

INVERNO/WINTER • 2021/2022

S. II • N. 1

estrema

REVISTA INTERDISCIPLINAR DE HUMANIDADES
INTERDISPLINARY JOURNAL OF HUMANITIES

ELOGIOS DA SOMBRA
IN PRAISE OF SHADOWS

U
LISBOA
UNIVERSIDADE
DE LISBOA

FLUL
FACULDADE
DE LETRAS

CEComp
Publicações
Periódicas

FCT
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Director
Francisco C. Marques

Directora Adjunta | Assistant Director
Elisa Rossi

Conselho Editorial | Editorial Team
Alexis F. Viegas
Maria Francisca B. B. de Alvarenga
Maria Rosaria Corvino
Teresa Libano Monteiro

Conselho Científico Consultivo | Scientific Advisory Board
Ana Isabel Moniz
Ângela Fernandes
Ariadne Nunes
Carlota Pimenta
Claudia J. Fischer
Everton V. Machado
Federico Bertolazzi
Jennifer Goodlander
Inocência Mata
Luís Manuel Gaspar Cerqueira
Luísa Afonso Soares
Marta Pacheco Pinto
Nicola Ferrari
Santiago Pérez Isasi

Capa & Design Gráfico | Cover & Graphic Design
Alexis F. Viegas

Tradução | Translations
Maria Francisca B. B. de Alvarenga

Fotografia | Photography
Focus Celebration / Global Imagens

Edição & Propriedade | Published by and Property of
Centro de Estudos Comparatistas (CEComp)
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
estrema.cec@gmail.com

Direitos de Autor | Copyright
Todos os artigos publicados são responsabilidade dos autores.
Este número da *estrema: revista interdisciplinar de humanidades* encontra-se de acordo com a licença [CC-BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Authors are responsible for published articles.
This number of *estrema: interdisciplinary journal of humanities* is published under a [CC-BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) licence.



Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDP/00509/2020.

This journal is funded by the FCT - Portuguese Foundation for Science and Technology, under the project UIDP/00509/2020.

estrema

REVISTA INTERDISCIPLINAR DE HUMANIDADES
INTERDISCIPLINARY JOURNAL OF HUMANITIES

ISSN 2182-8040

ÍNDICE

TABLE OF CONTENTS

Introdução (PT)	i
Introduction (ENG)	iv
Dedicatória / Dedication	
Tra le ombre della poesia: La scrittura poetica e alcune concezioni di ‘buio’, ‘oscurità’ e ‘ombra’	1
Cosimo Angelini	
In defense of shadows: legal protection of the Dark Side of the Moon	29
Maddalena Cogorno	
Sombras nocturnas: crepitações em torno de <i>candlelight visits</i> e da caverna de Platão n’<i>O Mundo no Arame</i>	52
Sílvia Diogo	
Fantasy and Anxiety: Light, Shadow, and Jewish Alienation in Mike Nichols’s <i>The Graduate</i> (1967)	76
Peter Lederer	
Reflexos de uma disputa: o dia sombrio e a noite clara na fotografia oitocentista	104
Luzo Reis & Susana Dobal	
Uma Perspetiva Alquímica sobre <i>Frankenstein</i> (1818), de Mary Shelley	134
Patrícia Passos de Sá	
Uma sombra na oratória de Vieira: análise do Sermão de Santo António (1671)	158
António Seabra	

Introdução

A Equipa editorial da *estrema: revista interdisciplinar de humanidades* tem o prazer de apresentar o presente número, o primeiro da segunda série da revista, no ano em que esta celebra o seu décimo-segundo aniversário.

A *estrema* congregou, ao longo da sua primeira década (2010-2020), dezenas de vozes multímodas, graças à dedicação e engenho de muitos actuais e antigos colaboradores. Foi, e assim se mantém, uma revista gerida por estudantes e direccionada a estudantes das mais diversas áreas de saber, privilegiando a diversidade temática dos artigos que convoca e reúne, sempre num espírito comparatista. Após alguns anos de sombria inactividade, com recursos materiais contidos e em plena adaptação a um mundo pandémico, a Equipa propôs, para o primeiro número da Série II, uma reflexão sobre a *sombra*. O segundo número da série, com publicação prevista para a segunda metade de 2022, será dedicado a uma reflexão sobre a *luz*, seu par e contraste. Do desafio que lançámos nesta primeira chamada-para-trabalhos, resultou a presente selecção de sete ensaios vindos de diversas áreas do pensamento contemporâneo.

Em “*Tra le ombre della poesia: La scrittura poetica e alcune concezioni di ‘buio’, ‘oscurità’ e ‘ombra’*”, Cosimo Angelini (Uni. Cattolica del Sacro Cuore, Milão) explora as presenças e funções de conceitos como ‘escuridão’, ‘obscuridade’ e ‘sombra’ através dos âmbitos lexical e temático na poesia italiana, do século XX à contemporaneidade, privilegiando os casos em que o seu uso metafórico as torna protagonistas da acção poética. O autor identifica a recorrência de duas conotações, uma positiva, na qual a escuridão é representada como um refúgio, e uma negativa, associada ao pecado, esquecimento e morte.

