 201) As the artist revisited some of his past works with the Polaroid camera, he, again, examined this double portrait. In 1981, Kertész placed a print of the 1960s crop on a flat surface, on top of his hand he positioned a crown of thorns. It was perhaps a reflection on Elizabeth's beliefs as a Catholic, but one might propose that it symbolised something of the pain of her loss.

### 3. Final remarks

In this article I have aimed to examine how prosopopoeia might have been used by Kertész, not as a literary recourse, but as a visual one. The artist closely associated the glass figurine to the image of his late-wife, and the, almost, obsessive photographing of the statuette might have worked as a stabilising force in a work of mourning. The employment of Polaroid photography might similarly convey a fragility, and intimacy, to the images that augment the ghostly presence of Elizabeth throughout the series.

### REFERENCES

- Baqué, D. (1994). The French Period (1925-1936). Paris, Kertész: Elective Affinities. In P. Borhan (Ed.), *André Kertész: His Life and Work* (pp. 83–95). Bulfinch Press.
- Beke, L. (1994). The Hungarian Period (1894-1925). A Photographer from Birth. In P. Borhan (Ed.), *André Kertész: His Life and Work* (pp. 36–45). Bulfinch Press.
- Borhan, P. (1994). Introduction. The Double of a Life. In P. Borhan (Ed.), *André Kertész: His Life and Work* (pp. 7–33). Bulfinch Press.
- Greenough, S., Gurbo, R., & Kennel, S. (Eds.). (2005). *André Kertész*. Princeton University Press.
- Gurbo, R. (2005a). La Réunion, 1962-1985. In S. Greenough, R. Gurbo, & S. Kennel (Eds.), *André Kertész* (pp. 192–215). Princeton University Press.
- Gurbo, R. (2005b). The Circle of Confusion, 1936-1961. In S. Greenough, R. Gurbo, & S. Kennel (Eds.), *André Kertész* (pp. 141–163). Princeton University Press.
- Gurbo, R. (2007). *André Kertész: The Polaroids*. W. W. Norton.
- Johnson, B. (2008). *Persons and Things*. Harvard University Press.

- Krauss, R. E. (2011). *Under Blue Cup*. MIT Press.
- Langford, M. (2007). Picture Windows. *Exit: Image & Culture*, 26: *A través de la ventana / Through the Window*, 34–42.
- Lifson, B. (1981, December). A Great Photographer's Love Story. *Saturday Review*, 21–24.
- Pénichon, S. (2021). 'it Was a Beautiful Paper' Notes on Guilleminot Cartes Postales. In E. Siegel (Ed.), *André Kertész: Postcards from Paris* (pp. 49–57). Yale University Press.
- Riffaterre, M. (1985). Prosopopeia. *Yale French Studies*, 69, 107–123. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/2929928>
- Siegel, E. (2021). André Kertész's Carte Postale Perios. Paris, 1925-28. In E. Siegel (Ed.), *André Kertész: Postcards from Paris* (pp. 13–33). Yale University Press.
- Taussig, M. (2001). Dying Is an Art, like Everything Else. *Critical Inquiry*, 28(1), 305–316. <https://doi.org/10.1086/449042>



## **UMA MÁSCARA SEM ROSTO** A PROSOPOPEIA NOS DIÁRIOS ESCRITOS DE JONAS MEKAS

### **A MASK WITHOUT A FACE** PROSOPOPOEIA IN THE WRITTEN DIARIES OF JONAS MEKAS

**TIAGO RAMOS\***  
ttramos@campus.ul.pt

A escrita autobiográfica exige que o escritor se identifique com o narrador e a personagem principal gravados no papel. O sujeito que se auto-representa identifica-se com uma alteridade de natureza linguística de maneira a poder reflectir acerca de si próprio. Este artigo pretende demonstrar como o conceito de prosopopeia é pertinente para uma melhor compreensão deste fenómeno auto-reflexivo mediado pela linguagem. De forma a fundamentar os argumentos, serão analisados excertos das compilações diarísticas *I Had Nowhere to Go* (1991) e *I Seem to Live* (2020), de Jonas Mekas. O objectivo passa por apurar os diferentes papéis que a prosopopeia assume nos seus registos diarísticos e o modo como esta define a sua auto-representação.

**Palavras-Chave:** Auto-representação; Diário escrito; Jonas Mekas; Máscara; Prosopopeia.

Autobiographical writing requires the writer to identify with the narrator and the main character fixed on paper. The person who represents himself/herself must identify with a linguistic otherness in order to reflect on himself/herself. This article seeks to demonstrate how the concept of prosopopeia is pertinent to a better understanding of this self-reflexive phenomenon mediated by language. To substantiate the arguments, the article will analyse excerpts from the diaristic compilations *I Had Nowhere to Go* (1991) and *I Seem to Live* (2020), by Jonas Mekas. The aim is to investigate the different roles that prosopopeia plays in Mekas' diary entries and how it defines his self-representation.

**Keywords:** Self-representation; Written diary; Jonas Mekas; Mask; Prosopopeia.

Data de receção: 18/06/2022  
Data de aceitação: 26/07/2022  
DOI: 10.21814/2i.4065

---

\* Mestre em Estudos Comparatistas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Investigador. Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa. Lisboa. Portugal. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7719-9383>

*Já só pensando escuto-me e resido.  
Já falo assim.  
Meu próprio diálogo interior divide  
Meu ser de mim.*

*Mas é quando dou forma e voz do espaço  
Ao que medito  
Que abro entre mim e mim, quebrado um laço,  
Um abismo infinito.*

*Ah, quem dera a perfeita concordância  
De mim comigo,  
O silêncio interior sem a distância  
Entre mim e o que eu digo!*

— Fernando Pessoa, *Novas Poesias Inéditas*

## 1. Introdução

O diário escrito é uma prática através da qual um sujeito reflecte acerca de si próprio, buscando-se nos estilhaços do seu quotidiano que são arrastados pela corrente inexorável do tempo. A missão a que o diarista se propõe é a de estancar a ferida pela qual o tempo se esvai – reter por meio das palavras fragmentos do vivido, assim como desenvolver uma busca de natureza identitária. Essa procura por si próprio nas marés do dia-a-dia ocorre através da elaboração de uma auto-representação. O diarista molda nas páginas do seu diário um *outro* com o qual se identifica e que lhe dá clarividência a respeito de quem é. Este artigo explorará, então, a tensão entre ipseidade e outridade que é transversal às escritas de si, incluindo o diário pessoal. O objectivo passa por compreender como é que a construção da auto-representação resulta de um processo prosopopáico através do qual o diarista se identifica com a máscara que constrói por meio da linguagem.

De forma a fundamentar os argumentos, serão analisados excertos de duas compilações diarísticas de Jonas Mekas: *I Had Nowhere to Go* (1991), que reúne anotações redigidas entre 1944 e 1955, e *I Seem to Live* (2020), que agrega registos escritos entre 1950 e 1969. Jonas Mekas foi um poeta e cineasta lituano que se consagrou enquanto uma das principais figuras do cinema *avant-garde* nova-iorquino dos anos 1960 e 1970. O seu reportório diarístico é vasto. Mekas realizou obras diarísticas em diferentes formatos: literário, filmico e videográfico. Contudo, as investigações efectuadas a respeito da sua obra diarística incidem quase exclusivamente sobre a sua produção audiovisual, em particular os seus filmes-diário. De forma a colmatar a carência de pesquisas que têm como objecto de estudo os diários escritos de Mekas, o artigo analisará as suas compilações diarísticas com o intuito de apurar quais são as estratégias utilizadas pelo diarista para se auto-representar. Examinar-se-á, mais concretamente, como o conceito de prosopopeia é pertinente para reflectir acerca das suas notas diarísticas, uma vez que Mekas se apropriava de máscaras ricas em significação para se auto-representar.

## 2. Identificação com uma Alteridade

O diário escrito oferece uma ampla liberdade formal a quem se auto-representa. Resguardado nas páginas do refúgio do eu, o diarista pode debruçar-se sobre acções ou sentimentos, escrever poemas e ficções, fazer citações ou perder-se na descrição de detalhes. O diário escrito pode, inclusivamente, conter elementos extra-literários tais como fotografias, flores ou bilhetes de espectáculos que são inseridos no corpo do diário. Contudo, o diário pessoal, embora aparente ser alheio às regras e receptivo aos impulsos de quem se auto-representa, não pode prescindir do pacto autobiográfico nem do respeito pelo calendário (BLANCHOT 1971: 271).

A sujeição aos ditames do calendário prende-se com o facto de o diário escrito ter de ser desenvolvido, se não diariamente, pelo menos com regularidade. Este é um componente decisivo que diferencia o diário pessoal das restantes formas de escrita de si. De acordo com Maurice Blanchot, qualquer diarista que escreva acerca de si próprio integra-se no dia-a-dia e na perspectiva que essa quotidianidade delimita (*ibidem*). Desta forma, enquanto a autobiografia, por exemplo, dá a conhecer um indivíduo que enceta uma procura identitária através do exame do passado distante, o diário pessoal, por sua vez, apresenta um sujeito que se busca nos ritmos ondulantes do quotidiano. Assim sendo, uma das diferenças medulares entre estas duas formas de escrita de si reside no facto de a autobiografia ser uma composição una e o diário ser plural. A autobiografia tem unidade literária porque o autor escreve a partir de uma janela através da qual consegue contemplar a extensão do horizonte da sua vida. No que diz respeito ao diário escrito, a redacção de uma nova anotação implica o recomeçar da auto-representação. Assim, a prática diarística não vai além da construção de rastros descontínuos que, enquadrados sequencialmente, evocam a identidade de um sujeito “que procura, no registo da mudança, a permanência que defina o seu ser” (MORÃO 2011: 35).

Em contrapartida, a assinatura do pacto autobiográfico, por parte de quem se auto-representa, é um traço comum a todas as formas de escrita de si. O termo “pacto autobiográfico”, cunhado por Philippe Lejeune, designa a convergência de identidade do autor com o narrador e o protagonista do texto no âmbito das escritas de si (2008: 15). O cumprimento do pacto autobiográfico abala o pensamento cartesiano que reconhece o sujeito e o objecto como duas entidades. De maneira a pensar acerca de si próprio, o *sujeito real*<sup>1</sup> tem de se tornar objecto da sua reflexão. Assim sendo, no quadro das escritas de si, o pintor e o modelo coincidem, bem como o historiador tem como objecto de estudo a sua própria história – ou seja, aquele que se auto-representa é tanto o sujeito quanto o objecto da enunciação (GUSDORF 1980: 31).

Conforme Paula Morão aponta: “ao falar de si, o sujeito intuitivamente empreende um processo de cisão em dois – aquele que observa e aquele que é observado” (2011: 56). Portanto, ao pensar a respeito de si próprio, o *sujeito real* encontra em si uma dimensão de alteridade. A ipseidade depende da descoberta da outridade. Esta constatação gera um paradoxo: o *sujeito real* tem de se desdobrar num *outro*, e contemplar-se enquanto objecto, de forma a aceder àquilo que de mais íntimo há em si e que de outro modo permanece obscuro. A necessidade imperativa de observar a imagem que a reflexão acerca de si próprio cria faz com que o mito de Narciso seja convocado por Clara Rocha:

Narciso que se contempla nas águas e se apaixona pela sua imagem é também um duplo ser: simultaneamente o eu que olha e o outro que é olhado, o sujeito e o objecto de desejo. Narciso é, ao mesmo tempo, realidade e ilusão: tem um corpo verdadeiro, e enamora-se desse corpo reflectido [...] Narciso contempla a sua imagem reflectida, e essa imagem é, ao mesmo tempo, ele próprio e uma reprodução: eu e o outro estão ligados por uma identidade fantástica. Este desdobramento tem o seu equivalente manifesto na escrita do eu, onde a dupla corpo e letra mantém idêntica relação. (1992: 51)

<sup>1</sup> Com “sujeito real” refiro-me à pessoa empírica e viva que escreve.

Rocha acrescenta ainda que os diaristas são movidos por “uma força centrípeta e uma força centrífuga” (*idem*: 27). Por um lado, a autora explica que a prática diarística suscita um movimento centrípeto, na medida em que o diarista se aventura numa busca introspectiva através da qual tenta encontrar o seu centro. Por outro lado, a natureza centrífuga do diário escrito “revela-nos um eu *disperso*, que se dá a conhecer por justaposição, e *variável* ao sabor dos dias ou mesmo das horas” (*ibidem*, ênfases minhas).

Tomando partido do termo empregue por Rocha, também se pode classificar o diário escrito de centrífugo porque o pensamento auto-reflexivo exige que o diarista se veja a si próprio como um *outro*, uma imagem exterior a si, em fuga. Morão assinala algo semelhante ao notar que: “a auto-observação acarreta um princípio de alteridade, reconhecendo a imagem própria fora do eu, projectada numa superfície espelhada” (2011: 83). Por esse motivo, todos os pensamentos de um sujeito acerca de si próprio são uma forma incipiente de auto-representação. O diarista concretiza-a, dando-lhe estabilidade através da escrita. A angústia que atormenta o diarista é que a imagem criada de si próprio nunca coincide na totalidade com quem ele é (*idem*: 33). No entender de Roland Barthes, essa é a armadilha do diário pessoal: “je ne puis atteindre mon image” (1984: 413).

Não obstante, o diário escrito está estritamente ligado à convicção de que o sujeito pode observar-se e conhecer-se. Maurice Blanchot reitera que tal convicção é um logro:

Il faut bien plutôt revenir à un pénible pêle-mêle de protestantisme, de catholicisme et de romantisme pour que les écrivains, se mettant en quête d’eux-mêmes dans ce faux dialogue, essaient de donner forme et langage à ce qui en eux ne peut pas parler. Ceux qui s’en rendent compte et peu à peu reconnaissent qu’ils ne peuvent pas se connaître, mais seulement se transformer et se détruire, et qui poursuivent cet étrange combat où ils *se sentent attirés hors d’eux-mêmes, dans un lieu où ils n’ont cependant pas accès*, nous ont laissé, selon leurs forces, des fragments, d’ailleurs parfois impersonnels... (1971: 276-277, ênfase minha)

Deste modo, a natureza compósita da prática diarística amplifica uma fragmentação com implicações ontológicas mais profundas. Não se dá apenas o caso de o *sujeito representado*<sup>2</sup> se afigurar fragmentado aos olhos do leitor devido ao carácter atomizado das anotações. O próprio pensamento auto-reflexivo, que precede a escrita, implica uma fragmentação do eu, uma vez que o *sujeito real* se desdobra num *outro* a partir do momento em que se toma como objecto contemplativo de si próprio. Todavia, conforme Alain Montandon refere a este respeito: “Parler du dialogue de soi avec soi-même, c’est non seulement faire place à une thématique du double et de l’altérité – je est un autre –, mais aussi mettre en évidence et en lumière un écart de soi avec soi-même dans les multiples perspectives” (2004: 7). Como tal, o *sujeito real* desdobra-se em múltiplos *outros* e não num só, o que acorrenta o diarista à aporia ontológica de ser, em simultâneo, um, ninguém e cem mil. Tal como uma entidade fantasmática é metonímica de um corpo empírico, o *sujeito representado* é metonímico do sujeito que se auto-representa. A antinomia reside na possibilidade de o valor ontológico do *sujeito real* poder depender, em parte, da sua auto-representação, dado que são os fantasmas que o habitam que permitem ao sujeito compreender a matéria íntima do seu ser.

O desdobramento do *sujeito real* num *outro* ganha particular destaque quando a enunciação se reporta ao *sujeito representado* na terceira pessoa do singular. Dentro da esfera das escritas de si, a utilização do pronome “ele” ao invés de “eu” ilustra que o *sujeito real* se entende a si próprio como uma alteridade, conforme Paul Valéry adianta:

<sup>2</sup> Com “sujeito representado” refiro-me à representação figurada do diarista, seja através da escrita ou da imagem cinematográfica.

L'individu est un dialogue. On se parle – on se voit et se juge. C'est là le grande pas mental. – Cette dualité est remarquable. Elle est plus ou moins nette. Parfois spectateur lucide et intermittent d'un trouble, d'un désespoir, d'un trans. Le moi se dit *moi* ou *toi* ou *il*. Il y a les 3 personnes en moi. La Trinité. Celle qui tutoie le moi; celle qui le traite de lui. (1973: 440)

Em várias anotações de Mekas, a enunciação refere-se ao *sujeito representado* na terceira pessoa do singular. Isso cria estranhamento, dado que o narrador parece estar a representar um outro sujeito que não aquele que se está a auto-representar: “He is drying the prints. Charlie is squeegeeing them and laying them flat on the ground. *He* is me. I don't know why but lately I often refer to myself, in my notes, in the third person” (MEKAS 2020a: 367). Além disso, como o excerto que se segue demonstra, a troca dos pronomes “eu” e “ele” incita o diarista a adotar um modelo de escrita que se aproxima da narrativa romanesca e se afasta do testemunho confessional associado ao diário escrito:

Walking into his room he saw a necktie box on the table. He opened the box and sure enough there was a necktie, a terrible scream in crying colors, the most tasteless necktie he had ever seen, he thought. In disgust he put it back into the box. Then he stood by the table and looked at the pile of papers, a mess of papers, and the bookshelves, and then the Christmas postcards.  
 “Ah, my second Christmas in America! If this is life, then I better quit”, he thought.  
 He sat down and opened the first book he could reach and tried not to think about anything, neither Christmas nor himself.  
 The book was a little volume of sayings by Confucius that Algis had given him last Christmas. He read the first random saying. (*idem*: 361)

Note-se que a distinção feita entre o modelo romanesco e confessional se relaciona com aspectos formais e não com o grau de referencialidade ou sinceridade de um e outro. Tal como Marcello Duarte Mathias interroga: “Quantas vezes a procura da sinceridade não é outra forma de a iludir? (...) Por outro lado, quantas vezes não é a via romanesca a forma mais segura de nos darmos a conhecer?” (1997: 58). De qualquer modo, não obstante o suposto grau de sinceridade ou as características formais da escrita, o espelho da linguagem revela-se insuficiente, visto que reflecte uma imagem construída.

Incapaz de estabelecer uma relação imediata com o real e consigo próprio, o diarista depende do espelho baço e deformador da linguagem: “a natureza do enigma reside no segredo da própria linguagem, e na luta travada entre um eu que se quer conhecer dizendo-se e a obscuridade da palavra. Escrever sobre o eu, e sobre o eu íntimo, é desafiar a esfinge” (MORÃO 2011: 49). Como tal, a construção da auto-representação é definida por uma dinâmica, mediada pela linguagem, de aproximações e distanciamentos do *sujeito real* em relação a si próprio, conforme indica Mathias:

Seja-me só permitido acrescentar que à distância psicológica – quem jamais conhece quem? – se junta a opacidade de carácter linguístico, porque a palavra, instrumento de pesquisa e análise, cria um desfasamento e agrava-o. Sobrecarregada de significações, a linguagem é uma arma de dois gumes, distância que nenhum signo logrará colmatar. Comunicar será, pois, já que toda a palavra é apoucamento, procura tateante de possíveis interpretações, mera aproximação de uma realidade que, na sua totalidade vivida, permanece inapreensível. Mesmo, e sobretudo, para quem a encarnou. (1997: 42)

O *sujeito real* enceta uma busca pelo fio de Ariadne que o guie nos corredores labirínticos da sua intimidade (ROCHA 1992: 55). Contudo, o fio de Ariadne que o diarista urde com as palavras, ao invés de o orientar e conduzir ao âmago de si próprio, acaba, na verdade, por o enredar nas malhas da linguagem, como aponta Mathias:

A introspecção não é uma catarse, mas um envenenamento. Ausência, dualidade, identidade estilhaçada. É nessa dialéctica procura de unidade/desenraizamento que o diário – impossível auto-

retrato, eternamente adiado! – vai urdir a sua teia, percorrer página a página o seu caminho. (2001: 196)

À semelhança do mitológico Rei da Frígia, Tântalo, o diarista está permanentemente a tentar almejar algo que intui estar ao seu alcance, mas que acaba sempre por lhe escapar – esse algo é ele próprio. Numa anotação de 1964, por exemplo, Mekas narra um sonho com contornos semelhantes ao drama de Tântalo:

#### A DREAM

I was walking along the street. And people ran away from me, pointing fingers at me, an outcast  
I came into a square – and pigeons flew away  
Even a child runs away. A mother comes, she rushes towards him, picks him up and rushes away  
So alone I walked the empty street  
And I saw myself going in front of me *so I tried to catch up with Myself*  
*But Myself kept changing shapes and faces, kept disguising, and dashing the corners* and suddenly  
there is a large and wide and empty space in front of me; no more streets or corners – now I can catch  
up with My Self suddenly a cat jumps on my hand and begins to eat my right hand, and I try to move  
my hand but I can't move it I can't move myself  
and I wake up. (MEKAS 2020b: 470, ênfases minhas)

Acossado pelo suplício de Tântalo, o diarista não consegue desvendar o seu próprio rosto já que os olhos que vêem não são os que são vistos nas águas do espelho. À semelhança do protagonista da tragédia do conhecimento, Édipo, que superou o enigma da Esfinge e desvendou a verdade acerca de si próprio, o diarista, caso pudesse perscrutar o anel negro da sua íris, poderia encontrar algo que o fizesse nada mais querer ver. As palavras redigidas no diário podem não ser capazes de resolver o mistério que o diarista é para si próprio, mas permitem que este se identifique com a representação que constrói no espelho de tinta da escrita. Paul de Man argumenta algo da mesma ordem, ao referir que, na esfera das escritas de si, o *sujeito real* depara-se com a impossibilidade de encontrar o semblante que jaz além da fronteira da linguagem. De acordo com o autor, o sujeito que se auto-representa serve-se da linguagem de forma a colocar uma máscara sobre o seu rosto crepuscular, que permanece sempre velado:

The sequence garb-body-soul is in fact a perfectly consistent metaphorical chain: garment is the visible outside of the body as the body is the visible outside of the soul. The language so violently denounced is in fact the language of metaphor, of prosopopeia [sic] and of tropes, the solar language of cognition that makes the unknown accessible to the mind and to the senses. The language of tropes (which is the specular language of autobiography) is indeed like the body, which is like its garments, the veil of the soul as the garment is the sheltering veil of the body. (1979: 929-930)

De Man argumenta que os modelos de escrita de si, por norma reconhecidos como recursos de desmascaramento do *sujeito real*, cumprem, na realidade, o propósito inverso, o da máscara, visto que transformam o vivido numa representação que é definida pelos limites da linguagem e não pelo real. A auto-representação que o diarista projecta sobre as águas espelhadas do diário pessoal não carrega a sua essência. Nas páginas do diário escrito encontram-se sim rastros de inúmeras máscaras que o *sujeito real* constrói com o intuito de aproximar-se de um rosto que nunca conhecerá, o seu. Desta forma, “o herói autobiográfico é uma recriação [...] o resultado de um processo simultaneamente de auto-descoberta e de modelação de uma imagem” (ROCHA 1992: 49). É o jogo de construção de máscaras, facilitado pela linguagem, que possibilita ao diarista aspirar cumprir a máxima délfica “conhece-te a ti mesmo”, tal como o excerto de Paul de Man explicita:

As soon as we understand the rhetorical function of prosopopeia as positing voice or face by means of language, we also understand that what we are deprived of is not life but the shape and the sense of a world accessible only in the privative way of understanding. (1979: 930)

No entender do teórico literário, o estilo de linguagem que mais se aproxima de poder expressar o inefável é aquele que tem um cariz tropológico. O uso de linguagem tropológica, por parte de Mekas, surge, maioritariamente, em notas que evocam proximidade entre o *sujeito real* e a natureza. Por exemplo, no registo do dia 4 de Outubro de 1949, duas semanas antes da travessia que o levaria a Nova Iorque, Mekas estabelece uma ligação entre as folhas de Outono que caem dos castanheiros e os refugiados de guerra que são “like falling leaves themselves, falling away from the tree of Europe, ready to scatter who knows where” (2020a: 282). Diversas figuras de estilo, entre elas a metáfora, uma forma de discurso distintamente não-referencial, auxiliam o diarista a aclarar sentimentos e realidades que de outro modo seriam inexpressáveis. Assim sendo, a pressuposição de que é a referencialidade do discurso autobiográfico que garante a autenticidade da representação é postergada pela noção de que é o carácter tropológico da linguagem que permite ao diarista travar uma busca identitária.

Até então tem vindo a ser ensaiada a hipótese da linguagem, no contexto da escrita autobiográfica, ter uma qualidade prosopopeica, na medida em que age enquanto máscara com a qual o diarista se identifica. Contudo, na escrita diarística de Mekas a máscara surge também enquanto eixo temático. A afinidade com o motivo da máscara e do espelho é expressa em duas anotações em que Mekas testemunha a imagem que encontrou a olhá-lo numa superfície espelhada. O diarista reconhece o seu rosto por meio de um conjunto de associações a retratos expressionistas, que representam o real através de uma perspectiva deformadora que procura ser sensível a estados psicológicos alterados: “I just peeked at myself, in the mirror. The face, I admit, it has a few suspicious lines. I have seen faces like that in paintings of Munch and Van Gogh. Both sources could cause some alarm” (MEKAS 2020b: 761). Nessa passagem, Mekas identifica-se com uma alteridade que reconhece ser disforme, o que figura a sensação de desequilíbrio mental. De igual modo, na anotação do dia 28 de Novembro de 1968, o diarista descreve os contornos do rosto que viu no espelho da seguinte maneira: “I saw a gloomy dark figure, a character from the darkest pages of Dostoevsky, a social aberration” (2020b: 776).

Em ambas as instâncias, a caracterização do seu próprio rosto, e, como tal, de parte da sua identidade, é feita através da identificação com um *outro*. Deste modo, Mekas não se identifica apenas com o *outro* da linguagem, que encontra a sua expressão no pronome pessoal na primeira pessoa do singular, como também se reconhece em figuras literárias e pictóricas. O termo prosopopeia, cuja raiz etimológica grega remete para máscara teatral (BAILLY 1935: 1682), é, assim, novamente evocado, visto que os excertos anteriores mostram como Mekas utiliza a linguagem, que por si pode ser entendida enquanto máscara, para se apropriar de máscaras pictóricas e literárias, carregadas de significado, com o intuito de se caracterizar. Além disso, é relevante que a identificação se dê com figuras ficcionais. Tal sugere que o entendimento que o diarista tem de si próprio é informado por algo que não só lhe é externo, mas pertence à esfera da representação.

A relação que Mekas firma entre si e determinadas figuras mitológicas é um outro traço que define a sua auto-representação. O herói mitológico com que Mekas se identifica mais frequentemente é Ulisses dos mil ardis<sup>3</sup>. A condição do diarista, primeiro

<sup>3</sup> A identificação de Mekas com Ulisses é, inclusivamente, extradiegética. Em *I Had Nowhere to Go*, numa nota editorial, o diarista faz saber que, depois do fim da Segunda Guerra Mundial, ele e o irmão adoptaram o apelido Niekasa (um nome lituano, que segundo Mekas, significa “nobody”, em inglês) (2020a: 73). A mudança de nome foi motivada pelo facto de que, para os indivíduos que pertenciam aos países anexados à URSS, o não retorno a casa constituía um crime. O objectivo dos irmãos era salvaguardar a família Mekas,

enquanto refugiado de guerra, depois como exilado político, e por fim enquanto imigrante em Nova Iorque, explicam a identificação de Mekas com o herói errante que resiste a árduas provações de maneira a retornar à costa escarpada de Ítaca. O título de uma das suas compilações diarísticas (isto é, *I Had Nowhere to Go*) reforça a importância que a errância desempenhou no seu percurso de vida.

Os excertos que se seguem – um escrito no dia em que partiu da Europa, outro redigido meses depois de desembarcar em Nova Iorque, e o último escrito vinte e quatro anos após a sua fuga da Lituânia – mostram como o desenraizamento, que se prende também com a consciência do caudal do devir, é agudizado pela sua condição errante.

They don't know that *they'll never really settle down*. No, never. Some part of them will never be really there, a part of each of them will stay on in the old country never allowing them to really settle down elsewhere, to really *grow roots*. *You'll keep moving, brother, you'll keep moving and running* and you'll die with homesickness in your eyes. (MEKAS 2020a: 287, ênfases minhas)

I still can't evaluate my new experiences. *Life's stream* has been too swift, the changes too radical. It's all very raw. My eyes still linger on the images of last autumn in Europe as I looked at it through the windows of a rushing train. (*idem*: 305, ênfase minha)

But I am a city man now, or one who wants to be a city man, to prove some kind of point, just despite of everything, to prove that man is marching forward, that he cannot go backwards, to his village – to MY village,  
yes, I stick to this godforsaken city probably because ALL I WANT, REALLY, I want to go back to my village – which, by the way, doesn't exist, practically, any longer – there are long wide fields of collective farms stretching now along the brooks and rivers where my little village was – and this complicates matters still more, that it's no longer there – but I want to go back to the village... (MEKAS 2020b: 712-713)

Alienado da comunidade lituana imigrante e sem fundações em Nova Iorque, o diarista escreve o seguinte no dia 31 de Dezembro de 1950: “Here I am, right between Scylla and Charybdis. That's where I am, I am between two bad choices, *he thought*” (*idem*: 361-363, ênfase minha). Naquele final de ano, um momento de transição simbólico, todas as rotas que se avizinhavam afiguravam-se perigosas e nenhuma delas prometia a chegada a Ítaca, a Lituânia da sua infância. Numa nota redigida em 1955, Mekas compara as suas memórias com o canto das sereias: “It's all around me, lately, in the air, those sweet voices that got Ulysses. These voices of my past, they creep into my ears, they float in the air, they enclose me, tighter and tighter” (*idem*: 465). O canto melífluo do passado reabre feridas e incita o diarista a percorrer um caminho inviável, aquele que lhe proporcionaria o retorno. Mekas mostra estar ciente dessa impossibilidade ao escrever o seguinte: “I know, all roads have been erased” (*idem*: 468).

O registo supracitado, que foi escolhido por Mekas para encerrar<sup>5</sup> *I Had Nowhere to Go*, termina com a enunciação a dirigir-se a uma interlocutora cujo nome é Penélope. Mekas comenta que as raízes de Nova Iorque estão, paulatinamente, a começar a fixar-se

---

que permaneceu na Lituânia durante e após o conflito armado ter cessado. Desta feita, a adopção do apelido “ninguém” evoca o célebre relato de Ulisses a Alcínoo, rei dos Feácios, acerca do modo como o guerreiro embaiu Polifemo, um ciclope, ao dizer-lhe que o seu nome era Ninguém.

<sup>4</sup> “Between Scylla and Charybdis” é também o título de um dos capítulos de *I Had Nowhere to Go*, o que significa que Mekas, na época em que o livro foi montado, ainda se identificava com esta nomenclatura de raiz mitológica. Um outro dado que comprova a identificação de Mekas com a figura de Ulisses é o título de um livro de poesia seu: *There is no Ithaca* (1996). A compilação reúne em inglês dois livros de poesia seus que apenas haviam sido editados em lituano: *Idylls of Semeniskiai* (1947) e *Reminiscences* (1951).

<sup>5</sup> A decisão, feita aquando da montagem de *I Had Nowhere to Go*, de concluir o livro com uma longa anotação repleta de paralelos entre a figura de Ulisses e Mekas, indica que o diarista deseja ser visto e recordado no espaço público como alguém que partilhou dos dissabores, e talvez da coragem, do herói.

dentro de si: “I don’t know how long I stayed in this city, but I feel it has become a part of me, its streets, its parks, its nights, I feel like never leaving it, never” (*idem*: 466). Nos últimos parágrafos da anotação, o diarista relata uma viagem a New England, no nordeste dos Estados Unidos da América. A enunciação situa o *sujeito representado* junto a um lago. A luz outonal, que incide sobre o espelho argentino das águas do lago, evoca a memória da paisagem lituana. À semelhança de Orfeu, o diarista permite-se olhar para trás, para a matéria morta do passado que vive dentro de si. Ao fazê-lo, o sujeito apazigua a dor da perda com uma acção mnemónica que o lacera. Imerso no passado, Mekas diz estar muito próximo de Ítaca (*idem*: 468). Apesar das raízes criadas em Nova Iorque, o ventre que Ítaca simboliza apresenta-se acessível apenas em memórias:

Penelope. When I was sitting today and looking across the water, and back, across the landscape, *I suddenly had a feeling that my past had caught up with my present*. I have arrived almost at the point of departure. *I felt strongly my childhood coming back to me*. I almost cried. I sat there, by this quiet New England lake, looking across the water, and I almost cried. I saw myself, walking with my mother across the field, my small hand in hers, and the field was *burning* with red and yellow flowers, and I could feel everything *like then and there*, every smell and color and the blue of the sky... I was sitting there and trembling with memory. (*idem*: 469, ênfases minhas)

Na última longa nota diarística de *I Had Nowhere to Go*, Jonas Mekas auto-representa-se sob a tutela da figura mitológica de Ulisses. A motivação que encandeia a chama dos seus espíritos é a mesma: o *nostos*<sup>6</sup>. Conquanto comece por referir uma sensação de enraizamento, o registo diarístico sublinha que o fado de Mekas é permanecer num estado perene de deslocamento. Ítaca afigura-se, em simultâneo, sempre por perto, conservada pela memória, e irremediavelmente perdida, uma vez que o caudal das águas nas quais o diarista navega só tem uma direcção, impedindo o retorno desejado.

O *sujeito real* confronta o enigma da esfinge através de uma série de associações a uma figura mitológica cuja significação articula o que de mais íntimo há em si. O autoconhecimento dá-se na forma de um reconhecimento do eu num *outro*. Assim sendo, o diarista é novamente forçado a procurar-se fora de si mesmo. Neste caso, a identificação com a figura simbólica-imagética de Ulisses dos mil ardis é a máscara mediadora que possibilita ao *sujeito real* aproximar-se do seu rosto incógnito além das palavras.

### 3. Conclusão

Ao exercer a prática do diário pessoal, o sujeito que se auto-representa procura dar ao real inesgotável e à obscuridade de quem é uma forma textual concreta e imperecível. A palavra age enquanto prosopopeia porque é com ela que o diarista cobre o seu rosto desconhecido ao identificar-se com o *eu* da linguagem que o representa. Conforme foi referido, tal é possível graças ao pacto autobiográfico, que une a identidade do autor com o narrador e o protagonista do texto. No contexto da obra diarística de Jonas Mekas, o conceito de prosopopeia é particularmente pertinente porque o diarista constrói a sua auto-representação através da associação a outras entidades para além do pronome na primeira pessoa do singular. Ou seja, a busca por si não se dá apenas por intermédio da identificação com uma alteridade linguística, mas também através da associação a modelos e a heróis e aos valores que eles representam. Nesse sentido, Ulisses é uma máscara assumida por Mekas com o intuito de dar expressão àquilo que o habita. O

<sup>6</sup>Anatole Bailly designa que a palavra νόστος equivale a “retour”, ou seja, “retorno” (1999: 1334). O *nostos* é um tema literário, cujas raízes remontam aos poemas homéricos, que consiste na viagem errante que um herói enceta de maneira a retornar a casa.

diarista convoca repetidamente um imaginário mitológico para fazer sentido das suas experiências. A realidade de Mekas é informada por signos fabulosos. Assim sendo, o autoconhecimento dá-se por meio de um reconhecimento com *outros* – um processo prosopopáico no qual o sujeito delinea os contornos do seu perfil com a máscara doutros.

## REFERÊNCIAS

- Bailly, A. (1935). *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette.
- Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*. Paris: Editions du Seuil.
- Blanchot, M. (1971). *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.
- Gusdorf, G. (1980). Conditions and limits of autobiography. In J. Olney, *Autobiography: Essays theoretical and critical* (pp. 28-48). Nova Jérsea: Princeton University Press.
- Gusdorf, G. (1991). *Les écritures du moi: Lignes de vie I*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- Lejeune, P. (2008). *O Pacto Autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Organizado por Jovita Noronha. Tradução de Jovita Noronha e Maria Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Man, P. (Dezembro 1979). Autobiography as de-facement. *MLN*, 919-930.
- Mathias, M. D. (1997, Janeiro). Autobiografias e diários. *Colóquio/Letras*, pp. 41-62.
- Mathias, M. D. (2001). *A memória dos outros: Ensaio e crónicas*. Lisboa : Gótica.
- Mekas, J. (2020). *I had nowhere to go*. Spector Books: Leipzig.
- Mekas, J. (2020). *I seem to live: The New York diaries: 1950-1969* (Vol. 1). Leipzig: Spector Books.
- Montandon, A. (2004). *De soi à soi - l'écriture comme autohospitalité*. Paris: Press Universitaires Blaise Pascal.
- Morão, P. (2011). *O Secreto e o real: Ensaio sobre literatura portuguesa*. Lisboa: Campos de Comunicação.
- Rocha, C. (1992). *Máscaras de narciso: Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina.
- Valéry, P. (1973). *Cahiers*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.

VÁRIA

*V*ARIA



## **A MÁSCARA DE SALAZAR E OUTRAS FOTOGRAFIAS\*** UMA HISTÓRIA NO FUTURO DO PRETÉRITO

### **THE MASK OF SALAZAR AND OTHER PHOTOGRAPHS** A HISTORY OF WHAT COULD HAVE BEEN

**LUCIANA MARTINEZ\*\***  
[lucianatmartinez@gmail.com](mailto:lucianatmartinez@gmail.com)

Em diversos momentos de suas teses *Sobre o conceito da História*, Walter Benjamin afirma ser imperativo do historiador parar o tempo, fixar o passado e destacá-lo do “tempo vazio e homogêneo” do progresso (1994b, p. 229). O objeto histórico seria o tempo desta imobilização que “estilhaça o contínuo da história” (*ibid.*, p. 262) em direção à redenção. Neste ensaio, proponho um percurso entre três fotografias, interpretadas aqui como imagens dialéticas capazes de condensar passado, presente e futuro num único instante. Através delas, sugiro que desenhemos rupturas na linha temporal do progresso e vislumbremos uma remontagem da história. O ponto de partida desta constelação de imagens é uma fotografia da reinauguração do Padrão dos Descobrimentos, em 1960, durante as Comemorações Henriquinas. Depois, veremos fotografias de Eduardo Viveiros de Castro em comunidades indígenas, nos anos 1980, e de Carlos Vergara no bloco de carnaval do Cacique de Ramos, no Rio de Janeiro, durante a década de 1970. No passado fixado por estas imagens, no tempo suspenso das fotografias, este trabalho vai buscar brechas para um futuro alternativo.

**Palavras-Chave:** Fotografia; Walter Benjamin; história; Brasil; Portugal.

Throughout his *Thesis on the Philosophy of History*, Walter Benjamin claims it is mandatory for the historical materialist to arrest time, to seize the past and to detach it from the “homogeneous, empty time” of progress (2007, p. 261). The historical object would be, then, the time of this immobilization of the past that “blast[s] open the continuum of history” (*ibid.*, p. 262). In this essay, I propose a tour between three photographs, read here as dialectical images capable of condensing past, present and future in a unique instant. Through their analysis, I suggest that we draw ruptures in the temporal line of progress and that we imagine a new montage of history. Our starting point is a photo of the Monument to the Discoveries, in Lisbon, in 1960, during the 5<sup>th</sup> centenary of the death of Henry the Navigator. Then, I will analyze photographs of Eduardo Viveiros de Castro taken in indigenous communities in the 1980s and of Carlos Vergara shot in Rio de Janeiro’s street carnival during the 1970s. In the past fixed in those images, in the suspended time of the photographs, this essay will search for breaches from which to build an alternative future.

**Keywords:** Photography; Walter Benjamin; History; Brazil; Portugal.

---

\* Esse texto é dedicado à memória do Prof. Maurício Lissovsky, o maior detetive de imagens que conheci, professor e pensador brilhante, cuja obra se tornou uma referência para tantos.

\*\* Doutoranda do Programa de Pós-Colonialismos e Cidadania Global do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). Nos últimos anos, tem pesquisado sobre memória do colonialismo português em Portugal e no Brasil atuais a partir da análise de objetos culturais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6671-4351>

Data de recepção: 01-03-2022  
Data de aceitação: 09-09-2022  
DOI: 10.21814/2i.3965

## 1.

É conhecida a confusão (não se sabe se proposital ou não) que Walter Benjamin faz entre uma fotografia de Franz Kafka criança e uma de si próprio num estúdio em Berlim. A primeira imagem foi analisada por Benjamin em seu famoso ensaio sobre o escritor, “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte” (1994a). Já a segunda encontra-se em uma das versões de *Infância berlinense por volta de 1900*, em um fragmento em que Benjamin descreve a lembrança de ser fotografado quando criança em um daqueles estúdios característicos do século XIX: com cenários exóticos, roupas que parecem fantasias e a exigência de ficar muito tempo parado posando para a câmera. Percebe-se então que se trata do mesmo estúdio da fotografia de Kafka. Teria Benjamin visto nos olhos tristes do pequeno Kafka a melancolia que se consolidaria em sua própria vida adulta? Ou antes, teria revisto, ali, naquele momento, uma tristeza infantil próxima o bastante à que ele mesmo experimentara quando pequeno para que se esquecesse que aquele menino e a situação que descrevia não eram memórias da infância em Berlim, mas elementos de uma fotografia que vira anos antes? O “sorriso forçado nos lábios do pequeno alpino não é tão triste como o olhar do rosto infantil que, à sombra da palmeira interior, em mim mergulha” (*apud* Mota, 2015, p. 61), escreve Walter Benjamin, sugestivamente, a respeito. O fato é que pouco importa a origem ou a intenção de sua



Fig. 1 Amadeu Ferrari, *Comitivas portuguesa e brasileira durante a reinauguração do Padrão dos Descobrimentos (1960)* | Arquivo Municipal de Lisboa

seguidos por seus pares. Trata-se da reinauguração do Padrão dos Descobrimentos, desta vez erguido em betão, para que perdurasse no tempo o símbolo de um Portugal

Por um instante, em um momento fugaz de reconhecimento e reciprocidade, na correspondência entre olhares tristes, Walter Benjamin foi Franz Kafka.

Voltarei a esta anedota mais à frente. Por ora, comecemos o percurso de imagens proposto por este ensaio. O ponto de partida é a Lisboa de 1960. Na imagem, dois homens de fraque seguem à frente de uma comitiva de homens, alguns estão fardados, outros vestem terno e gravata. Estão todos reunidos para inaugurar um monumento que representa o descobrimento do país de um pelo país do outro, descobridor e descoberto lado a lado,

descobridor dos mares.<sup>1</sup> Os dois homens em primeiro plano representam, à esquerda, o governo português, e, à direita, o brasileiro. No instante em que meu olhar se cruzou com aquela imagem, com o registro dessa espécie de cortejo em honra aos navegadores do passado, o brasileiro e o português se transformaram na mesma pessoa. Seus trajes seriam, inclusive, idênticos, não fossem a cartola e a luva negra que traz o homem à esquerda. E quem são eles? Trata-se de António de Oliveira Salazar e Juscelino Kubitschek. Ou, assim, eu julgava.

Como escreve Walter Benjamin:

[...] a chamada imagem interior do nosso próprio ser que trazemos em nós é, de minuto a minuto, pura improvisação. Adapta-se, se assim pode dizer-se, completamente às máscaras que lhe vão sendo apresentadas. O mundo é um arsenal dessas máscaras. [...] nada nos faz mais felizes do que alguém vir a ter connosco com uma caixa de máscaras exóticas e experimentarmos como nos ficamos os exemplares mais raros, a máscara de assassino, do magnata das finanças, do velejador à volta do mundo. Olhar através delas deixa-nos enfeitiçados. Vemos as constelações, os momentos em que, no fundo, fomos verdadeiramente uma coisa ou a outra ou isto tudo de uma vez (2021, pp. 127-128).

Estas mesmas máscaras que, como Benjamin descreve, vestimos repetidamente na tentativa – sempre precária – de construirmos para nós mesmos uma identidade, também as colocamos nos outros. A vida, como o próprio autor argumenta na continuação deste fragmento, é um “jogo de máscaras” (*ibidem*): oferecemos umas, aceitamos outras e assim seguimos. As constelações que elas nos oferecem podem ser lidas como “pausas do destino” (*ibidem*); isto é, momentos de recuo em que – com uma clareza fugaz – vislumbramos um caminho que por pouco (ou nem tão pouco) não seguimos, mas que, tivéssemos seguido, nos traria a possibilidade de um futuro totalmente diferente do que vivemos. Ou, como quero argumentar com esta imagem das Comemorações Henriquinas, uma pausa do destino, uma suspensão do fado, uma paragem fatal, que pode nos revelar um futuro sonhado conjuntamente entre certos Brasil e Portugal. No caso desta imagem, meu olhar ofereceu a máscara de Salazar ao homem que caminha ao lado e à frente de Juscelino Kubitschek, como se o pretendesse guiar. Durante meses, aos meus olhos e aos de alguns de meus interlocutores portugueses e brasileiros, ele a portou com desenvoltura.

A primeira vez que vi a fotografia de JK e do homem que parecia Salazar foi em 2020, pouco depois de ler um texto de Eduardo Lourenço (2014), no qual o ensaísta critica a participação do Brasil nas Comemorações Henriquinas à luz dos movimentos de descolonização na África. Lourenço argumenta que Juscelino – “de mãos dadas com Salazar” (*ibidem*, p. 28) – colocou o Brasil como caução do colonialismo português: “A antiga colónia, a colónia-tipo, o prodigioso Brasil que tomara jubilosamente o *Boeing* para vir proclamar a um mundo apaixonado e injusto a grandeza única da obra portuguesa” (*ibidem*, pp. 29-30). Foi, assim, que semanas mais tarde, quando encontrei esta fotografia, julguei ter visto o “elástico sorriso” (*ibidem*) de Kubitschek cumprimentar o salazarismo. No encontro entre o meu olhar e aquela fotografia, aqueles dois homens que em seus respectivos países simbolizam momentos tão distintos dividiram, ali, um mesmo instante. Como um tempo que irrompe do rio do tempo, aquele instante que assemelhou o Portugal de Salazar e o moderno Brasil de Juscelino se cruzou com meu olhar e pude reconhecer, décadas depois, a inusitada similaridade entre os dois políticos. Se há muitos futuros inscritos em cada presente – e tentarei convencê-los disto neste breve

<sup>1</sup> O Padrão dos Descobrimentos foi construído pela primeira vez para a Exposição do Mundo Português, em 1940, em Lisboa. À época, foi concebido como um monumento efêmero e erguido com materiais perecíveis. Em 1960, para marcar os 500 anos da morte do Infante D. Henrique – considerado o grande patrono da expansão colonial portuguesa do século XVI –, durante as Comemorações Henriquinas, foi reconstruído com materiais mais resistentes de modo a marcar de maneira permanente a paisagem à beira do Tejo.

ensaio—, também há naquela imagem algo além dos vestígios de uma semelhança entre JK e o homem que fazia parte da comitiva portuguesa: estão ali as ausências próprias ao futuro representado por estes homens – tão diferentes ainda que muito parecidos.

A história, como Benjamin a concebeu, não é a ciência do passado, não é a apreensão de fatos idos em sua suposta exatidão. É, antes, um modo de “apropriar-se de uma reminiscência tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1994d, p. 224). Como um relâmpago, o passado, tensionado para o futuro, irrompe no presente em um instante fugaz, mas capaz de provocar um poderoso turbilhão no rio do tempo. A história, portanto, não deve ser concebida como uma sequência linear de fatos. Ela é, para Benjamin, construída por imagens – mais especificamente, imagens dialéticas capazes de condensar passado, presente e futuro num único instante, imagens que se apresentam como cristais do tempo (Didi-Huberman, 2017: 306) e que, na confusão temporal que inauguram, convocam sua elaboração por meio da crítica. O paradigma das imagens dialéticas em Benjamin é a fotografia (Cadava, 1997; Lissovsky, 2014). É a partir dela que podemos entender um elemento central para a temporalidade benjaminiana: a interrupção. Em movimento similar ao do historiador de Walter Benjamin, o fotógrafo é aquele que, no clique da câmera, desloca um instante do fluxo do tempo.

Reza a quinta tese de Benjamin *Sobre o conceito da História*: “[a] verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (Benjamin, 1994d, p. 224). A possibilidade de interrupção do tempo, ou melhor, da própria história tal como Benjamin a elaborou, assenta na experiência do reconhecimento. Só aquele que distingue o breve cintilar do passado no presente é capaz de retê-lo e, assim, destacá-lo do “tempo vazio e homogêneo” do progresso (*ibidem*, p. 229). Para Maurício Lissovsky (2014, p. 18), a espera pela irrupção do passado é justamente a espera pela sua recuperação. A imagem dialética articula estes dois elementos um tanto paradoxais que formam a noção de tempo em Benjamin: a interrupção efêmera, rápida e fugaz e a possibilidade de o reconhecimento imobilizar um instante passado. Nas imagens dialéticas, o que “é fugaz só se torna perceptível na interrupção; e só é passível de interromper o que se fez notar na sua fugacidade. E, no entanto, fugaz é precisamente isso que não se pode interromper” (2014, p. 20). A fotografia, similarmente, articula o fugaz e o interrompido: o clique registra um instante específico no meio de tantos outros, oscilando sempre “entre aquilo que lhe escapa e isto que nel[e] se infiltra” (*ibidem*). O passado vai ao encontro do presente em que o historiador por sua vez o visa, como quem o quer recuperar: que se reconheçam mutuamente, que se encostem por um breve momento – disto depende a realização das possibilidades adventícias que se aninham ainda hoje em cada instante alguma vez transcorrido. Por isso é que não há acontecimento perdido para a história, quando se está disposto a escová-la a contrapelo, como propõe Benjamin.

Voltemos aos homens de fraque.

Em primeiro plano, vemos um deles com a cartola negra na mão esquerda. Logo atrás está Juscelino Kubitschek. Tracemos uma diagonal a partir do primeiro dos dois homens e o liguemos ao segundo, JK. Estiquemos a linha mais um pouco até a bandeira do Brasil e, por último, até o Padrão dos Descobrimentos. Mais especificamente, até a representação de um navegador, o único entre os que compõem o monumento que podemos ver por completo na fotografia. Cheguemos mais perto: os homens no passeio e o navegador na pedra têm altura similar. É impossível precisar as intenções do fotógrafo no momento exato deste registro, mas sabemos que ele esperou o momento certo para criar esta proporção entre homens, bandeira e monumento. Qualquer que tenha sido o seu propósito, é essa espera mesma o que ficou registrado. E o que bandeira e monumentos tais como o Padrão dos Descobrimentos têm em comum? São ambos símbolos de uma

nação, de ordem e progresso, como está inscrito na própria bandeira brasileira. E o progresso, reitera Benjamin, é a barbárie cuja marcha devemos interromper.

O fato de os dois homens e a figura no monumento, graças a um jogo de perspectiva encenado pela espera do fotógrafo, assumirem nesta foto tamanhos similares parece indicar algo mais. Se toda fotografia condensa passado, presente e futuro, arrisco dizer que esta imagem nos aponta o lugar destes homens na história. Padre António Vieira dizia que a humanidade se dividia entre os homens que constroem estátuas de mármore e os que fazem monumentos de murta. As construções do primeiro tipo são difíceis de erguer, mas muito resistentes e uma vez levantadas sustentam no tempo uma figura que se quer intacta. As outras se desfazem rapidamente, seus ramos crescem por todos os lados e é preciso podá-las constantemente ou ganham novas formas. A divisão do jardim do mundo entre estes dois tipos é um elogio aos homens europeus – os civilizados que erguem seus símbolos em pedra resistente, que se congelam em mármore – e, correspondentemente, a depreciação do que mais tarde Eduardo Viveiros de Castro chamaria de a “inconstância da alma selvagem” (2002).<sup>2</sup>

As estátuas que Vieira descreveu são como o Padrão dos Descobrimentos. Para ele, símbolos da civilização. Para tantos outros, lembranças de massacres e genocídios, símbolos da barbárie. Monumentos como o que existe em Lisboa representam a memória dos vencedores, fixam a história da forma como o poder a quis contar. Em nada se assemelham ao processo proposto por Benjamin, este que “narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, [e] leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para história” (1994d, p. 223). Que um membro da comitiva salazarista represente a barbárie é algo de muito fácil assimilação histórica. E Juscelino Kubitschek? JK representa a modernização do Brasil, símbolo maior da construção de Brasília, a capital modernista erguida no meio de um cerrado feito tábula rasa. Ao alinharem-se com o monumento, na brevidade de um instante, meu olhar reconhece a semelhança entre os dois homens, as nações que eles representam ali e seus ideais civilizatórios, projetados violentamente sobre antigas colônias ou sobre seus próprios países. Para mim, no instante em que os vejo na fotografia, a diferença entre os dois se reduz a uma luva e uma cartola.

Por fim, recuperemos Lissovsky. O historiador afirma: as fotografias oscilam entre o que a elas lhes escapa e o que nelas se infiltra. Inicialmente, considerei ser o navegador o elemento infiltrado na foto, aquilo que permitiu iluminar a semelhança entre JK e o homem que parecia Salazar. Só tempos depois, em dezembro de 2021, descobri o que, de modo sorrateiro, havia adentrado aquela imagem: a máscara de Salazar. Depois de meses analisando a fotografia como se o ditador português ali estivesse, fui alertada sobre meu equívoco: o homem não era António de Oliveira Salazar. O que teria me levado a uma tal confusão, se o homem (agora misterioso) nem sequer se parece com Salazar? Sim, é sabido que o presidente do conselho português esteve na inauguração. E, sim, eles vestiam a mesma roupa, ambos tinham cabelos brancos e entradas. Há, também o fato de que este homem foi registrado em primeiro plano com JK e que esta imagem está incluída entre as fotos oficiais do evento no site do próprio Padrão dos Descobrimentos, o que provavelmente me induziu a ver ali uma figura importante. Além disso, a imagem foi vista pelos colegas com as quais a compartilhei, sem que nenhuma suspeita sobre a identidade do homem tivesse sido levantada. Mas, então, se não é Salazar, quem é?

Na tentativa de solucionar este enigma fotográfico, saí em busca de outras imagens da viagem de Juscelino a Portugal no Acervo Municipal de Lisboa e em jornais da época. O homem que parecia Salazar é visto em algumas fotos e, nestas, não há espaço para

---

<sup>2</sup> Esta história faz parte do *Sermão do Espírito Santo* (1657) e é reproduzida por Viveiros de Castro em *A inconstância da alma selvagem* (2002, pp. 183-184).

dúvida: era apenas uma máscara. Ainda assim, em nenhum dos registros fotográficos, encontrei informações sobre sua verdadeira identidade. Insisti mais um pouco. Comparei o homem a fotos de ministros do governo português à época, mostrei as imagens a colegas historiadores, até que percebi que a verdadeira identidade deste misterioso senhor pouco me diria. Afinal, foi a máscara de Salazar que meu olhar lhe ofereceu naquele (nem tão breve) instante que iluminou o elo entre aquele Portugal e o Brasil moderno, revelando a ligação entre o ideal civilizatório, o moderno, e o colonialismo. Como na história de Benjamin e Kafka, aqui o homem também foi Salazar. E esta sobreposição de figuras relevou o futuro oculto sonhado por aqueles homens: um destino compartilhado entre um Portugal colonizador e seu irmão atlântico.

Mas os enigmas propostos pela fotografia não dizem respeito apenas ao que nela se poderá ter infiltrado, ao que nela se terá feito presente. Resta ainda perguntar pelo que nesta imagem se revela como ausência, isto é, pelo que escapa inteiramente à foto de que participam representantes de duas nações, Portugal e Brasil, rodeados de símbolos nacionais. Quem afinal faz parte das ideias de nação projetadas por esta fotografia? Certamente não os protagonistas das imagens que veremos adiante.

## 2.

Quando pensamos no encontro entre fotografia e antropologia indígena, com frequência, imaginamos os retratos posados de homens, mulheres e crianças com o corpo pintado, adornados de penas e cocares registrados quase como exemplares de uma espécie em extinção, bastante comuns ao campo no século XIX e cujos ecos podemos identificar em trabalhos mais recentes de alguns fotógrafos contemporâneos. São imagens marcadas por uma certa encenação de estereótipos ou ideias projetadas sobre o indígena. As fotografias de Eduardo Viveiros de Castro, no entanto, escapam a tal modo de representação. A verdade é que as imagens capturadas durante seu trabalho de campo no Médio Xingu, nos anos 1980, sequer fazem parte de sua pesquisa antropológica. Viveiros de Castro já repetiu em inúmeras entrevistas e textos: “não sou praticante do que se chama hoje antropologia visual” (2015). Das estátuas de mármore da civilização ocidental, sugiro que passemos junto a Viveiros de Castro às murtas indígenas. Mas, antes, uma volta rápida em outro jardim: o da pintura barroca.

Em uma imagem, presente e passado nunca cessam de se reconfigurar, afirma Georges Didi-Huberman (2017). Estar diante de uma imagem é estar face a imbricações temporais que articulam passado, presente e futuro repetidamente e de maneira sempre diversa. É como se, por espasmos ou reviravoltas, tempos distintos irrompessem e se revolvessem a si mesmos e uns aos outros na imagem, talvez em mecanismo similar à memória ou aos assombros. Foi, na tentativa de repensar a história da arte, que similarmente Aby Warburg viu os nós inextricáveis do tempo e lá vislumbrou a sobrevivência. Segundo Didi-Huberman (2013, p. 46), o conceito *Nachleben*, de Warburg (aqui traduzido como sobrevivência),<sup>3</sup> diz respeito à “intensa sensação – evidente em si, porém menos óbvia em suas consequências metodológicas – de que *o presente se tece de múltiplos passados*” (grifos originais). A palavra *Nachleben* tem o sentido do pós-viver, isto é, fala de “um ser do passado que não para de sobreviver. Num dado momento, seu

<sup>3</sup> Neste artigo, sigo a tradução de Didi-Huberman usada no livro *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013). A tradução, no entanto, é disputada e alguns optam por “vida póstuma”. A edição brasileira de *Histórias de fantasmas para gente grande* (2015), por exemplo, escolhe esta segunda versão apesar de reforçar a dificuldade em transpor o termo alemão para o português.

retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatural ou *intempestivo...*” (2013, p. 29, grifo original).

Neste sentido, outras imagens estão sempre a saltar da que encaramos de frente, povoada ela mesmo de outras imagens que irrompem abruptamente e cujas presenças são impossíveis de controlar. As sobrevivências são como lembranças dadas como perdidas que num dia qualquer ressurgem vivas na nossa cabeça. São rastros que nos encontram, nos perseguem. E, assim como a própria memória, não são fixas. É precisamente este deslocamento constante no tempo e no espaço que provoca alterações a cada vez que a sobrevivência irrompe no presente. O que sobrevive é sempre uma metamorfose de um outro passado, seu renascimento. Como se um tempo progresso encontrasse subitamente em outro tempo um tempo que lhe é próprio. Do meu reencontro com a fotografia de Viveiros de Castro, saltou-me a pintura barroca. E para ler esta sobrevivência, proponho um quadro em especial: *Diane découvrant la grossesse de Callisto* (1615-1620), de Paul Brill.



Fig. 2 Paul Brill, *Diane découvrant la grossesse de Callisto* (1615-1620) | Acervo Museu do Louvre

Na obra, o pintor flamengo recria uma cena descrita nas *Metamorfoses* (2007, pp. 69-73), de Ovídio, na qual Diana e suas companheiras ninfas descansam em um rio. Enquanto se prepara para banhar-se, a deusa da caça repara que Calisto se recusa a despir-se e descobre que a relutância era uma tentativa de disfarçar a gravidez, fruto da relação com Júpiter. Tomada pela ira, Diana ataca Calisto. No quadro, o embate entre deusa e ninfa é reduzido ao canto esquerdo inferior. No resto da pintura, vemos outros grupos de ninfas com seus arcos e flechas ao lado, alguns cachorros e o rio. A natureza toma a maior parte da tela, onde mulheres e animais adquirem escala diminuta. Muitas das histórias

retratadas por Ovídio trazem deuses e mitos da Antiguidade Clássica que foram reproduzidos em estátuas e quadros como o de Bril. São representações que estão hoje espalhadas por museus e cidades europeias, como a escultura *Apolo e Dafne* (1622-1625), de Bernini, e a pintura *Narciso* (1597-1599), de Caravaggio. São mitos que se tornaram exemplos da civilização onde – na narrativa mais usual – foi gestada a cultura europeia. “Nossa ideia de cultura”, diz Viveiros de Castro (2002, p. 195), “projeta uma paisagem antropológica povoada de estátuas de mármore, não de murta: museu clássico antes que jardim barroco”. Sugiro que olhemos esta pintura como um momento de passagem do jardim barroco para a petrificação no mármore; a solidificação destes mitos como símbolos de memória e tradição de um *ser europeu* – ou dito em termos mais próximos aos do antropólogo: sua consolidação como “mármore identitário” (*ibidem*).

Warburg vê a história como aquilo que nela vive, seu passado sobrevivente. Como em Benjamin, seu objeto também não são os fatos passados, mas uma força “sobrevivente, metamórfica e da qual o historiador fatalmente experimentará a onda de choque, se não o contato, o choque em si” (Didi-Huberman, 2013, p. 147). A força da história é aquela que produz a descarga elétrica que ilumina as sobrevivências do passado. A escala entre natureza, ninfas e Diana pode ser um rastro desse outro passado: quando à história do mito ainda era reservada apenas uma parte limitada da tela. Que imagem poderia fazer cintilar o rastro e revelar-nos a sobrevivência deste quadro? Vejamos a fotografia de Viveiros de Castro.



Fig. 3 Eduardo Viveiros de Castro, *Indígenas do grupo Arawaté retornam da caça no porto da aldeia do Médio Ipixuna* (1982)

Entre 1981 e 1983, Viveiros de Castro passou onze meses com os Arawaté, grupo indígena tupi-guarani que vive no Médio Xingu, na Amazônia. À época, fazia apenas cinco anos que os Arawaté haviam tido o primeiro contato com os homens brancos – provocado pela construção da Transamazônica, rodovia aberta durante os anos da ditadura militar. Para o campo antropológico, Viveiros de Castro levou uma antiga

atividade sua: a fotografia.<sup>4</sup> As fotos feitas durante este período retratam o cotidiano dos Arawaté: a caça, o rio, a roça, a aldeia, a fabricação de utensílios e o xamanismo. Neste ensaio, escolhi uma delas: um registro de 1982 que mostra um grupo de homens e uma criança no rio depois de caçar. Nela, vemos alguns homens se banhando, outros sentados na pedra, alguns com as armas nas costas e sacolas de palha no chão. Trata-se de um grupo na volta da caça que antecede a cerimônia do cauim, bebida alcóolica tradicional feita da mandioca. Repouso e caça coincidem na imagem. Homem e natureza também. A harmonia da cena ganha um tom onírico a partir da textura da fotografia. Nela, revejo o jardim barroco com suas ninfas, mas não como mármore. É como se a fotografia dos Arawaté abrisse uma brecha na pintura barroca e revelasse a sobrevivência da murta no que foi feito mármore. Ou antes, é como se nela os deuses da Antiguidade retornassem à sua condição murta, à tal inconstância selvagem, reflexo de uma forma de relacionar-se com o outro totalmente diversa e distante da que nós, sujeitos modernos e ocidentais, aprendemos a construir e reforçamos em nossas práticas cotidianas, e que assenta em cadeias de oposição, binarismos e distanciamentos (Viveiros de Castro, 2002).

Viveiros de Castro costuma dizer que os indígenas são exemplos a partir dos quais o homem branco pode e deve aprender. Como aponta Eduardo Sterzi (2019, p. 11), nas fotografias do antropólogo vemos este caráter exemplar ao observarmos “um ou mais índios exercendo alguma atividade – por exemplo, preparar a comida – ao mesmo tempo que repousam na rede ou no chão”. No caso desta imagem específica, descanso e caça convergem num mesmo instante. “Trata-se de uma atitude flagrantemente paradoxal para os padrões do Ocidente capitalista”, para os quais a ideia de misturar repouso e produção num mesmo gesto soa absurda (*ibidem*). A imagem, sugiro, abre ainda outra brecha para um devir-murta. A relação entre homem e natureza na fotografia, do eu com seu fora. Ao descrever a relação entre invasores e missionários portugueses e grupos tupinambás no século XVI, Viveiros de Castro nos lembra que os indígenas acreditam que o fora está constantemente engajado em um processo de interiorização e que este interior nada é a não ser o movimento de encontro com o fora. Ou seja, não existe a ideia de (ou a obstinação por) fronteiras fixas, nem a noção de que o outro é um espelho negativo do eu: “A sociedade [tupinambá] era, literalmente, o resíduo indigesto: o que a movia era a relação ao fora. O outro não é um espelho, mas um destino” (Viveiros de Castro, 2002, p. 220). Neste devorar o outro dos tupinambás canibais, nesta inconstância que nada mais é do que a aceitação da incompletude, talvez pudéssemos reconhecer um outro exemplo a partir do qual traçar linhas de futuro alternativo ao estado-fim que parece pairar na sociedade contemporânea. Mas, antes de refletir precisamente sobre aberturas ao nosso estado presente, uma última parada: um bloco de carnaval.

### 3.

---

<sup>4</sup> Nos anos 1970, Viveiros de Castro atuou como fotógrafo de cena do cineasta Ivan Cardoso. Fotografias feitas nesta época foram reunidas a imagens tiradas durante o trabalho de campo, nos anos 1980, na exposição “Variações do Corpo Selvagem”, de curadoria de Veronica Stigger e Eduardo Sterzi. A mostra foi exibida no Sesc Ipiranga, em São Paulo, em 2015, e no Centro Internacional de Artes José de Guimarães, em Portugal, em 2019.



Fig. 4 Carlos Vergara, *série Carnaval* (1972-1978)

Paremos diante desta fotografia. Três homens negros, em cujos peitos nus lemos “poder”. Miremo-los mais ou menos longamente, frontalmente ou de esguelha, não importa com que disposição, espírito ou juízo: eles nos olham de volta. Eis a mais poderosa experiência da aura, tal como descrita por Benjamin em “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1989, pp. 139-140): “[q]uem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar”. Mas é possível falar de aura quando se está diante de uma fotografia, marco maior do declínio do valor aurático da obra de arte, isto é, advento decisivo, na história das imagens, do privilégio do valor de exposição em detrimento do valor de culto? Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1994b), Benjamin identifica precisamente no retrato fotográfico um último aceno aurático. Neste sentido, reencontrar a aura na fotografia seria reconhecer nela esta capacidade de devolver ao espectador o seu olhar. No entanto, esta não é a única dimensão de uma experiência da aura. Vejamos outra definição atribuída por Benjamin ao fenômeno: a aura seria “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (*ibidem*, p. 170).

A série *Carnaval* (1972-1978), de Carlos Vergara, reúne fotografias feitas em blocos de rua no centro e no subúrbio do Rio de Janeiro, nos anos 1970. Possivelmente, a mais conhecida delas é a reproduzida neste ensaio. Esta imagem reúne a um só tempo as duas experiências da aura descritas acima. Por um lado, ela nos olha de volta, independentemente de como a miremos; por outro, desdobra-se em um tempo e um espaço infinitamente distantes que todavia nos ressurgem aqui e agora, fazendo com que não saibamos ao certo onde ou quando estamos. Estas são ainda características centrais ao que Benjamin chamou de imagens dialéticas, aquelas a partir das quais a história como ele a concebeu é construída. Trata-se de “uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente” (Didi-Huberman, 1998, p. 172). Como imagem dialética, a fotografia de Vergara nos convoca a uma elaboração crítica, provocada pelo reencontro da aura no olhar dos homens e pelo

que trazem no peito. Não podemos escapar à pergunta: afinal, qual é o poder inscrito em seus corpos?

Difícilmente o espectador desta foto pode se manter indiferente ao olhar daqueles homens. Eles nos encaram, não importa o que façamos. E dos seus olhos, passamos para seus dorsos. Eles escrevem em seus corpos aquilo que lhes é negado. Ou antes, aquilo que historicamente no Brasil é exercido sobre corpos negros a partir do signo da violência, do poder repressor, aniquilador. Mas não é este poder que desta vez estes homens escrevem com as próprias mãos em seus corpos. No ato de inscreverem-se a si mesmos com a palavra poder, os homens na fotografia reclamam uma outra dimensão: ao posar para a foto com a palavra “poder” em seus próprios peitos, aqueles homens recusam-se a ser objetos do poder que os massacra e o tomam para si. E será outra a ideia de revolução? O que pretende um revolucionário, todo revolucionário, em qualquer tempo ou espaço, senão a tomada do poder? Na ínfima fração de tempo fixada no pequeno espaço da fotografia, na desorientação espaço-temporal em que nos lança a sua aura, em um tempo fora do contínuo do tempo, em um lugar sem lugar, aqueles homens são verdadeiros revolucionários.

Comparemos então o poder desses homens aos homens de poder que aparecem na primeira imagem deste ensaio. A diferença entre eles é mesma que distingue a potência revolucionária da própria expressão da contrarrevolução. Não há nada mais enrijecido, estéril, marmóreo, do que a marcha daqueles homens de fraque que acreditavam mover o mundo, seus mundos. E nada mais dinâmico, transformador, indômito, inconformado e auspicioso do que aqueles outros homens parados diante da câmera, com a força inscrita em seus peitos nus.

#### 4.

Se o pensamento de Viveiros de Castro sugere o caráter exemplar dos indígenas com quem poderíamos aprender a construir um caminho alternativo para sociedade ocidental, este ensaio aponta um outro percurso possível desde onde traçar, no presente, linhas de fuga do passado em direção a um futuro outro: a fotografia. Ao longo deste ensaio, tentei demonstrar que toda fotografia guarda vestígios em que se pode dar a ver um futuro oculto, um sonho secreto irrealizado (Benjamin, 1994c). Para Walter Benjamin, o passado se revela no presente como uma espécie de mistério, quase imperceptível, “um sopro de ar” (Benjamin, 1994d, p. 223). Mas (e apenas), ao ser reconhecido, é capaz de provocar um turbilhão no tempo, de explodir o *continuum* da história. Ou seja, o passado – uma vez reconhecido no presente – tem a potência de transfigurar o futuro (Lissofsky, 2014): todo passado traz consigo a possibilidade de redenção, isto é, de um encontro com o futuro que lhe corresponde, a partir de onde, no milagre de um presente fugaz, um novo começo pode ser imaginado.

Neste ensaio, propus um percurso de três fotografias, lidas aqui como imagens dialéticas – nas palavras de Marcio Seligmann-Silva (2021, pp. 77-78), imagens que se dão no “instante de contração temporal, no encontro revolucionário do passado com o presente, na interrupção do *continuum* da dominação, no relampejo redentor”. Em diversos trechos de suas teses *Sobre o conceito da História*, Benjamin afirma que é imperativo do historiador parar o tempo, fixar o passado e destacá-lo do tempo vazio do progresso. O objeto histórico seria o tempo desta imobilização que estilhaça o contínuo da história em direção à redenção. Nas imagens dialéticas, podemos vislumbrar rupturas do progresso e, a partir delas, remontar outra história. Aqui, nosso ponto de partida foi a violência do mármore monumentalizada pelo encontro entre salazarismo e Juscelino

Kubitschek. Nesta imagem, nos deparamos com a bárbara (e por vezes esquecida) cumplicidade entre o moderno e o colonial. Ao reencontrar o sorriso de JK para o Portugal de Salazar, explodimos a história colonial para reescrever uma memória a partir de dois grupos historicamente excluídos das nações imaginadas por aqueles chefes de Estado: os indígenas e os negros. Primeiro, tocamos as brechas da murta com Viveiros de Castro e depois revivemos a pequena revolução dos homens retratados por Vergara. A fotografia nos convoca a reencontrar os vestígios daquilo que não pôde mais estar presente, devolve à vida o que foi dado como morto, restitui o poder àqueles que a história monumental considera vencidos. São como as pausas do destino que nos oferecem os adivinhos do futuro: mostram as possibilidades dos rumos que não tomamos, o que poderia ter sido.

## REFERÊNCIAS

- Benjamin, W. (2021). *Rua de sentido único, Crónica Berlinense, Infância Berlinense por volta de 1900* (A. Sousa Ribeiro, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água.
- Benjamin, W. (2007). Theses on the Philosophy of History. In W. Benjamin, *Illuminations: Essay and Reflections* (H. Zohn, Trad.) (pp. 253-264). New York: Schocken Books.
- Benjamin, W. (1994a). Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In W. Benjamin, *Obras escolhidas – vol. 1: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (S. Rouanet, Trad.) (pp. 137-164). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1994b). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In W. Benjamin, *Obras escolhidas – vol. 1: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (S. Rouanet, Trad.) (pp. 165-196). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1994c). A pequena história da fotografia. In W. Benjamin, *Obras escolhidas – vol. 1: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (S. Rouanet, Trad.) (pp. 91-107). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1994d). Teses sobre o conceito da História. In W. Benjamin, *Obras escolhidas – vol. 1: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (S. Rouanet, Trad.) (pp. 222-232). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1989). Sobre alguns temas em Baudelaire. In W. Benjamin, *Obras escolhidas – vol. 3: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (J. Barbosa e H. Baptista, Trad.) (pp. 103-149). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Cadava, E. (1997). *Words of Light: Theses on the Photography of History*. New Jersey: Princeton University Press.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do tempo*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto e Museu de Arte do Rio.
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que nos vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Lissovsky, M. (2014). *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad.

- Lourenço, E. (2014). Brasil: caução do colonialismo português. In E. Lourenço, *Do colonialismo como nosso impensado* (pp. 21-35). Lisboa: Gradiva.
- Mota, V. (2015). Um caso fotográfico. *Cadernos Benjaminianos*, n. 9, 50-64. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/8578>
- Ovídio. (2007). *Metamorfoses*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Seligmann-Silva, M. (2021). Da iconoclastia à política das imagens: aventuras da negatividade. *Concinnitas*, 22 (42), 66-102.
- Sterzi, E. (2019). Da fotografia como circum-navegação da antropologia. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, 24 (42), 1-12.
- Viveiros de Castro, E. (2002). *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.
- Viveiros de Castro, E. (2015). Os trabalhos e os dias. *Revista Zum*, 9. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-9/os-trabalhos-e-os-dias/>
- Warburg, A. (2015). *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras.

## LOS ESTEREOTIPOS Y LOS ROLES DE GÉNERO EN LAS PELÍCULAS DE DISNEY ANÁLISIS PSICOCRÍTICO DE *BLANCANIEVES*, *MULAN* Y *FROZEN*

### STEREOTYPES AND GENDER ROLES IN DISNEY MOVIES PSYCHOCRITICAL ANALYSIS OF *SNOW WHITE*, *MULAN* AND *FROZEN*

**SHEILA RUBIO MÉNDEZ\***  
[s.rubiomendez@gmail.com](mailto:s.rubiomendez@gmail.com)

**SANTIAGO SEVILLA-VALLEJO\*\***  
[santiagosevilla@usal.es](mailto:santiagosevilla@usal.es)

Las películas Disney ofrecen modelos de género a los niños sobre los cuales es necesario aplicar el pensamiento crítico. Este estudio reflexiona sobre los estereotipos y roles de género y cómo estos afectan y se transmiten en la sociedad. En este sentido, las películas infantiles adaptan estereotipos y roles de los cuentos tradicionales en los que están basadas. Este trabajo valora en qué medida las películas perpetúan o transforman la representación femenina a lo largo de las generaciones. Se ha analizado una película de cada una de las etapas de Disney (etapa clásica, renacimiento de Disney y segundo renacimiento) para observar la evolución que estas tienen a lo largo de los años.

**Palabras clave:** estereotipos; roles de género; películas de Disney; análisis psicocrítico; infantil.

Disney movies offer gender models to children that require critical thinking. This study reflects on gender stereotypes and roles and how they affect and are transmitted in society. In this sense, Disney's children's films adapt stereotypes and roles from the traditional stories on which they are based. This paper assesses the extent to which films perpetuate or transform female representation across generations. One film from each of Disney's stages (classic stage, Disney renaissance and second renaissance) has been analyzed to observe the evolution of these over the years.

**Keywords:** stereotypes; gender roles; Disney films; psychocritical analysis; children.

Data de receção: 15-07-2022  
Data de aceitação: 13-09-2022  
DOI: 10.21814/2i.4095

---

\* Estudiante graduada, Universidade de Salamanca, Facultad de Educación, Salamanca, Espanha. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7721-2410>

\*\* Acreditado Contratado Doctor, Universidade de Salamanca, Facultad de Educación, Salamanca, Espanha. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9017-4949>

## 1. Introducción

La compañía Disney lleva creando largometrajes desde 1937 y ha ido cambiando a medida que la sociedad lo ha hecho, mostrando a su público simpáticos príncipes y princesas, héroes e historias llenas de magia y con finales felices, adaptando o basándose en cuentos clásicos de autores como los Hermanos Grimm, Perrault o Andersen. Nos han ofrecido multitud de contenido cargado de cánones sexistas, roles de género y la dependencia de las mujeres hacia los hombres, además de la necesidad de la belleza por encima de todo, aunque se puede observar una evolución con el paso de los años y a lo largo de diferentes largometrajes.

Estas películas y cuentos en los que se ha basado para crear sus historias han sido un acompañante de los niños y niñas durante toda la historia de la factoría, por lo que creemos necesario destacar la evolución que ha tenido en cuanto a estereotipos y roles de género a lo largo de su historia, que han sido y siguen siendo asimilados por los menores a lo largo de muchas generaciones.

En primer lugar, hemos recogido información sobre lo que son los estereotipos en la sociedad y en cuanto al género y lo que conocemos por roles de género. Hemos visto necesario destacar cómo es la transmisión de estos roles y estereotipos en la sociedad en la que vivimos y cómo las películas y cuentos pueden suponer la perpetuación de estos a lo largo de los años. Además de hacer un recorrido a lo largo de la historia feminista y las olas que se han vivido, para saber en qué momento se desarrollan las películas, cómo era la sociedad y por lo que se luchaba en las calles en el momento en el que fueron estrenadas.

En segundo lugar, para ejemplificar el marco teórico en un análisis discursivo, hemos tomado diferentes largometrajes desde Blancanieves hasta la actualidad, así como los cuentos de los que provienen cada una de las versiones para comprobar cuáles son los estereotipos y los roles de género que observamos con la descripción de los personajes y las acciones que muestran.

Por último, recogeremos una recopilación sobre lo analizado a lo largo del desarrollo, cómo ha sido la evolución desde el comienzo hasta la actualidad en cuanto al género en la factoría y cómo ha adaptado los cuentos en los que están basadas sus películas en este ámbito.

## 2. Los estereotipos

A lo largo de la historia los estereotipos han marcado el día a día de las personas y se han ido transmitiendo de generación en generación. La palabra estereotipo proviene de la unión en griego de *stereo*, que se define como sólido, y *typos*, molde o impresión, se trataría de un modelo fijo, estable, que permite la reproducción de un mismo molde.

Podemos decir que la definición de estereotipo es compleja y está estrechamente relacionada con los prejuicios y la discriminación, porque establece las creencias populares de los rasgos que determinan un grupo social. Para ello nos apoyamos en el modelo de Mackie (1973), que ha sido actualizado por González Gabaldón (1999, p. 79). Un estereotipo es la imagen que tenemos de un determinado grupo de personas que

comparte ciertas características, los estereotipos nos ayudan a que simplifiquemos la realidad, nos muestran una realidad más comprensible. Algunos ejemplos de estereotipos pueden ser: “las mujeres son débiles” o “los hombres son inteligentes”.

Como se ha observado en un estudio anterior, los estereotipos aluden a procesos psicológicos inevitables, pero se vuelven dañinos cuando son las únicas representaciones que un grupo tiene respecto de otro. En estos casos, aquellos que estereotipan conforman un endogrupo o grupo de referencia rígido y perciben como diferentes a los miembros del exogrupo o del grupo que valoran (Sevilla-Vallejo, 2019). En el caso de los estereotipos de género, se produce una oposición entre lo normativo, el sujeto o endogrupo, construido desde la perspectiva masculina frente al otro y el objeto o exogrupo, que representaba a la mujer (Sevilla-Vallejo y Guzmán Mora, 2019, p. 111). Por ello, los estereotipos de género pueden provocar estigmas cuando imponen una imagen dominante y sin matices, excepciones o alternativas. Los individuos estigmatizados pueden estar sometidos a la discriminación por la imagen dominante que pesa sobre ellos (Pla Julián et al., 2013). Por ejemplo, el estereotipo de “todas las mujeres son débiles” es la creencia o faceta cognitiva que se tiene sobre los miembros de un género, que lleva a generalizar sobre estos individuos; esto provoca el prejuicio, que se compone de emociones que se tiene acerca de este colectivo, como puedan ser el desprecio o el paternalismo; y eso lleva a que las actitudes sean igualmente negativas. En este trabajo, nos vamos a centrar en el estudio de la parte cognitiva del estigma, que se produce en el estereotipo sobre la mujer.

## 2.1. Estereotipo de género

Este estudio se va a centrar en los estereotipos de género, los cuales asignan características a un hombre o a una mujer por el hecho de serlo. A esto, lo hemos denominado estereotipo mutuo (Sevilla-Vallejo y Guzmán Mora, 2019). Podemos encontrar diferentes estereotipos, que se asignan a los hombres o a las mujeres por pertenecer a un grupo o a otro. Por ejemplo, algunos estereotipos que se asignan al grupo de mujeres es que son manipuladoras, pasivas, inseguras, habladoras o seductoras. Es posible encontrar estereotipos en los hombres como que son valientes, inteligentes, conquistadores o héroes.

Los estereotipos de género pueden ser dañinos en el momento en el que se limitan las capacidades de las mujeres y de los hombres para desarrollar aptitudes o dificultan la toma de decisiones o el desarrollo de su vida personal. Influyen en toda la vida del sujeto, pudiendo incluso a afectar a la salud mental y a cómo las personas actúan ante esta, como nos señalan Pla Julián et. al. (2013) en su estudio, mostrándose como las mujeres tienden a estar más afectadas por trastornos mentales comunes. Estos estereotipos los podemos encontrar en todos los ámbitos de la vida de la persona, por lo que podemos limitar a los niños y niñas y reducir las aspiraciones de estos desde que son muy pequeños. Por ejemplo, pese a todo el progreso que ha habido en materia de género, una mujer valiente, inteligente, conquistadora o heroica provoca malestar (Sevilla-Vallejo, 2022). Se sigue percibiendo que la mujer tiene obligaciones que no operan de la misma manera en el caso del hombre. Así, Castillo-Mayén y Montes-Berges (2014) en su estudio constatan que el estado civil no se percibe de la misma manera porque se ve más natural la soltería del hombre frente a la de la mujer.

## 3. Roles de género

Los roles de género como nos muestran Bengoechea et al. (2005) son los comportamientos, actitudes o las obligaciones que se le atribuye a un determinado género. Los estereotipos de género ayudan a que los roles de género continúen en la sociedad, ya que modelan cómo tienen que ser tanto hombres como mujeres:

Los roles de género son los comportamientos, actitudes, obligaciones y privilegios que una sociedad asigna a cada sexo y espera de él. Generalmente van asociados los dos conceptos y se habla de estereotipos y roles de género porque los primeros contribuyen a mantener los roles de género, al modelar las ideas sobre las actitudes, obligaciones, comportamientos y privilegios de los hombres y de las mujeres, y crear expectativas sobre lo que significa ser mujer u hombre. (Bengoechea et al., 2005, p. 25).

Podemos decir que el rol de género del hombre en el contexto real y en las representaciones ficcionales es el de héroe, porque existe un estereotipo en el que habitualmente se presenta al hombre como valiente. En el caso del estereotipo de las mujeres suele ser asociado a ser el objeto de la salvación por parte del hombre. Sevilla-Vallejo (2022) ha mostrado cómo la identidad de género va muy asociada al género ficcional, es decir, la ficción presenta de modo ideal modelos de actividad masculinos y de pasividad femeninos que expresan y se reproducen en la realidad. Hay que distinguir los roles de género, como comportamientos exigidos, de la identidad sexual, que se trata de la forma en la se vive con respecto al sexo biológico. También debemos diferenciar lo anterior de la identidad de género, que es la percepción que los sujetos poseen sobre sí mismos, que no tiene por qué coincidir con sus características sexuales. Es decir, la identidad de género parte de la identidad sexual, pero la rebasa en la construcción psicosocial y en la postura que el sujeto toma en ella, porque define los pensamientos, sentimientos y actitudes concretos que el sujeto tiene hacia el género con el que se identifica y hacia las personas de su mismo género y del otro género (Woods, 2001, p. 14; Melo, 2011, pp. 9-10). Estas consideraciones superan las posibilidades de un artículo, pero sirven para contextualizar los estereotipos y los roles que pesan sobre los géneros como límites a la construcción de los sujetos concretos.

Cuando las personas nacen son clasificadas como niños o niñas. Los hombres y mujeres muestran ciertas diferencias en cuanto a la biología desde su mero nacimiento, pero en las diferencias en su comportamiento y actitudes podemos atribuirlos a la cultura en la que estos se desarrollan a lo largo de su vida. La propia sociedad asigna ciertos valores, conductas y actividades adecuados para cada género. El rol de género no solo se centra en lo que se debe hacer, sino que también nos muestra el papel, las normas y las expectativas que se espera que un hombre o una mujer cumplan por el simple hecho de serlo, en una sociedad y momento determinado. Esto determina la forma en la que debe vivir cada persona, cómo debe sentir y actuar en cada momento dependiendo del sexo al que el sujeto pertenezca. Como Arana (2001) y García-Leiva (2005) indican, los aspectos productivos o activos más valorados en la escuela y en la sociedad suelen asignarse al rol masculino, mientras que los aspectos afectivos o pasivos al rol femenino.

#### **4. Socialización**

Estos estereotipos y roles de género se transmiten por el proceso de socialización, con el cual los individuos aprenden a adaptarse a la sociedad en la que viven adquiriendo sus valores y normas, entre los cuales se encuentran los roles y estereotipos de los que ya hemos hablado. El aprendizaje social consiste en un proceso que se da a lo largo de toda la vida, gracias a los conocidos como agentes socializadores, que son las personas o las

instituciones que posibilitan que estos menores sean capaces de interiorizar las estructuras y los procesos sociales. Como nos señala Espinar (2009), la socialización es un proceso imprescindible para que la persona aprenda a adaptarse a la sociedad y a apropiarse de las normas y los valores que esta posee. En la primera infancia el mayor agente socializador y el que inicia el proceso es la familia, ya que los padres tienen una necesidad de proteger a sus hijos y mostrarles afecto y cuidados. Estos también les transmiten una serie de valores que se presentan en la cultura y en la sociedad en que ellos mismos viven, les reproducen el rol de ser padres y las experiencias que ellos han vivido.

A través del proceso de socialización, los niños y las niñas son capaces de desarrollar una identidad. Según el estudio de López Sánchez (1984), en torno a los dos años, los menores ya son capaces de discriminar ciertas características que son asignadas a un sexo o a otro y comienzan a interesarse por determinadas acciones, juegos y ropa tipificados socialmente. Estos son capaces de clasificarse como niños o niñas, pero no distinguen entre la identidad sexual y los roles de género, por lo que se autoclasifican con respecto a características de rol, no por el sexo biológico, por ejemplo, pueden identificarse con ser niñas por tener el pelo largo o por llevar falda o creer ser niños por llevar pantalón. Cuando crecen, entre los seis y doce años, se distinguen teniendo en cuenta los órganos genitales y en esta etapa empiezan a ser más críticos con los roles de género, por lo que es el momento más oportuno para trabajar sobre la igualdad de roles con los niños y niñas.

A parte de la familia existen otros agentes socializadores, como es el caso de los compañeros de clase, la escuela o como pueden ser las películas y las series que se les muestran a los más pequeños y que les enseñan y acompañan a lo largo de su infancia. Según Bronfenbrenner (1987), el desarrollo de los menores está condicionado por todos estos contextos. Por medio de estos agentes, interiorizamos los roles de género, entre otras creencias y juicios de valor que se observan en la sociedad.

Estos juicios están representados en el cine que los menores consumen y, de esta manera, van aprendiendo de ellas todos los valores que transmiten, siendo estos positivos o negativos. Los personajes del cine de animación llegan a convertirse en modelos de imitación para los más pequeños, a través de ellos interiorizan conocimientos y comportamientos que son entendidos como adecuados según el sexo. Como nos muestran Tan et al. (1997), el consumo televisivo se relaciona con la reproducción de valores y la mayor aceptación de estos a lo largo de la vida.

Los estereotipos y roles de género se modifican a lo largo de la historia debido a los cambios que sufre la sociedad. Existen algunos de ellos que se suavizan, como que las mujeres eran dóciles, puesto que en la actualidad tenemos un mayor número de roles para la mujer. Esto se debe a la incorporación de la mujer en el ámbito laboral, en medios de comunicación, su llegada a niveles educativos superiores, etc. No obstante, perdura en la ficción que las mujeres deben ser recatadas conforme les indica la sociedad y conquistar a los hombres para que sean estos quienes las salven (Sevilla-Vallejo y Guzmán Mora, 2019).

## 5. Feminismo, Disney y sus cuentos

Para nuestro análisis es necesaria la explicación sobre el feminismo y una visión general de cuál ha sido su trayectoria a lo largo de la historia, ya que este concepto procura promover un cambio en las relaciones sociales por medio de la eliminación de las jerarquías y las desigualdades entre sexos, como nos señala Gamba (2007).

Varela (2019) afirma que existe una gran controversia con el inicio del feminismo, ya que las mujeres llevaban años denunciando las situaciones que sufrían por ser mujeres, aunque estas no se preguntaban por el origen de esta subordinación.

Las mujeres del siglo XVIII reivindicaban básicamente: el derecho a la educación, el derecho al trabajo, derechos matrimoniales y lo que respecta a los hijos e hijas, además del derecho al voto (Varela, 2019).

La segunda ola está marcada por la petición de derecho al voto, el sufragismo. Aunque sus integrantes pusieron énfasis en reivindicarlo, este derecho no suponía el fin de su lucha, sino el inicio del cambio hacia una igualdad real. La incorporación de la mujer al trabajo debido a la Revolución Industrial o la Primera Guerra Mundial produjo cambios económicos y sociales, que favorecieron el auge del feminismo en ese momento. Encontramos personajes ilustrados como Simone de Beauvoir, quien publicó *El segundo sexo*, en 1949, y con la que termina esta Era.

La tercera ola comienza a mediados del siglo XX y se caracteriza por que las mujeres deseaban salir de su “rol de mujer” (dedicarse únicamente a las tareas del hogar, a sus hijos y a su marido). Se comenzó como una liberación del hogar y se fue ampliando a otros ámbitos, como la liberación sexual, con Kate Millett.

Hoy en día se discute si el feminismo del siglo XXI está considerado como una cuarta ola, ya que ha supuesto una movilización por parte de las mujeres, que nunca se había visto. Por un lado, se denuncia la violencia sexual, poniendo el foco en violadores y acosadores y, por otro lado, todo lo referido con la brecha salarial y trabajos precarios. En este trabajo, por razones de espacio, es imposible tratar todos los aspectos propios de estos movimientos. Se mencionan simplemente por establecer un marco en el que se ha ido a una progresiva visualización de la mujer. Las películas, que se van a tratar mediante una metodología del análisis discursivo psicocrítico, responden a un proceso que va de la aceptación del rol de mujer a la puesta en duda del mismo y ciertos rasgos de autonomía. Se quiere resaltar que los cuentos están marcados por el momento en el que se recogen y los cambios que se observan en las películas se realizan para adaptarlo a la sociedad y al momento histórico en el que se encuentran. Nos focalizaremos en el mundo Disney, ya que sus películas suponen un agente socializador para los espectadores menores, puesto que estos son un hito en su sector, siendo referente de multitud de niños y niñas por todo el mundo y durante diferentes generaciones. Además, pretendiendo evitar la transmisión de estereotipos y roles de género a través de un análisis discursivo de diferentes películas de la famosa compañía. Para ello, hemos dividido la historia de la factoría en tres etapas bien diferenciadas, en las que podemos observar los distintos ideales de feminidad y masculinidad a lo largo de la historia.

La etapa clásica, en la que encontramos a las princesas más tradicionales, como Blancanieves, Cenicienta y Aurora, entre otras muchas películas de estos estudios.

Después de un periodo en el que los estrenos no tuvieron una acalorada acogida por el público y posterior a la muerte de Walt Disney, llega la etapa dorada de la compañía, el conocido como renacimiento Disney, de 1989 a 1999, con el estreno de *La Sirenita*. La factoría experimentó un gran éxito a nivel mundial, que duró hasta finales de los noventa, con animaciones como *Pocahontas*, *El Rey León* o *Mulan*.

Lo que dio paso al segundo renacimiento de Disney, desde el 2009 hasta la actualidad, en el que encontramos películas como *Tiana y el sapo*, *Frozen* o *Vaiana*.

A continuación, analizaremos los estereotipos de género que encontramos en los largometrajes y los roles de género que se dan en los mismos, además de las diferencias que estos tienen con las versiones en las que están basadas cada una de ellas. Por la limitación de espacio, vamos a poner como ejemplo una película con protagonista femenina de cada etapa de la compañía, de la etapa clásica analizaremos *Blancanieves*,

de la época del renacimiento de Disney hemos optado por *Mulan* y de la etapa más moderna trabajaremos el largometraje de *Frozen*. Este trabajo requiere de estudios posteriores que comparen otras producciones. Se recomienda la lectura de los trabajos de Guarinos (2011) y González-Vera (2015).

## 6. Análisis

### 6.1. *Blancanieves*

Se trata del primer largometraje de Disney, realizado en 1937, está basado en una historia recopilada por los Hermanos Grimm y es bastante parecida al relato recogido por los mismos.

Disney nos muestra una bella joven, la cual pierde a su madre y su padre decide volver a casarse. Su madrastra es malvada e intenta matar a Blancanieves por su deslumbrante belleza, ya que ella desea ser la más bella de todo el reino. Primero lo intenta con la ayuda de un cazador, quien se apiada de ella y la deja escapar. Se refugia en la casa de unos enanitos, pero estos no consiguen ayudarla cuando su madrastra, al encontrarla, le proporciona una manzana envenenada. Solo un príncipe logra despertarla de su sueño eterno a través de un beso.

La diferencia con la historia de los Hermanos Grimm es que Blancanieves en el cuento es más niña, no pierde a su padre y no se describe cómo la madrastra la trataba como una sirvienta. En este relato, los enanitos dejan que la princesa se quede en su casa a cambio de que cocine, limpie y teja para ellos, no lo hace por su propia voluntad como ocurre en la película. La madrastra del cuento intenta asesinar a la princesa en tres ocasiones, en lugar de una, en un primer momento asfixiándola con un cordón, después con un peine envenenado y, por último, con una manzana envenenada, aunque las dos primeras es salvada por los enanitos y, como en la versión de Disney, en la última la salva el príncipe.

Podemos observar que el príncipe en el relato de los Hermanos Grimm aparece únicamente para salvar a la princesa, mientras que en la película de Disney tiene una aparición previa en la que se enamoran y, por último, vuelve a aparecer para salvar a la dama.

#### 6.1.1. Estereotipos

Tanto en la película adaptada por Disney como en el cuento de los Hermanos Grimm, observamos una serie de estereotipos que se presentan. Por un lado, encontramos a la madrastra, la cual representa el tópico de que la mujer únicamente se preocupa por alcanzar la belleza. Las mujeres son competidoras entre ellas de quién es más bella y sentencia esto un personaje masculino, que en este caso es el espejo, lo que a su vez desencadena en el estereotipo de que los hombres son más inteligentes. Se muestra un modelo único de belleza, una mujer bella es representada como una joven delgada y su rostro debe tener una tez blanquecina y facciones delicadas.

Por otro lado, encontramos a Blancanieves, ya solo el nombre la caracteriza por una cualidad física de la muchacha, que es tan blanca como la nieve, símbolo de belleza durante la época (Escandell Bozada, 2013). Representa el estereotipo en el largometraje de que el único propósito al que aspiran las mujeres es conseguir el amor, ya que en el

cuento solo se representa como una niña ingenua y dependiente. Esto se puede observar en la canción inicial de la película, en la que canta al pozo de los deseos: “Deseo que un gentil galán me entregue su amor”. Muestra que necesita ser salvada de las garras de la madrastra cantando: “Deseo que no tarde más, que venga mi bien”. Se recalca el hecho de que las mujeres son personajes pasivos y deben ser salvadas, no pueden hacerlo ellas. Solo se nos enseñan dos tipos de mujeres totalmente opuestos, se distingue únicamente entre villana o princesa. Se asocia la maldad a la edad adulta y a la inteligencia, mientras que la bondad es la juventud y la belleza.

Por otra parte, se nos muestran tres estereotipos de hombres en ambos relatos, en primer lugar, encontramos al cazador, que pretende matar a Blancanieves, es un hombre con un aspecto rudo y violento, pero se apiada de la niña, muestra su lado de persona dura, pero en el fondo es bueno. En segundo lugar, nos topamos con los enanitos, que son el arquetipo de hombres desarreglados, rudos y trabajadores. Se deja ver el rol femenino por el que, a cambio de la protección de los enanitos, la princesa ofrece sus servicios de limpieza y cuidado, de esta dependencia pasa a la del príncipe, señalando a los hombres en el papel de protectores como recalca Jaijo Llorens en su artículo (2019). Por último, podemos observar el estereotipo de “príncipe azul”, un hombre apuesto, encantador y el salvador.

Todos los hombres de la historia son representados como buenos y con un buen corazón, que necesitan cuidar a la princesa y salvarla, ya que se representa que ella no puede sola. Por todo lo visto, si bien el cuento original contenía ya una visión estereotipada, la película de Disney enfatiza las diferencias entre hombres y mujeres y los roles asociados a ellos.

### 6.1.2. Roles de género

La labor de Blancanieves como mujer se basa en realizar las labores del hogar; la limpieza y la cocina, en el caso de la obra de los Hermanos Grimm de manera obligada por los enanitos para poder quedarse y en el caso de Disney lo hace obligada en la casa de la madrastra y de forma voluntaria para los enanitos. Mientras ellos trabajan en la mina, Blancanieves se queda en casa cocinando y limpiando para ellos, tomando así actitud de “buena esposa”, fomentando el rol de ama de casa. Estos son comportamientos y actitudes que se le asignan a las mujeres, como ya hemos comentado anteriormente y que señalaba Bengoechea (2005) por el único hecho de serlo. Podemos comprobar cómo ella no se encuentra en ningún momento sola y cuando lo hace, como ocurre en ambas obras, la madrastra logra aprovecharse de ella, ya que es una chica ingenua.

Esta película surge entre la segunda y la tercera ola del feminismo, podemos observar la dualidad entre Blancanieves, que es el ideal de mujer perfecta, y en el otro lado tenemos a la Madrastra, a la cual observamos como una mujer solitaria, que tiene multitud de libros, por lo que comprobamos que es una mujer estudiosa y con mucho poder, pero necesita la aprobación de un hombre, que en este caso es el que se encuentra dentro del espejo. Se nos representan los roles de la mujer que hasta ese momento veían positivos en la princesa, mientras que aquellos que no creían que correspondiesen a las mujeres o los que se identificaban como negativos a las villanas. Se presentan todos los avances en derechos que podía mostrar la mujer y que mencionaba Varela (2019) como algo dañino.

Por otro lado, los enanitos son hombres que viven solos y se les representa con un rol de desaliño, no limpian ni ordenan la casa y piensan que es afeminada hasta la higiene personal. Podemos observarlo en frases como: “Os pondrá lacitos y os echará ese mejunje

llamado perfume”, refiriéndose a Blancanieves, que por el hecho de ser mujer hace este tipo de acciones.

El hombre es el héroe, salva a la mujer en todas las situaciones, ya sea el cazador, los enanitos o el príncipe, que entra en escena únicamente para salvarla, mostrándose la necesidad del hombre para la supervivencia, como nos explica Cantillo Valero (2010).

## 6.2. *Mulan*

En 1998 Disney decide crear la historia de esta guerrera, basándose en la leyenda tradicional china de Hua Mulan, recogida en una colección de cantos por Guo Maoqian en el siglo XII.

Este poema nos relata el avance de los hunos y de cómo se intentaba frenar, Hua Mulan se alista en la guerra vistiéndose de hombre para que su padre enfermo no tenga que asistir. Al final de la guerra se le conceden multitud de reconocimientos, los cuales rechaza para volver con su familia y cumplir sus obligaciones.

En la película de Disney cuenta con una trama más desarrollada en la que la familia de Mulan no sabe que esta, bajo el nombre de Ping, se va a hacer pasar por hombre para alistarse en la guerra en lugar de su progenitor. Entrena con sus compañeros, sin que estos conozcan quién es realmente, con la ayuda del dragón Mushu, hasta conseguir llegar a ser una buena guerrera. Cuando descubren su verdadera identidad es expulsada del regimiento, pero regresa para salvar a China junto con el resto de los soldados y acaba con el líder de los hunos. Mulan es reconocida por sus logros y vuelve a su casa con su familia y es visitada por Shang, el líder de su ejército, con quien se puede observar un interés romántico.

### 6.2.1. Estereotipos

En la película de Disney, se nos representa a dos tipos de mujeres. Por un lado, encontramos a las mujeres tradicionales encarnadas por la madre, Fa Li, y la abuela de Mulan, Abuela Fa, así como la casamentera, que han sido educadas para complacer y cuidar a los demás, cumplen tanto la función social como la función marital. Tanto la madre como la abuela de Mulan tienen su función de buenas madres (Durand, 2019). Por otro lado, se nos muestra a Mulan, una muchacha bella, sabemos que es china, pero sigue los estereotipos de belleza de occidente, ya que únicamente muestra los ojos rasgados, que le hacen verse más exótica, pero sin ser representada con la belleza asiática. Es una joven totalmente diferente a su familia, lo contrario de lo que se considera una “buena esposa”, olvidadiza, torpe, impulsiva y fuerte, aunque intenta ser una “buena hija”, quiere darle a su familia nombre y honra. Se refieren a lo largo de toda la película a la mujer únicamente como madre, hija y esposa, incluso cuando se muestra a Mulan como una heroína al final del largometraje se recuerda que no puede serlo por ser mujer, uno de los personajes responde: “- Es una heroína. - ¡Es una mujer!”.

Mulan comienza diciendo que debe ser callada, recatada, elegante, refinada, educada, delicada, desenvuelta y puntual. En la canción *Nombre y honra nos darás* se describe cómo debe ser la mujer para encontrar un buen marido y dar honra a tu familia: “Debes ser muy cortés, calmada, obediente”. La casamentera puntualiza esta descripción añadiendo que una buena mujer debe ser delgada, pero no demasiado para dar hijos a su marido, así se muestra la imagen establecida para las mujeres, lo que se asociaba con ser una buena esposa. Todos estos aspectos caracterizaban a las anteriores princesas de la

compañía, pero que no los tiene Mulan y, por ello, siente que nunca podrá ser buena hija, ni esposa. En su lugar, es despreciada por ser una joven torpe, inteligente y estratega en la batalla.

Como personajes masculinos se nos presentan a hombres tradicionales, en el caso de su padre, Fa Zhou, nos muestra un estereotipo de padre de familia, que debe proteger a los miembros de esta por encima de todo. Mientras que, en el caso de Shang, se describe a un gran soldado, que protege a su ejército y a su pueblo. En esta película podemos observar lo que señalan Castillo-Mayén y Montes-Berges (2014) en su obra, que teniendo las mismas características un hombre y una mujer la sociedad no los ve con los mismos ojos, Mulan y Shang comparten muchos rasgos, pero no son vistos de la misma manera y es por esta situación que la protagonista debe vestirse de hombre. Los compañeros de Mulan durante la guerra describen a su estereotipo de mujer como si esta fuese únicamente un premio y se puede observar en la canción *Mi dulce y linda flor* cuando destacan “El premio es tu dulce y linda flor”, que es lo que esperan al terminar la guerra por haber sido buenos hombres al luchar por su país.

En el poema en el que está basada esta película no observamos tanto estos estereotipos, ya que están implícitos en el relato, puesto que en ese momento se vivía con los estereotipos bien marcados tanto ella como su familia. Además, hace el sacrificio de ir a la guerra desde su posición de “buena hija”, únicamente para ayudar a su padre, mientras que en la película también lo hace porque no encuentra un sitio para darle honor a su familia. En ningún momento se comenta que Mulan desde un principio salga de estos estereotipos, es una joven como el resto de su alrededor, a diferencia de lo que ocurre en la película. De este modo, Mulan es un personaje donde sus motivaciones tienen un cierto papel y, por ello, construye una identidad que la diferencia del estereotipo de género.

### 6.2.2. Roles de género

Esta historia está cargada de críticas hacia los roles de género. En canciones como la anteriormente comentada *Nombre y honra nos darás* se le enseña a Mulan que para ser buena esposa debe tener diferentes conductas: “No des traspies, buenos modos y la talla 3”. En *Mi dulce y linda flor* describen cualidades y conductas que debe realizar una buena esposa “La que me tenga entre algodón, con alma maternal”, debe ser cariñosa y tener una actitud maternal.

Hemos señalado anteriormente cómo por el hecho de ser hombre o mujer se tenía una serie de expectativas para uno u otro sexo. La familia de la protagonista y el resto de la sociedad buscaban que esta encontrase marido y formase una familia, como el resto de las jóvenes de su pueblo, mientras que los hombres tenían que ser buenos guerreros, como es el caso de Shang. Se muestra que mientras los buenos hombres deben ir a luchar por su país, las mujeres deben quedarse en casa cuidando a sus hijos y realizando las tareas que se les encomienda a ellas. Cuando su padre es llamado para alistarse, la joven se opone y el mensajero del emperador dice en su presencia: “Harías bien en enseñar a tu hija a contener esa lengua en presencia de un hombre”, ya que se pensaba que las mujeres debían tener un rol pasivo ante los hombres, deben estar calladas. Ella, reuniendo su fuerza y valor, decide ocupar el puesto de su padre, cogiendo su armadura, cortándose el pelo y simulando una voz más grave, toma la iniciativa de luchar. Por lo que se muestran los roles masculinos, en los que los hombres son toscos, violentos y realizan acciones como escupir o crear peleas. Esto podría llevarnos a pensar en una crítica a la superioridad del rol masculino, porque los personajes no responden a él (Sevilla-Vallejo, 2022). En la canción *Todo un hombre haré de ti* encontramos comentarios como “me enviaron nenas,

tal vez a jugar”, en el que se nos muestra que las mujeres juegan y los hombres son los que luchan.

Pero termina mostrando a una mujer heroína, la cual no solo no es salvada por un hombre, sino que es ella quien salva al hombre, tanto a Shang como al emperador de China. Por lo que es reconocida y la nombran miembro del consejo del emperador, pero lo rechaza para volver con su familia, cosa que también ocurre en el poema, pero en este destaca que vuelve a su vida anterior, con sus roles de mujer:

«He abierto la puerta de mi cuarto oriental, y en el occidental me he sentado en la cama. Me quité la armadura que llevaba en la guerra y me he puesto la ropa que llevé en otro tiempo. Delante del espejo, cerca de la ventana me he peinado el cabello enmarañado y he adornado mi frente con pétalos dorados.»

La película fue estrenada en la tercera ola del Feminismo y reivindica lo que buscaban las feministas del momento, salir de la casa y no dedicarse exclusivamente al cuidado de los hijos, el esposo y las tareas del hogar. En el caso de Mulan deja esto de lado, adquiriendo el rol de salvadora del honor familiar, como nos remarca Cantillo Valero (2010).

En la película de Disney, Mulan da una lección a Shang recordándole que, si confiaban en ella cuando estaba vestida como un Ping, debieran confiar en ella como Mulan. Cabe destacar que todo lo que consigue, lo logra debido a que muestra roles y estereotipos propios de los hombres para ser aceptada en el ejército y salvar a su pueblo y, que, si lo hubiese hecho con su posición real de mujer, no lo habría conseguido. El poema también termina con una reflexión sobre la igualdad de género, en la que nos muestra que cuando corren un conejo macho y una hembra juntos no podemos distinguir su género.

«Las patas del conejo saltan más,  
los ojos de la hembra son algo más pequeños,  
mas cuando ves un par corriendo por el campo,  
¿Quién logra distinguir la liebre del conejo?»

### 6.3. *Frozen*

*Frozen* se estrenó en el 2013 y es una historia inspirada en el cuento de Hans Christian Andersen, *La reina de las nieves*, de 1844. El cuento original se divide en siete historias, la primera de ellas nos cuenta cómo un trol creó un espejo mágico, que reflejaba todo lo bueno o bonito como malo o feo. Los troles subieron el espejo al cielo, pero este se les resbaló y se convirtió en millones de pedazos, por lo que ahora causaba más daño que nunca, ya que las esquirlas se quedaban en el corazón o los ojos de la gente, viendo todo lo del mundo como algo malo.

Después se nos presentan a Gerda y Kay, dos niños que viven al lado y se quieren como si fueran hermanos. Durante el invierno siguiente a Kay le entró una esquirla de ese espejo roto en el ojo, el niño se volvió más mezquino y malvado. Este coincide con la Reina de las Nieves, quien le da un abrazo y queda obsesionado con tanta belleza y perfección, por lo que se va con ella a su palacio, sin que nadie lo sepa. Gerda decide buscar a su amigo, una bruja ayuda a la niña para decirle dónde está el niño y que tiene un cristal en el ojo, lo que le hace ser así, además, la Reina de las Nieves le está congelando el corazón con sus besos y le queda poco tiempo de vida. Gerda se dirige al

castillo, encuentra a su amigo y, con una lágrima que cae cerca del corazón de Kay, comienza a derretir el hielo, lo que provoca que el niño lllore y salga el pedazo de cristal de su ojo. Ambos regresan a su casa felizmente.

La película de Disney presenta a Elsa, quien debido a sus poderes está a punto de matar a su hermana Anna y es encerrada en su habitación para que aprenda a controlarlos. Cuando sus padres mueren, vuelven a abrir las puertas de palacio para su coronación como Reina de Arendelle, pero huye por miedo a hacer daño a alguien con sus poderes de hielo, dejando a su reino en un invierno eterno. Anna, después de comprometerse con un apuesto príncipe, Hans, decide marchar en busca de su hermana ya que se siente culpable de su huida, dejando a este al cargo del reino. En su aventura conoce a Kristoff y a Sven, su reno, quienes les ayudan a encontrar a la reina, pero daña a Anna en su visita, congelándole el corazón, como ocurre con Kay en el cuento original. Así que tienen que acudir de nuevo a los trolles para ayudarla, pero solo un acto de amor verdadero puede salvarla, por lo que acuden a su prometido Hans. Este, después de encerrar a Elsa en una celda, decide no besar a Anna y que muera para quedarse con el reino de Arendelle. Kristoff intenta ayudarla, ya que está enamorado de la princesa, mientras que Elsa se escapa de su encierro y el príncipe Hans intenta asesinarla. Anna es salvada al anteponerse entre la espada y su hermana realizando así un acto de amor verdadero. Esta película se ha convertido en una de las preferidas de multitud de niños y niñas más pequeños y consagra un papel importante, puesto que estos recogen todos los valores que representa dicha cinta.

Mientras que en la historia de Hans Christian Andersen se representa a Gerda, quien decide marcharse en busca de su amigo, pasando por diferentes escenarios en los que conoce diferentes tipos de amor. Toda la historia está marcada por la bondad de la niña, que es capaz de descongelar el corazón más frío. Sin embargo, la versión de Disney presenta no solo dos protagonistas femeninas, sino que pone en la iniciativa de ambas y en la ayuda mutua la solución a los problemas.

### 6.3.1. Estereotipos

La historia de Disney tiene como protagonista a Elsa, quien es una muchacha reservada, que se teme a sí misma y a sus poderes, lejos de estereotipos. Aunque nos siguen mostrando a una joven bella, delgada, vemos que es una mujer que deja de ser ingenua, dulce, alegre y amigable. También se presenta como alguien que puede hacer daño al resto, cuando siempre se mostraba a la protagonista como una mujer incapaz de lastimar a alguien que no se lo merece. Podemos observar una similitud entre Elsa y la unión de los personajes de Kay y la Reina de las Nieves, ya que se muestra fría como ocurre con el niño. Además, con los poderes de esta puede causar sufrimiento a los demás como le pasa al joven con su actitud debido a la esquirra que tiene en su ojo, y muestra poderes como ocurre con la reina en la historia de Andersen.

En contraposición, Anna es una princesa más tradicional, una mujer joven, inocente, alegre, amable y bella, pero que a lo largo de la película va mostrando una personalidad más marcada que la diferencia de estos estereotipos asociados a las princesas de la compañía, como su lado impulsivo alocado e incluso agresivo en algunas ocasiones. Podemos relacionarla con el personaje de Gerda en la historia original, en vez de ir en busca de su amigo, se dirige en busca de su hermana Elsa, como nos señala García-Manso en su artículo (2017).

Se continúa ensalzando la belleza femenina y ambos personajes destacan por ser mujeres guapas, jóvenes y esbeltas (Zabaleta, 2015). Tanto la reina como la princesa cumplen el prototipo de mujeres atractivas y se cae en la objetivación de la mujer.

La madre de las hermanas sigue mostrando un papel pasivo, actúa como una mera acompañante del rey, mientras que este tiene un papel importante en la historia, ya que es quien habla y salva la vida de la princesa Anna cuando son niñas. Con la dinámica que ha seguido Disney, podemos seguir observando a un padre protector, como se ha estado mostrando a los padres en el resto de las películas.

En la factoría de Disney observamos cómo se quiere desvelar el cambio de princesas, no busca un estereotipo en concreto de princesa, de hecho, nos enseña dos ejemplos, que cuentan con virtudes y con defectos, algo que no ocurría en los primeros filmes de la compañía y que solo el hecho de que nos revelen dos modelos diferentes de mujeres supone un avance. Además, según Aguado Peláez y Martínez García (2015) se puede comprobar en el personaje de Anna un empoderamiento a lo largo del largometraje.

En la película de 2013, el príncipe Hans es descrito, en un primer momento, como el estereotipo de “príncipe azul”, un hombre apuesto, aparentemente noble y servicial con el pueblo, pero que resulta ser todo lo contrario, convirtiéndose en el villano de la narración. Mientras que el otro personaje masculino, Kristoff es un hombre robusto, poco aseado, gruñón y algo egoísta, pero que en el fondo tiene un buen corazón.

### 6.3.2. Roles de género

La princesa Anna sigue roles como su idealización del amor romántico a primera vista, cumpliendo con su cometido de princesa de casarse con un príncipe. Aunque a lo largo de la película se va viendo un cambio respecto este personaje, es capaz de adentrarse sola en la montaña en busca de su hermana, va descubriendo que estaba equivocada en cuanto al amor a primera vista y los diferentes tipos de amor que existen. Podemos ver una evolución del personaje, mostrando que comete errores, algo que no ocurría en otros personajes anteriores, por ejemplo, Blancanieves no sufre una transformación en la película. Además, Anna logra salvar a su hermana y es capaz de luchar contra un monstruo tomando decisiones que le salvan la vida tanto a Kristoff como a ella.

El hecho de que se nos muestre a Elsa como reina, sin la necesidad de un hombre como rey es importante para la compañía, ya que en otras películas la princesa debe contraer matrimonio para poder alcanzar un puesto de poder, además es capaz de escapar haciendo ver una independencia como señala Zabaleta Leal (2015). Aunque su padre la encerró sin tener en cuenta la opinión de la niña, lo cual sigue la línea de otras películas de Disney. La reina es un personaje que controla sus emociones en contraposición a su hermana. Ambas hermanas nos muestran que no necesitan un hombre para poder salvarla como se espera de las princesas, ellas mismas pueden hacerlo.

Hans, realiza acciones de lo que se considera que debe hacer un príncipe, como pedir matrimonio a Anna y cuidar de su pueblo, además de mostrarse como bueno y dispuesto a todo por su amada, pero resulta ser un mentiroso y manipulador, que se ha aprovechado de la inocencia de la princesa Anna para poder casarse con ella. Se nos muestra la razón por la que es malvado y es que quiere y busca poder, ya que por su familia no lo podrá conseguir.

En oposición al príncipe, nos encontramos a Kristoff, que se muestra como un hombre bueno, que cuida a sus seres queridos, como comprobamos con Sven y los troles. Además, se va enamorando de Anna a medida que la va conociendo y va descubriendo cómo es, aún pensando que no es un sentimiento mutuo, se puede ver que no se enamora

de su físico, sino de su personalidad, al conocerla. Por otro lado, no intenta luchar por el amor de Anna, deja que ella escoja, que tome sus propias decisiones. Además, no tiene que salvarla, ella misma es capaz de hacerlo sola, incluso de salvarlo a él también, como observamos en el momento en el que el monstruo de hielo está a punto de atraparlos.

## 7. Conclusiones

Después de nuestro análisis podemos observar una evolución a lo largo de las diferentes épocas comentadas anteriormente.

En un primer momento, durante la etapa clásica de Disney, se busca el ideal femenino de esos tiempos, se trata de una mujer doméstica, cuya labor es la limpieza y servicio del hogar, está representando en películas como *Blancanieves*. Mientras que los hombres descritos en estas películas son hombres heroicos, con éxito y las mujeres se tratan como una simple recompensa por la heroicidad que han mostrado. En esta etapa, Disney se basa en historias donde los protagonistas están muy estereotipados y los personajes femeninos que se escogen son inactivos, tal es el caso, que en muchos de ellos dejan de aparecer durante la mitad de la película a la espera de que un hombre los salve de su maldición. Los autores de estos cuentos y relatos que inspiran a Disney en sus películas durante esta época muestran mundos peligrosos y amenazantes para las mujeres más allá del calor del hogar, autores del siglo XIX y XVII, como son los Hermanos Grimm o Perrault, cuya visión femenina se reduce a presentar características como la belleza, ser complacientes, realizar labores del hogar y la sumisión (Guichot Reina, 2001, p.48). Los personajes que se escogen en esta etapa son personajes ya estereotipados y con roles muy marcados de la época y no se modifican ni adaptan, solamente se plasma el personaje tal cual es descrito en sus versiones originales.

Durante el renacimiento de Disney, se muestra a una mujer más independiente y activa, pero aun así necesita que un hombre les ayude o tienen que sacrificar algo para estar con ellos. Se trata de personajes femeninos más fuertes y poderosos que en la época anterior, comienzan a ser protagonistas de sus propias historias, dejando atrás la sumisión y docilidad. Se busca en ellos lo mismo que ocurría en la sociedad, que no se las limitase a los roles de cuidados y limpieza. Son mujeres que se centran en descubrirse a ellas mismas y se enfrentan a los villanos, pero hay rasgos propios del rol de género femenino que siguen estando presentes como la realización de las tareas del hogar o el matrimonio, aunque este ya no es el objetivo final. Se sigue viendo al hombre como el héroe y continúan mostrando papeles de autoridad y poder. Además, se nos sigue mostrando el amor como un pilar fundamental en la vida de una mujer.

Los personajes femeninos que se escogen para estas películas son adaptados a la actualidad, pero mantienen sus estereotipos. Aunque es cierto que estos no están tan marcados como en las anteriores épocas ni en el cuento original. Los personajes masculinos están muy estereotipados, puesto que se sigue observado el ideal de “príncipe azul”, un hombre apuesto, fuerte, valiente, con gran corazón y que debe salvar a la princesa.

En los últimos años, muestra un notable cambio con respecto a la imagen anterior y se representa a las mujeres como fuertes, valientes y resolutivas, incluso en algunas de ellas no se las empareja con hombres, como es el caso de la reina de *Frozen*. Se busca un empoderamiento femenino. Aunque estas historias están inspiradas en leyendas y cuentos tradicionales, puesto que algunas de ellas también se basan en relatos de los Hermanos Grimm o de Hans Christian Andersen, se da un giro a los personajes y se muestran desde un lado más moderno y actualizado con la sociedad del momento. Además, escogen

protagonistas activas, no como ocurría en la primera etapa, con poder y sin la necesidad de un hombre para rescatarlas para ser representadas en sus películas, ya no son meros acompañantes de las mismas. Se ha notado un claro avance desde los inicios y los personajes femeninos han ido convirtiéndose en líderes de sus narraciones.

Se puede mostrar una diferencia con la época anterior, puesto que se toman personajes de cuentos originales que pueden mostrar algunos estereotipos y roles, pero se les da un giro y se son adaptados para que así sean acorde a la sociedad. Aunque siguen permaneciendo algunos como los estereotipos de belleza.

Durante la historia de los Estudios Disney, observamos un cambio en los personajes a través de las películas, tanto de apariencia como de actitud y lo que se espera de cada uno de ellos, representándonos lo que se vive en la sociedad y la evolución que esta va teniendo. Comprobamos cómo la factoría cambia a medida que lo hace la sociedad.

Como hemos comentado anteriormente, los roles que están presentes en el cine son transmitidos a su público y cuando este se trata de menores, los cuales están construyendo su identidad, les influye más directamente en su visión sobre la realidad. Por ello, se debe revisar y trabajar con los niños después de su visionado qué es lo que se ha visto para que se construyan como sujetos.

## REFERENCIAS

- Aguado Peláez, D. y Martínez García, P. (2015). ¿Se ha vuelto Disney feminista? Un nuevo modelo de princesas empoderadas. *Área Abierta*, 15 (2), 49-61. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/19992>
- Andersen, H. C. (1993). *Andersen's Fairy Tales*. Wordsworth Editions.
- Arana Sáenz, I. (2001). Las prácticas pedagógicas de maestras y maestros del distrito capital. Una mirada a los roles de género. *Nómadas*, (14), 90-101. <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105115268008.pdf>
- Bancroft, T. y Cook, B. (1998). *Mulan* [Película]. Walt Disney Pictures.
- Beauvoir, S. (2017[1949]). *El segundo sexo*. Cátedra.
- Bengoechea, M., Díaz-Aguado, M.J., Falcón, L., López Díez, P. y Pérez, A. (2005). Infancia, televisión y género: Argumentos para la elaboración de una guía de contenidos no sexistas para la programación infantil de televisión. *Instituto Oficial de Radio y Televisión*.
- Bronfenbrenner, U. (1987). *La ecología del Desarrollo humano*. Paidós.
- Buck, C. & Lee, J. (2013). *Frozen: El reino del hielo* [Película]. Walt Disney Pictures.
- Cantillo Valero, C. (2010). *Análisis de estereotipos sexistas. Perpetuación de roles de género en la filografía de Disney: de la ingenua Blancanieves a la postmoderna Tiana (1937-2009)*. (Master Thesis, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España).
- Castillo-Mayén, R. y Montes-Berges, B. (2014). Análisis de los estereotipos de género actuales. *Anales de Psicología* 30(2), 1044-1060. <https://www.redalyc.org/pdf/167/16731690027.pdf>
- Clement, R. y Musker, J. (2009). *Tiana y el sapo* [Película]. Walt Disney Pictures.

- Clement, R. y Musker, J. (1989). *La sirenita* [Película]. Walt Disney Pictures.
- Durand Schinkel, A. P. (2019). *Las " Buenas madres": un estudio sobre los discursos de la maternidad en las revistas femeninas*. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/14757>
- Escandell Bozada, M. (2013). *Estereotipos femeninos en Disney: hacia un cuento no sexista*. <http://hdl.handle.net/10854/2454>
- Espinar, E. (2009). Estereotipos de género. *Padres y madres*, (326), 17-21. <https://revistas.comillas.edu/index.php/padresymaestros/article/view/1319/1126>
- Gamba, S. (2007). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Biblos.
- García-Leiva, P. (2005). Identidad de Género: Modelos explicativos. *Escritos de Psicología-Psychological Writings*, (7), 71-81. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=271020873007>
- García-Manso, A. (2017). Frozen: La lectura de “La Reina de las Nieves” en el siglo XXI. *Álabe*, 8(15), 1-11. <https://doi.org/10.15645/Alabe2017.15.7>
- Geronimi, C. (1959). *La Bella Durmiente* [Película]. Walt Disney Pictures.
- González Gabaldón, B. (1999). Los estereotipos como factor de socialización en el género. *Comunicar*, 6(12), 79-88.
- Gonzalez-Vera, P. (2015). El nuevo giro de Disney al estereotipo de género. *mediAzioni* 17, G. Bazzocchi, P. Capanaga, R. Tonin (eds.). *Perspectivas multifacéticas en el universo de la literatura infantil y juvenil*. <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>
- Grimm, J. y Grimm, W. (1970). *Cuentos*. Pedro Gálvez (trad.). Alianza Editorial.
- Guarinos, V. (2011). La edad adolescente de la mujer. Estereotipos y prototipos audiovisuales femeninos adolescentes en la propuesta de Disney Channel. *Revista Comunicación y Medios*, 23, 37-46.
- Guichot Reina, V. (2001). De *Blancanieves* (1937) a *Mulán* (1998): análisis de los valores, normas y roles sociales transmitidos a través de las películas de Walt Disney. *La educación de las mujeres: nuevas perspectivas* (45-52).
- Hand, D. (1937). *Blancanieves* [Película]. Walt Disney Pictures.
- Jaijo Llorens, R. (2019). No hace falta comer perdices para vivir felices: análisis de los estereotipos presentes en la filmografía clásica Disney. *Lenguaje y textos*, 50, 119-129. <https://doi.org/10.4995/lyt.2019.11173>
- López Sánchez, F. (1984). La adquisición del rol y la identidad sexual: función de la familia. *Infancia y Aprendizaje*, 1984(26), 65-75.
- Mackie, M. M. (1973). Arriving at Truth by Definition: Case of Stereotype Inaccuracy. *Social Problems*, 20, 431-447.
- Maoqian, G. (2020). *La balada de Mulan*. Mónica Rodríguez. (ed. y trad.) Edelvives.

- Melo, A. (2011). *Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad en la ficción literaria*. Lea.
- Pla Julián, I., Adam Donat, A. y Bernabeu Díaz, I. (2013). Estereotipos y prejuicios de género: factores determinantes en Salud Mental. *Norte de salud mental*, 11(46), 20-28.
- Sevilla-Vallejo, S. (2019). Los caminos hacia la justicia entre el endogrupo, el exogrupo y los individuos: [" Doce hombres sin piedad" de Sidney Lumet]. *Versión Original: revista de cine*, 285, 60-61.
- Sevilla-Vallejo, S. (2022). Lapsus calami e ironía sobre los estereotipos de género en *La estrella de rubíes* de Carmen Martel. *La Palabra*, 43.
- Sevilla-Vallejo, S. y Guzmán Mora, J. (2019). El estereotipo mutuo: erotismo en la narrativa de Carmen Kurt. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 17, 107-124.
- Tan, A., Nelson, L., Dong, Q. y Tan, G. (1997). Value acceptance in adolescent socialization: A test of a cognitive-functional theory of television effects. *Communication Monographs*, 64(1), 82-97. <https://doi.org/10.1080/03637759709376406>
- Varela, N. (2019). *Feminismo para principiantes*. B de Bolsillo.
- Woods, G. (2001). *Historia de la literatura gay*. Akal.
- Zabaleta Leal, A. (2015). *Estereotipos de género en las Princesas Disney del siglo XXI: el caso de Tiana y el sapo, Enredados, Brave y Frozen* (Trabajo de Fin de Grado Universidad de Valladolid). <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/19992>



**R**ECENSÕES

**R**EVIEWS



**ANA CASAS Y DAVID ROAS (EDS.). *Zona de penumbra: Antología del cuento fantástico en el Fin de Siglo y el Modernismo.***

León: Eolas ediciones, 2021, 161 pp.<sup>1</sup>

**AMÂNDIO REIS\***

amandio.reis@edu.ulisboa.pt

Tendo por organizadores dois professores universitários, Ana Casas, da Universidad de Alcalá, e David Roas, da Universidad Autónoma de Barcelona, e inserindo-se ainda numa colecção editorial (*Las puertas de lo posible*) que se apresenta, ela mesma, como projecto de um grupo de investigação e de um instituto da Universidad de León, a antologia *Zona de penumbra* não é, primordialmente, uma publicação académica. Pelo contrário, não obstante o enquadramento inter-universitário e o apoio científico de que o volume beneficia, estamos perante uma colectânea dirigida, sobretudo, a leitores não profissionais, aos quais ela oferece um conjunto de autores e contos célebres, nalguns casos (“El talismán”, de Emilia Pardo Bazán), ou pouco lidos e conhecidos, noutros casos (“El hombre de la barba negra”, de Eduardo Zamacois). Deve notar-se, ainda, o facto de este gesto de divulgação dos textos não ser acompanhado de aparato crítico extenso ou muito pormenorizado, mas contar com a generosidade de uma longa introdução da autoria dos organizadores, com mais de trinta páginas, que em muito excede a simples nota prefacial, tipicamente breve e

pouco aprofundada neste tipo de publicações.

Atendendo, então, ao que começa por ser um objectivo, mas se pode tornar também, depois, um efeito geral, de recuperação e releitura dos textos em causa, as obras coligidas em *Zona de penumbra* abrangem, relativamente às datas de publicação, um período de quatro décadas na história da literatura espanhola, entre 1891 e 1930, isto é, do Fim de Século, com “El doctor Centurias”, de Salvador Rueda, ao período entre guerras, com a já referida narrativa de Zamacois. No entanto, dados a escolha criteriosa dos textos e o rigor com que os seus antologiadores os contextualizam, seja em si mesmos, seja entre si — tendo em conta a perspectiva comparativa que o próprio formato da antologia inevitavelmente instaura —, este volume tem também o mérito de nunca se resumir à ilustração de um determinado período da história de Espanha que se espere ver representado nos textos.

Na verdade, esta *Antología del cuento fantástico* é mais justamente descrita como uma tentativa de captação da história de um género esquivo, de expressão espanhola, no caso em apreço, mas de

---

<sup>1</sup> Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT—Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P, no âmbito do projecto UIDB/00509/2020.

\* Investigador Contratado, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Comparatistas, Lisboa, Portugal. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8285-6878>.

carácter conscientemente transnacional, que aqui se tenta compreender sem prescrever e cingir sem homogeneizar. É esta abertura crítica que nos permite perceber como a história do conto fantástico caminha *pari passu* com as expectativas socioculturais do seu tempo, mas, também, ao arrepio destas, tornando-se claro que “la motivación de este género precisamente está en abordar los temas tabúes y escapar así a la censura colectiva e individual” (p. 29).

Assim, e sob o signo de uma inconformidade constitutiva, o que Ana Casas e David Roas reúnem dentro dos limites difusos desta “zona de penumbra”, quer pelas idiosincrasias autorais, quer pela distância cronológica entre os textos, é uma família composta por elementos díspares e, contudo, aparentados. De facto, os onze contos aqui recolhidos podem ser considerados congéneres, não por alguma semelhança de nível essencial entre eles (que não há), mas por um desafio comum, ao qual todos respondem, de carácter estético-filosófico: questionar os preceitos e ultrapassar as convenções da representação realista (que se havia tornado, entretanto, hegemónica), sem cair, contudo, no reino da fantasia, sem regressar à superstição e sem substituir a ciência pela magia.

O princípio da indecisão interpretativa descrito por Tzvetan Todorov na sua marcante *Introduction à la littérature fantastique* (1970) pode resumir-se na pergunta: *É real ou irreal?* Segundo o teórico, o fantástico em sentido estrito ocupa precisamente o espaço desse questionamento. No entanto, convém recordar que Todorov se baseia maioritariamente em modelos literários da primeira metade do século XIX, ou anteriores, para a sua definição do fantástico, entre eles: Cazotte, Poe, Gautier, L’Isle Adam, Hoffmann, Mérimée, Balzac e Gogol. Porém, como a leitura dos textos incluídos em *Zona de penumbra* sugere, derivando (da ideia) desse impasse cognitivo teorizado por

Todorov, mas indo além dos seus limites conceptuais, o conto fantástico do final do século XIX e da viragem do século XX preocupa-se já com uma questão um pouco distinta daquela, perguntando-se, antes: *O que é o real?* Esta interrogação dos pressupostos realistas e do racionalismo científico a partir de dentro, por via da sua problematização, e não de uma simples neutralização mútua entre natural e sobrenatural — “en una época de pleno apogeo del positivismo científico” (p. 22) —, revela-se um tópico determinante para a compreensão do género e para a sua apresentação aos leitores que com ele possam estar menos familiarizados.

Invocando problemas que vemos ressurgir com nova preponderância na actualidade, o conto fantástico finissecular assenta no recuo epistemológico, sem nunca adoptar, com isso, um posicionamento meramente obscurantista ou relativista. Trata-se de uma forma literária e de um registo verbal e imagético que tomam o cepticismo, à falta de melhor termo, enquanto alicerce ético e representacional, como um espaço de dúvida, e, por conseguinte, de inovação e descoberta, e, não raro, como uma postura de humildade perante o “mundo”, entendido individual ou universalmente. E embora os organizadores do volume não desenvolvam uma visão mais global do género na sua versão especificamente finissecular, que permita enxergá-lo para além da delimitação literária e cultural espanhola — sendo no entanto certo que referem alguns exemplos internacionais, como Guy de Maupassant (p. 18) ou Rubén Darío (p. 38), e demonstram ampla consciência dos principais antecedentes transnacionais do género, como Washington Irving e Alexandre Dumas (p. 38), com destaque para Hoffmann e Poe (este último mencionado mais de uma dezena de vezes ao longo da introdução) —, valerá a pena notar, a este respeito, que ele se estende a vários outros contextos europeus e, até, transatlânticos, como

análises recentes nos estudos de narrativa breve (*short fiction studies*), um campo em crescimento, têm podido demonstrar.

Por conseguinte, embora centrada num contexto nacional, *Zona de penumbra* não deixa de ser também um testemunho do potencial do conto fantástico como ponto de partida para estudos de recepção e influência, e, de um modo geral, de circulação literária, com as suas áreas conexas, como a tradução, a história da publicação, a materialidade da literatura ou o jornalismo literário. Note-se, aliás, a menção dos organizadores à importância capital que terão tido revistas e jornais, não só literários, na divulgação e no estabelecimento do género a partir de 1870 (pp. 7-8).

Assim, pode dizer-se que um dos méritos mais indirectos, mas nem por isso menos poderosos, do trabalho de Casas e Roas é o de nos oferecer o vislumbre de continuidades possivelmente insuspeitas entre espaços e tempos da história moderna e contemporânea, mostrando como um certo passado, aqui recuperado e materializado num género marginal (o fantástico), de uma forma literária menor (a ficção curta), publicada primordialmente em suportes efémeros, de formato periódico, pode afinal refluir e influir no presente, e nele ganhar um sentido renovado, ajudando-nos também, porventura, a compreender melhor as discussões de hoje.

Por isto mesmo, o nexos entre ponderação e inquietude — que por sua vez se traduz, em termos mais propriamente reflexivos, para a leitura, num convite à inquietação — merece aqui especial destaque enquanto traço caracterizador do género:

aunque por vías distintas, el cuento fantástico del cambio de siglo manifiesta una insatisfacción con respecto al Realismo y al positivismo, o lo que es lo mismo, manifiesta una insatisfacción con respecto a los principios de verosimilitud operantes en la segunda mitad del siglo XIX a través de las poéticas realistas. Dicha actitud enlaza con la desilusión romántica frente a las limitaciones de la razón

y, como a principios de siglo, no rechaza las conquistas de la ciencia, pero sí niega que esta sea el único instrumento para captar la realidad. (pp. 33-34)

Este entendimento relativamente preciso do género e dos seus atributos definidores é também o que rege a delimitação temporal do volume. Há que notar, a este respeito, que embora tenha sido publicado num livro de 1930 — o que o colocaria num momento posterior à viragem do século XX e à Primeira Guerra —, o último conto, “El hombre de la barba negra”, de Zamacois, integra um conjunto de textos escritos anteriormente, mas apenas compilados em *La risa, la carne y la muerte*.

Após duas antologias dedicadas a *corpora* mais recentes, *La realidad oculta: Cuentos fantásticos españoles del siglo XX* (2008) e *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea* (2016) — o que, uma vez mais, atesta a proficiência dos organizadores neste campo, notória ainda, em *Zona de penumbra*, numa bibliografia crítica em que estão incluídos numerosos estudos da sua própria autoria (pp. 41-44) —, Casas e Roas regressam aqui a um momento de charneira para a narrativa breve, em geral, e seminal para o conto fantástico, em particular. Ao enquadrar a sua selecção de textos num período que se desenrola desde os excessos da estética Decadente até àquele “deseo de transgresión típicamente modernista” (p. 28) — dois momentos cujas contiguidades permanecem menos exploradas do que as rupturas —, os antologiadores dão conta das metamorfoses essenciais e das fundações do género na sua vertente moderna, com “[l]a influencia de Poe”, isto é, o lastro romântico e gótico, “el cientificismo”, pedra-angular do Naturalismo, relevante, ainda, na linguagem realista, e “la psiquiatría” (p. 22), uma velha ciência nova, pelo desenvolvimento da qual muitos escritores fantásticos nutriram especial interesse, como fica exemplificado na recorrência do tema

psicopatológico nestas histórias, e até do tema neurológico, se tivermos em conta o número de vezes que o “cerebro” aparece como emblema ou personagem autonomizada.

A loucura, a perturbação mental ou os estados de consciência alterados são abordados frontalmente em “La vida cerebral” (1891), de Justo Sanjurjo y López de Gomara, que tem como personagem a figura histórica e icónica do clínico francês Jean-Martin Charcot, aqui posto na ficção de uma viagem a Espanha através dos Pirenéus. Fazendo eco da já referida (con) fusão entre superstição e ciência, o narrador pergunta-se com ironia, relativamente ao doutor Charcot, “Por qué le tenían por brujo los convecinos a quienes honraba con su presencia?” (p.55).

Mas também em “Médium” (1899), de Pío Baroja — uma narrativa de clara matriz maupassantiana, gizada nos moldes de “Lettre d’un fou” (1885) e “Le Horla” (1886 e 1887) —, a vida mental surge como o cenário invisível da acção, associando-se à fotografia espírita, muito em voga na altura, por meio da qual este conto aponta ainda para a intrínseca *intermedialidade* do fantástico.

A metempsicose, ou a transmigração do espírito entre corpos, com vista ao tratamento de “anormalidades psicológicas y nerviosas” (p. 126), volta a ganhar um lugar central em “Los buitres” (1908), de Ángeles Vicente. E os contos “El que se enterró” (1908), de Miguel Unamuno, e “Fantasmagórica” (1910), de Antonio de Hoyos y Vinent, põem em cena a hipocondria, a alucinação e a neurastenia, explicitamente, como elementos catalisadores do fantástico.

Todos estes casos, bem como aqueles que não cabe mencionar neste breve comentário, mostram que, ao contrário do universo mágico do conto de fadas ou do conto tradicional que o precedem, bem como da construção de mundos da fantasia

ou da ficção científica que se seguiriam a ele, o conto fantástico moderno se faz de intermitências e se constrói, de facto, numa “zona de penumbra”. Veja-se, a propósito, como os organizadores do volume se referem a um “efecto fantástico” (p. 12, p. 18, p. 25, p. 28, p. 34), a uma “fantasticidad” (p. 32) e a uma “impresión fantástica” (p. 37), assim sugerindo que, mais do que a um conceito genérico e genológico estável, o fantástico corresponde a uma sensibilidade, uma forma de imaginação que depende crucialmente do leitor.

Este estatuto limítrofe, experiencial e indeterminado é também o que confere ao conto fantástico o potencial de risco e de inovação que o caracterizam. Antecipando, em certa medida, vários pontos de viragem na estética literária, no que toca, em particular, às técnicas da narrativa, bem como preparando o que viria a ser o centramento do romance modernista no consciente e inconsciente individual, na memória, no universo emocional, num sujeito multifacetado, a antologia de Casas e Roas surge como mais uma prova da discreta, e muitas vezes subestimada, relevância literária e sociohistórica da narrativa breve.

DOI: 10.21814/2i.4115

**JESÚS RUBIO JIMÉNEZ Y ENRIQUE SERRANO ASENJO (EDS.). *El retrato literario en el mundo hispánico, II*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, 406 pp.**

**BRUNO MARQUES\***  
brunosousamarques@gmail.com

O “retrato” como categoria ou género autónomo tem vindo a ser progressivamente assinalado e valorizado nas últimas décadas pelos estudos literários. Após as fundamentais monografias de Michel Beaujour (1980) e de Kupisz, Debreuille e Pérouse (1988), nos anos 1990 e 2000, uma sequência de estudos surge igualmente na língua espanhola (Senabre 1997, Márquez, Verger e Zambrano 2000; Soubeyroux 2002; López 2004). Em Portugal, tributários dos importantes avanços estabelecidos nesse domínio por Clara Rocha (1992), Paula Morão (2004, 2007) ou Eunice Ribeiro (2008), muito recentemente duas excelentes teses de doutoramento (Tavares, 2017, e Ferreira, 2019), confirmam a pertinência de um tema que se afigura cada vez mais interessante e promissor.

Em resposta à escassa atenção que a crítica e a historiografia literária têm prestado às diversas modalidades de escrita retratística, Jesús Rubio Jiménez e Enrique Serrano Asenjo – duas referências dos estudos em literatura espanhola –, editaram em 2021 o II volume de *El retrato literario en el mundo hispánico*. Dezoitos novos estudos juntam-se, assim, aos vinte do primeiro volume editado, em 2018, pela Universidad de Zaragoza,

dando conta do vasto repertório literário das literaturas hispânicas a partir dessa óptica.<sup>1</sup>

De acordo com Steve Neale, “os géneros são exemplos de repetição e diferença”, argumentando que “a diferença é absolutamente essencial para a economia do género” (1980), pois a mera repetição não atrairia o público. Ou seja, e tal como afiança Daniel Chandler, se é certo que “escrever dentro de um género pressupõe fazer uso de certas convenções já ‘dadas’, toda a obra nele enquadrada envolve igualmente a invenção de novos elementos” (1997). Neste âmbito, impõe-se atender aqui ao incontornável texto “La loi du genre” (1986) de Jacques Derrida, para quem o género vive em *permanente extravasamento*. De acordo com o filósofo francês, nenhuma obra literária existe sem referência àquela lei e, no entanto, o seu próprio estatuto implica que ela se lhe não subordine, mas que a *desloque* ao afirmá-la. Para Derrida, a lei de género apoia-se num “princípio de contaminação”, numa “lei da impureza”, numa “economia parasita”. Consiste numa *participação sem pertença*; ou seja, algo que participa de, mas não pertence a.

### **I. As incontornáveis aceções históricas de “retrato”**

---

\* Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, 1069-061 Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0001-9693-0090

<sup>1</sup> Retratos individuais, de grupo, alegóricos, de aparato, retratos integrados, *fancy pictures*, *conversation pieces*, auto-retratos, cripto-retratos, retratos idealizados, imagens “ao modo de retrato”, retratos não representativos, retratos conceptuais, retratos encenados, alter-retratos, trans-retratos etc.

Seguindo uma ordem cronológica, o primeiro texto aborda a introdução de “retratos” nos livros de viagens oitocentistas, enquanto “exposição de traços físicos e morais” (Rubio, p. 18). Tal permite-nos dar conta de que as prerrogativas da prática retratística nos anos 30 e 40 do século XIX se joguem ainda entre uma “sinceridade dos testemunhos” (p. 19) por via da observação directa e os excessos estereotipados feitos pelo olhar estrangeiro. Seguem-se dois notáveis contributos votados à figura e obra de Benito Pérez Galdós. O de **Valeria Grancini** centra-se na série de artigos “Galería de figuras de cera”, que retratam a aparência, escrita e imagem social de um conjunto de personalidades literárias contemporâneas do autor. Neste ponto, também a “união” comumente apontada entre *corpo* e *alma* adstricta à relação dialéctica da prosopografia (*discriptio* física do retratado) com a etopeia (descrição dos traços mentais) e que, segundo Grancini, tipifica o estilo dos retratos literários modernistas do século XIX, ganha aqui uma nova camada. Intrínseco à caracterização da identidade pessoal, um terceiro elemento emerge a partir do jogo metafórico de simbiose entre cidade e retratado; facto que se revela fecundo para a construção dos personagens na indispensável relação com o *background* das suas derivas e moradas.

Já **Jesús Rubio Jiménez** revela os mecanismos de construção da celebridade do escritor no contexto da sociedade burguesa da Restauração, para a qual concorrem tanto a identificação que alguns dos seus críticos estabelecem entre a personalidade de Galdós e algumas personagens dos seus romances, como as inúmeras resenhas biográficas feitas em forma de homenagem retratística.

*El retrato literario en el mundo hispánico* não poderia deixar de definir o seu objecto. Uma das formulações ensaiadas é a de Bolufer, para quem o “retrato literario” é um texto que “presenta la descripción de un ser humano, la qual se centra en aquellas características físicas, psíquicas, morales e histórico-sociales que constituyen su identidad propia” (p. 89). Nesse sentido, argumenta Bolufer, para se evitar a “supressão” do retrato literário no processo de uma adaptação subordinada, por exemplo, a um teatro político de “tese” (o seu caso de estudo tem uma feição claramente anticlerical e antijesuíta), é necessário, segundo a autora, um “mediador” (p. 109) interno que narre ao leitor/espectador o que sucedeu fora de cena; ou seja, a história pessoal que cada personagem transporta para lá do que se faz e do que se diz em palco.

Ainda de certa forma dentro de uma mesma lógica mais formulaica e convencional, **Rafael Alarcón Sierra** mostra como a “triste fama” (p. 111) de Queipo de Llano – o general rebelde mais vilipendiado nos meios de comunicação republicanos durante a guerra civil espanhola – muito se deveu à violenta caricatura a que este fora sujeito através de um imenso *corpus* de textos e de representações gráficas que parodiam o seu “aspecto e o seu temperamento” (p. 126).

Se, por um lado, alguns dos ensaios ainda seguem, inevitavelmente, ou com pouca problematização, muitos dos preceitos (históricos) mais convencionais do “retrato” – muito devido à recuada datação do texto e contexto em análise (*imagem pública ou social, sinceridade, observação directa, aparência física, temperamento e características morais* que definem uma identidade própria...); por outro lado, encontramos abordagens onde novas dimensões conceptuais da retratística ganham espaço para a reflexão teórica. Neste domínio, merece-nos especial destaque o contributo de **Eunice Ribeiro**. Autora de um muito reflexivo e

arrojado ensaio sobre a forma como, desde a pintura do Romantismo, se *reconfigurou* a relação da pessoa do retratado com a sua envolvimento, precisamente quando a Paisagem ousa tomar a função do rosto. Nas suas palavras:

Asimilando la función de significación y subjetividad inherente al retrato, el paisaje romántico opera así por reflejo y prolongación, absorbe los rasgos 'rostroificantes', permitiéndonos imaginar el rostro a través de los signos expresivos reflejados y dispersos en la superficie de la inscripción del paisaje [...] (pp. 327-328).

## II. Uma multidão de tipologias

O livro dá-nos conta de uma variada panóplia de modalidades, funções e dimensões conceptuais que definem o impulso retratístico no campo literário. Entre as mais convencionais e as mais heterodoxas ou híbridas, numa sistematização apressada poderemos enumerar algumas: elaboram-se retratos a partir de *tipos nacionais* (**Rubio**) em virtude da procura de personalidades que encarnem o melhor do génio nacional e das suas características genuínas. Temos *retratos impressionistas*, i. e., focados na “fugacidade da vida e [n]o vaivém burguês das cidades” (**Grancini**, p. 37), quando se pautam pela instantaneidade da primeira impressão que o retratista tem do retratado. No romance, quando as personagens são *projeções da própria personalidade do autor* tornam-se autênticos auto-retratos através do retrato do(s) outro(s) (**Jiménez**). No domínio da adaptação teatral, assinalam-se também “retratos” desde que o texto faça, com a necessária “independência”, do seu objecto “uma pessoa (indivíduo histórico ou ente real) ou “uma personagem fictícia” (**Bolufer**, p. 89).

O *retrato-paisagem* enquanto perversão do retrato convencional que, invariavelmente, se centrava no rosto e na hierarquia deste sobre o corpo, a favor da desterritorialização “da percepção

subjectiva do sujeito no espaço” (**Ribeiro**).

O *retrato a nu*, condição que permite à autora levar a cabo uma dissecação (retrospectiva) do ser. Numa “exaustiva auto-descrição, auto-análise e auto-relato da sua própria vida e do seu próprio carácter” (**Heredita**, p. 186), o “corpo” aqui toma “um papel central”, dado que “tudo se vive e tudo se percebe” (p. 188), precisamente, através dele.

Encontramos em “Máscaras de vacío e irrisión: las semblanzas en *Adiós e los próceres* de Pablo Montoya”, assinado por **Rosa Pellicer e Sara Martínez Crespo**, uma outra tipologia que poderíamos nomear de *retratos revisionistas de figuras históricas*. Proposta que, ao perverter o modelo da *biografia enciclopédica*, desacredita o discurso histórico oficial no que diz respeito a alguns protagonistas (heróis) da independência colombiana. Num sentido próximo, há lugar para o *retrato satírico* ao serviço da propaganda política, mostrando como um general inimigo da Espanha fascista resulta convertido, pela pena de poetas republicanos, numa *figura grotesca* (**Sierra**). Seguindo uma lógica aparentemente contraditória, o *retrato difamante* surge quando, ao confundir “o pessoal e o público”, o discurso retratístico acaba por se converter (ainda que involuntariamente) num auto-retrato que reflete a “frustração” (p. 156), o “pessimismo e ressentimento” (p. 141) do seu autor (**Asenjo**).

A *heteronomia como retrato* não poderia faltar enquanto estratégia criativa de autonomizar diferentes facetas (ou personalidades) do eu poético (**Lasheras**). Nesse sentido, saliente-se quando o *texto ensaístico* se torna também ele num caleidoscópio autorretratístico. A propósito de *La Vuelta al Día en Ochenta Mundos* de Julio Cortázar, o auto-retrato é pensado, por **Gustavo Quichiz Campos**, na forma do ensaio quando nele se introduz pontos de vista pessoais (viajando ao seu interior, recordando experiências,

fazendo balanços da sua vida), o que permite, a cada momento, dar voz (ou rosto) às múltiplas facetas da personalidade do autor.

O “retrato de família” no diário afigura-se deveras interessante na medida em que mostra como as memórias íntimas da intriga familiar moldam irremediavelmente as nossas vidas e a nossa identidade (León). Atendendo à importância da “busca da origem” do eu e do “cenário onde se aprendem as relações sociais” (p. 225), esta via fornece-nos uma perspectiva assaz luminosa sobre o “sentimento de pertença” e, particularmente, como se situa a individualidade do sujeito dentro de uma dinâmica colectiva (León, p. 232).

Perfilados também nessa categoria estão os retratos diarísticos que complicam a diferença/oposição entre sociabilidade, intimidade e a pose da *persona* (Gancedo). Num registo próximo, note-se ainda a modalidade que toma a forma de *autorrepresentação do escritor como diarista* (Casado) quando, assumindo uma condição irremediavelmente fragmentada, este é iniciado a cada dia e durante anos mantido vivo e aberto.

De considerar os sucessivos “retratos da realidade quotidiana dos escritores”, (Fondevilla, p. 289) que denunciam a crueza laboral e relacional do seu ofício; facto que desfaz o halo do génio romântico. No que concerne à “microficção” na literatura argentina contemporânea, identificam-se assim tipos, personagens que “sintetizam o individual e o colectivo” a partir de “traços comuns” em conexão com o “mundo real que ficcionalmente mimetiza” (Valles *apud* Fondevilla, p. 286), ou seja, com “diferentes situações ou personagens do mundo da escrita” – o editor, o crítico, o colega escritor, o próprio autor.

Essa tipologia encontra manifestações paralelas em “Retratos dibujados. Del texto a la ilustración en tres adaptaciones al cómic” de Xaquín Núñez Sabarís. O

autor parte de três obras transmediais – um “livro de poemas”, um “conto” e “um documentário jornalístico” – com o propósito de analisar o modo como a “representação das personagens” é transferida de uma “imagem escrita, enunciada ou sugerida” para uma “imagem gráfica” (p. 347). Desenha-se aqui uma tipologia que poderíamos designar de *retrato de perfil do eu lírico* a propósito de uma série de poemas que tomam a forma da BD no livro *O puño e a letra* de Yolanda Castaño. Nessa variedade heterogénea de “auto-retratos” que vai compondo, a autora “problematiza e debate a sua própria identidade”, o que lhe outorga uma “dimensão performativa e autocrítica” (p. 348) na qual se evidencia a “ficcionalização de um eu-autoral” (Sabaris, p. 348).

Neste sentido específico, sublinhe-se ainda a possibilidade de um retrato que declaradamente dilui a “diferença categórica” entre a “pessoa real” e a “fictícia” quando se explora a inextrincável ligação do documento com o imaginário (Trullén).

### III. Primeira indefinição: ficção vs. realidade

A verve “des-generada” (adjectivo usado pela crítica para classificar a escrita de Pablo Montoya) somada à condição “excêntrica” (p. 302) que Pellicer & Crespo atribuem ao livro *Adiós e los próceres* colocam-nos novamente diante de uma já clássica encruzilhada: a distinção entre “mentira” e “verdade”. O próprio conceito, que Montoya usa, de “semblanza” (que no *Diccionario de la lengua española* significa ‘retrato o bosquejo biográfico de una persona’), ao oscilar entre “a história e a imaginação” (p. 314), acentua o carácter “narrativo e ficcional” que dá forma às biografias de *Adiós e los próceres*.

Numa lógica similar, a introdução de uma pessoa real – o professor Francisco Rico – em vários romances de Javier

Mariás permite a **Trullén** questionar a habitual rigidez aplicada para distinguir diferentes tipologias de retrato literário. O que pensar quando se observa tal nível de confusão entre os planos do real e da ficção, sobretudo quando estes ainda são comumente tomados como antitéticos e inconciliáveis? É também em torno desta ambivalência de papéis e estatutos que concorre “El autorretrato en *La lección de anatomía*” de Marta Sanz (**Heredia**). Através de um retrato honesto e inclemente da anatomia dos quarenta anos da sua protagonista, a romancista dissolve as fronteiras entre personagem ficcional, narradora e autora.

Também em “En el espejo de otro rostro: ‘El Diario de Salvador Novo’ de **Lucía Lizarbe Casado** se aborda a dimensão *híbrida* da auto-representação do escritor mexicano enquanto diarista, em virtude deste género pertencer à esfera do privado, mas, no caso em apreço, ter sido concebido para o espaço público. Após dar conta de um discurso recheado de “introspecções”, “intimidades” e “segredos inconfessáveis” (p. 246), aos quais se soma o “registo da evolução do corpo e da doença, a narração dos sonhos ou a presença do *alter ego*” (p. 247), perante esse permanente “exercício de (re)construção de si mesmo” (p. 248), e da correspondente impossibilidade em dar unidade a toda essa fragmentação e dispersão, conclui **Casado** que a única possibilidade de tal poder *ser* tomado como um discurso retratístico acaba por depender do *outro*, isto é, do leitor, do *alter ego*, do público (p. 252), uma vez que “só no processo de leitura [...] se recompõe o auto-retrato” (p. 241).

#### IV. Segunda indefinição: o que *sou* vs. o que *fiz*

Em “Breves pinceladas: el retrato del escritor en la microficción argentina”, **Sonia Remiro Fondevilla** começa por sinalizar o improvável “binómio” entre retrato e microficção nas manifestações

literárias pós-modernas. Tal se deve ao facto de as suas poucas personagens assumirem um papel sobretudo “funcional”, logo sem espaço para “descrições físicas” minuciosas ou “estudos psicológicos” (Bobes, 1993 *apud Fondevilla*). Ora, e se para Xaquín Núñez (outro especialista que a autora cita), “o retrato é uma prática estrangeira à micronarrativa”, um *problema* não pode deixar de confrontar quem pretenda compreender os limites e especificidades do retrato. Qual é, afinal, a “essência” deste género literário, *aquilo que faz com que uma coisa seja o que ela é e não outra* para lá da história das suas variantes e diferenças internas? Com base no *corpus* estudado, **Fondevilla** conclui que, não obstante as personagens analisadas serem “esboçadas” – deixando na maioria das vezes no leitor “a sensação de descrição incompleta” –, os poucos traços fornecidos pelo escritor “permitem completar mentalmente o quadro completo” (p. 300).

Esta indesmentível falta de espessura da entidade “retratada” impõe aqui uma reflexão. Porque à medida que nos aproximamos da *condição pós-moderna*, o leitor depara-se com uma indisfarçável dificuldade, que é a de saber o que se entende hoje por “retrato”.

Num tempo marcado pela “multiplicidade de normas e modelos estéticos”, pela “abordagem egocêntrica do próprio material narrativo” e pelo carácter “metaliterário” da “autoficção” (Yancos 2005); quando se efectua todo um ataque geral à univocidade que se desencadeia com o advento da multiplicidade de modos de ser, a expansão da identidade e a ausência de *fixidez*; quando os criadores se colocam nos interstícios dos géneros e categorias pondo em crise todos os sistemas de definição, como encontrar de um modo claro e assumido a antiga figura do “retrato” na produção literária contemporânea?

A maior dificuldade continua a assentar no carácter não absoluto da distinção estabelecida por Michel Beaujour entre auto-retrato e autobiografia: ou seja, entre o discurso que diz *o que sou* e o discurso que diz *o que fiz* (1980). Daí que, quando aborda o impulso diarístico na actividade periodística de Salvador Novo, o *dandy* mexicano dos anos vinte, escritor homossexual provocador das mil máscaras ou facetas, **Casado** partilhe o mesmo dilema de **Anabel Gutiérrez León**: como “é possível, numa escrita fragmentária, descontínua, instável, como a do diário, construir um auto-retrato?” Ante esse aparente oxímoro, num texto significativamente intitulado “Cada familia es infeliz a su manera”, **León** parte da noção de “retrato de família” (que a fotografia popularizou) a fim de analisar os diários íntimos escritos durante as primeiras décadas do século XX por quatro escritoras hispanoamericanas. Tal como a autora alerta, à partida seria *paradoxal* supor uma “figuração da família” especular – i. e., una e coerente – num género “não fictício” privado que, por definição, é “fragmentado”, “diferido”, “inacabado” (p. 223). Porém, **León** demonstra que o *diário* pode revelar-se – justamente pela sua dimensão confessional, espontânea e contraditória sobre a banalidade (não raras vezes vista como insignificante) do ambiente doméstico e das vivências mais quotidianas –, uma via de exploração da maior relevância no que concerne à escrita retratística. Pois nele se torna patente a forma como as memórias íntimas (por vezes traumáticas) da intriga familiar moldam as nossas vidas e a nossa identidade para lá da famigerada fabricação da imagem de grupo “para a fotografia”, com as suas poses estereotipadas e sorrisos artificiais.

A partir do caso particular de Julio Cortázar, **Gustavo Quichiz Campos** começa por sublinhar essa mesma dificuldade em estabelecer o que é, afinal,

o autobiográfico, dado que a matéria do seu fundamento, a memória, ao invés de permanecer estabilizada num estado puro, presta-se a todas as criatividades. Porquanto, é justamente esta tensão entre “memória e imaginação”, entre a “verdade e a mentira”, que torna “impossível fixar uma clara separação entre autobiografia e ficção” (p. 256). Nesse sentido, por ser a soma de dois processos criativos – escrever e recordar –, o projecto de auto-representação, ao invés de um “paradoxo”, só é possível de ser evocado “retoricamente” (p. 256). Como o “ensaio autobiográfico” – fruto da intersecção de dois géneros de escrita sobre o *eu* distintos do retrato – justifica a sua presença num livro dedicado à retratística literária? Reforçando e, ao mesmo tempo, complicando a concepção dicotómica de Beaujour, de modo algo semelhante a **Casado**, argumenta **Campos** que, enquanto visão completa de um “mosaico de fragmentos” (p. 256), *La Vuelta al Día en Ochenta Mundos* torna-se num “auto-retrato literário involuntário” (p. 258).

Emerge daqui uma inquietação: pois se é certo então de que há auto-retratos involuntários (porque, de acordo com a *estética da recepção*, o leitor-estudioso da obra assim o interpreta), também há autores que declaradamente subvertem, *pondo em cheque*, o próprio género, circunstância que nos coloca no dilema da sua “morte” ou “reinvenção”, que, em outras ocasiões, abordámos (Cf. Marques 2005, 2008, 2012, 2019, 2020). Um dos textos mais estimulantes para pensarmos as rupturas que desafiam as convenções históricas do auto-retrato é o de **Lasheras** sobre a obra poética de Miguel Labordela. Não arriscamos muito se dissermos que na sua *metalírica* habita um impulso meta-retratístico, como se, na pós-modernidade, fosse condição inescapável do retrato o questionamento crítico de si mesmo enquanto linguagem de transparência do Eu. Ao invés de enunciar uma instância una e estabilizada, implicitamente relevadora de uma verdade interior ou

exterior do *Self*, o recurso metafórico do “espelho” serve, em sentido inverso, a um contínuo “desdobramento” no qual o poeta “indaga e se pergunta” sobre as “constantes do ser” (p. 131). Como lidar com uma auto-definição em que o próprio se dissolve nas múltiplas “sobreposições de imagens contraditórias” (p. 134), chega à “negação do próprio nome” (p. 132) e incarna já o lugar de um Eu *post-mortem* que fala a partir “do lado de lá” (p. 138)?

Como entender igualmente que algo seja tomado como retrato quando o discurso em jogo não é mais do que um “eco sobre uma personalidade em fuga” – título do texto de **Sara Barberán Abad** dedicado à escritora argentina Silvina Ocampo, personalidade que se colocou ela mesma num espaço discreto e enigmático, longe dos holofotes da visibilidade mediática. Como querer ver em todo este discurso introspectivo (e biográfico) um possível “auto-retrato” de um ente em permanente estado de esquiva, que se oculta nas “máscaras” e inúmeros “disfarces”; que foge continuamente das objectivas e olhares, apenas encontrando refúgio numa “escrita encriptada” feita de “símbolos”, o que lhe permite “*ser sem estar*” (p. 271)? Uma das passagens citadas traduz esta impossibilidade de fixar o ser, de definir o que o sujeito *é* numa única imagem ou figura:

... yo quisiera en suma que mi imagen, móvil, sumetida al traqueo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, de las edades, coincida siempre con mi ‘yo’ [...] es ‘yo’ lo que no coincide nunca con mi imagen; pues est la imagen la que espesada, inmóvil, obstinada (1989, p. 32).

Talvez o caso que melhor traduz esta indisfarçável descrença para com uma imagem de transparência de um Sujeito enquanto *figura* coerente, seja o da poeta galela Yolanda Castaño. Na magnífica análise que **Sabarís** tece a respeito de um dos seus poemas – “Son” [“soy”] – refere que nele o estatuto do *eu* na sua “dimensão múltipla” resulta num “significante vazio

e desarticulado da identidade”. Através dessa simples enunciação na primeira pessoa, a poeta “manifesta um olhar fragmentado sobre a sua própria essência, que expressa a fragilidade do seu próprio retrato e imagem” (p. 349). Perante esta “desarticulação entre corpo e olhar” (p. 350) o sujeito-poético encaminha-se para “a dimensão pós-humana da sua representação” (p. 350) adstricta a um “arquétipo feminino que dilui as marcas individuais” a fim de enquadrá-la num “imaginário colectivo”. Os casos de “auto-retratos” em que se enfatiza “a vinculação indissolúvel entre corpo e terra” como uma “prolongação da natureza”, o que desemboca numa autêntica “transformação paisagística no retrato desenhado da protagonista” (p. 351), fazem ligar este texto à “consciência ecológica” que Eunice Ribeiro desenvolve a partir da noção *retrato-paisagem*. Para esse novo paradigma que se desenha, parece concorrer “um paisagismo do corpo mediante o qual o sujeito pensa e se representa a si mesmo como paisagem” (p. 331); não já como individualidade autocentrada, antes como parte integrada num “ecossistema complexo com o qual necessita de renegociar a sua ontologia” (Ribeiro, p. 339), o que lhe permitiria ensaiar novas formas de existência. Talvez uma nova teoria da subjectividade que melhor responda à questão da “in-actualidade da identidade contemporânea” (Braz & Marques 2015) fruto do *desenlace* – da perda de necessidade, sentido e 116 *dade* – entre o sujeito e a imagem, encontre aqui um horizonte possível.

Sobre este movimento de esquiva, este estado paradoxal de existência fragmentada e em dissolução; esse sentimento de orfandade ou de ausência de ancoragem para com as determinações mais históricas de “retrato”, poderíamos resolver o assunto subscrevendo novamente o dictame de Derrida de que *nenhum texto existe sem género, e que todas os textos participam num ou em vários géneros* (Derrida 1981). Digamos

que é esse o preço a pagar. Porque se substituirmos uma visão tradicionalista que concebe os gêneros como modos de expressão humana "naturais" e, por conseguinte, "meta-históricos" e "transculturais" (Gumbrech 2014), por uma perspectiva que os toma simplesmente como *instituições, estruturas de referência ou construções sociais*, teremos que aceitar que os gêneros estão sujeitos a uma "transformação histórica não teleológica".

A importância do livro aqui recenseado é fundamental porque representa um enorme contributo para repensar através de inúmeros casos de estudo representativos de uma teoria do género essencialista, a-histórica e naturalizada. Com efeito, contrariando as abordagens teóricas idealistas ao género, que buscam categorizar "tipologias ideais" em termos de características originais, partindo mais uma vez de Derrida poderíamos subscrever, desde logo, esta noção que concebe o *género* enquanto algo *imutavelmente estruturado e, no entanto, infinitamente renovável e extensivo*. Seguindo esta via, parece válido, então, argumentar que a força inerente à operacionalidade do género – enquanto peculiar sistema de classificação – está justamente na *variação, recombinação e evolução* dos seus códigos.

#### V. Um outro paradigma de “retrato” que corresponda a uma nova teoria da subjectividade?

Com este cenário pautado por uma enorme multitudine e desestabilização da taxonomia tradicional dos géneros, a fim de evitar o risco de ausência de critério(s) – o que daria azo a uma miscelânea arbitrária próxima do “vale tudo” –, há pelos menos um evidente *denominador comum* que une todos os estudos e que os editores ressaltam na contracapa: “a vivência do retrato como ferramenta para interrogar a realidade e para conhecer o

modo como se representa o ser humano”. Perante a “assumida impossibilidade de um referente estável” (Campos, p. 256) no que concerne ao que é o sujeito e a identidade pessoal, resulta daqui inquestionável que o retrato cada vez mais se posicione no centro de uma série de dicotomias que importa inquirir: a identidade e a alteridade, a máscara e a *persona*, o eu poético e o *alter-ego*, o indivíduo empírico e a personagem, a ficção e a autobiografia, a memória e o tempo, o universal e o particular, a objectividade histórica e a projecção subjetiva, a cristalização da figura e a condição dispersa e descontínua do ser, o individual e o colectivo. Toda esta multiplicidade de indefinições conceptuais e de modos diversos de se fazer retrato requer uma profunda reflexão sobre a operacionalidade, expansão, diferimento, perversão, e até esgotamento do seu uso: em nenhum momento, porém, no livro se questiona como, quando e até que ponto os antigos fundamentos e preceitos da arte do retrato – que diversos autores associam ao momento histórico do sujeito criado pelo Humanismo (G. Francastel, 1969; Duby, 1985; Didi-Huberman, 1992; Rouillé, 1993; Courtine & Haroche, 1995) – já se apresentam desadequados face aos novos paradigmas teóricos e ideológicos que, da antropologia à sociologia, da psicanálise à neurologia, dos Estudos de Género à teoria *queer*, das perspectivas pós-coloniais à ecocrítica, têm emergido em torno da condição precária, híbrida, fluida, performativa, contextual e relacional do *Self*.

Ante as diversas crises ambientais que nos vêm assolando, Eunice Ribeiro traça um contexto onde o “enfraquecimento do pensamento sobre a individualidade” encontra a sua contraface no avanço da importância crescente conferida a um “eu-multitudine”, um “eu-mundo” ou um “eu-cosmos” (Collot, 2008 *apud* Ribeiro, p. 323). Talvez estas “identidades desindividualizadas” de que Ribeiro fala possam representar uma via de saída ante

a “crise” ou “dissolução” a que a noção de retrato do sujeito moderno (humanista) parece estar destinada.

Como tentar fixar uma ontologia do *meio* quando o seu *referente* se encontra numa encruzilhada, ou seja, quando se agudiza uma nova fase de “descentralização antropológica” que aponta para um conceito de humano mais “impuro”, mais propenso à “contaminação e à hibridização” (Ribeiro, p. 324) entre corpo próprio, corpo comunitário e corpo planetário, com consequências inevitáveis para os regimes de representação do humano? Compreendemos que, muito menos do que um dispositivo de transparência, na condição de *discurso*, o retrato já não é um *produto*, mas antes o *processo* através do qual o sujeito a vários tempos se (re)compõe pela via do imaginário (Lacan). Daí que ele tome consciência do carácter *inapreensível* do sujeito enquanto singularidade absoluta, i. e., “destacado de tudo aquilo que ele não é, retirado de toda exterioridade” (Nancy 2000). Ou seja, enquanto “composição de uma figura” isolada e em “grande plano” (Morão, 2007), como vislumbre único e coerente da *verdade do ser*.<sup>2</sup>

Tal como insiste Ernst van Alphen, “um retrato é sempre mais do que mera documentação; ele comenta o campo da representação e fornece uma teoria da subjetividade” (Alphen 2005). Se seguirmos esta ótica, digamos que a consciência pós-moderna sobre o estado “líquido” (Z. Bauman) das identidades se verte, na contemporaneidade, numa lógica dinâmica, numa lógica de mutação ou de metamorfose que se tem declinado com frequência por via de séries auto-retratísticas distendidas no tempo, assíncronas, diferidas, como uma for 117 “em devir”.

À luz da *inactualidade* simultaneamente deslocada e aderente do contemporâneo (Agamben, 2009), o

retrato afigura-se cada vez mais um território tão fundamental como problemático, um assunto fracturante e em “campo expandido”, a necessitar de uma revisão séria do seu conceito, sem o qual não é possível compreender, em toda a sua amplitude, as obsolescências, as dissidências e as emergências que este tem tomado tanto no campo da teoria como da prática. Demanda para a qual o presente livro representa um contributo inestimável.

(Todas as traduções do espanhol, francês e inglês são do autor.)

DOI: 10.21814/2i.4434

<sup>2</sup> Sobre a função, propósito ou desígnio do (auto)retrato, num texto intitulado “Retrato e Auto-Retrato - Fronteiras e Limites”, Paula Morão refere que este está centrado, “na questionação do sujeito, na autoanálise e na contemplação de si com o fito de desvendar e se construir como identidade.” (Morão, 2007).