Da área do Direito, Maddalena Cogorno (Uni. Pavia) propõe-nos, em “*In defense of shadows: legal protection of the Dark Side of the Moon*”, uma reflexão sobre o lado oculto da Lua. A autora parte de uma perspectiva sobre o satélite natural da Terra enquanto objecto

de interesse político e económico. Cogorno considera que devido não só a este interesse, como também às actuais crises ambientais, a jurisprudência internacional deveria começar a proteger o satélite nas suas dimensões geológicas e culturais. O percurso pelo tópico das sombras envereda agora para a escultura e o cinema, através da tradição da *torchlight visit* (isto é, da visita guiada, à luz de uma vela ou de um archote, a um conjunto de obras de arte) e da série *O Mundo no Arame* (1973), de Werner Fassbinder. No artigo “Sombras nocturnas: crepitações em torno de *candlelight visits* e da caverna de Platão n’*O Mundo no Arame*”, Sílvia Diogo (Uni. de Lisboa) mostra-nos como a sombra, quer enquanto fenómeno físico, quer enquanto metáfora conceptual, é objecto de inquirição hermenêutica.

Por seu turno, Peter Lederer (Queen’s Uni. of Belfast) reflecte de modo inovador, em “*Fantasy and Anxiety: Light, Shadow, and Jewish Alienation in Mike Nichols’s The Graduate (1967)*”, sobre o jogo de sombra e luz feito por Mike Nichols no filme em causa. Recorrendo ao papel simbólico das sombras no filme, Lederer oferece uma análise estimulante do seu enredo, bem como da personagem principal – Ben Braddock –, realçando a importância da identidade judaica para uma leitura abrangente do filme.

A dinâmica luz/sombra reaparece em “Reflexos de uma disputa: o dia sombrio e a noite clara na fotografia oitocentista”, artigo no qual Luzo Reis e Susana Dubal (Uni. de Brasília) exploram a fotografia do século XIX. Os autores apresentam duas abordagens técnicas e estéticas, entre si divergentes, uma mais Romântica e outra mais Positivista, relativamente à representação do nocturno na arte fotográfica oitocentista.

Ao fazer uma leitura de *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley através da prática da Alquimia, Patrícia Passos de Sá (Uni. de Lisboa) recupera um nicho interpretativo dos Estudos Literários que se debruçam sobre esta obra, recorrendo à Alquimia como análoga às transformações que ocorrem nos protagonistas de *Frankenstein*.

Em “Uma sombra na oratória de Vieira: análise do Sermão de Santo António (1671)”,

António Seabra, investigador independente, debruça-se sobre a oratória vieiriana, em particular sobre o *corpus* dedicado a Santo António, para simultaneamente reflectir sobre a riqueza estilística, narratológica e etimológica destes textos e mapear uma geografia das sombras na mundividência do jesuíta português do século XVII.

Querendo, por um lado, invocar o paralelo simbólico entre o nosso arco temático e o renascimento da *estrema*, foi também nosso objectivo provocar uma reflexão que, embebida de vontade crítica e fôlego comparatista, pensasse e desafiasse os próprios limites disciplinares pré-concebidos das Humanidades. O desafio foi partir daquilo que se revelou não um díptico (sombra/luz), mas o percurso interpretativo de um fio temático nas suas variações entre as possibilidades de sentido que balizam o espectro da nossa escolha editorial.

Por fim, mas não menos relevante, não podíamos deixar passar sem pesar o ocaso da luz de Lourdes Castro (1930-2022), uma mestre das sombras, à memória de quem dedicamos este *elogio*.

Introduction

The Editorial Team at *estrema: interdisciplinary journal of humanities* has the pleasure to introduce the present number, the first of its second series, in the year in which the journal celebrates its twelfth anniversary.

estrema has gathered, throughout its first decade of existence (2010-2020), dozens of multimodal voices, thanks to the dedication and ingenuity of its current and former collaborators. *estrema* was, and continues to be, a journal managed by students and directed to students of the most varied backgrounds and areas of knowledge, privileging the thematic diversity it invokes and gathers in its articles, always highlighting comparative approaches. After some years of darksome inactivity, due to sparse material resources and in the midst of adapting to a pandemic-filled world, the Team proposed that, for the first number of its Series II, a reflection on *shadows* was in order. The second number of this series, scheduled to be published during the second half of 2022, will be dedicated to a reflection on *light*, its pair and contrast. The challenge that the Team launched in its Call for Papers resulted in the present selection of seven articles stemming from the most varied areas of contemporary thought.

In “*Tra le ombre della poesia: La scrittura poetica e alcune concezioni di ‘buio’, ‘oscurità’ e ‘ombra’*”, Cosimo Angelini (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan) explores the presence and function of concepts such as ‘darkness’, ‘obscurity’, and ‘shadow’ through the lexical and thematic sphere in Italian poetry, from the 20th century to contemporaneity, emphasising the cases in which their metaphorical usage makes them the protagonists of the poetic action. The author identifies the recurrence of two connotations, one positive, in which darkness is represented as a refuge, and one negative, associated with sin, forgetting, and death.

From the area of the study of Law, Maddalena Cogorno (University of Pavia) proposes,

in “*In defense of shadows: legal protection of the Dark Side of the Moon*”, an examination about the hidden side of the Moon. The author departs from a perspective on Earth’s natural satellite as an object of political and economic interest. Cogorno considers that due to this interest, as well as to the current environmental crisis, international jurisprudence should start to protect the satellite in its geological and cultural dimensions.

The path through the topic of shadows takes us, then, to sculpture and cinema, through the tradition of *torchlight visit* (which stands for a guided tour of works of art lit by candlelight or torchlight), and of the film *World on a Wire* (1973), by Werner Fassbinder. In the paper “*Sombras nocturnas: crepitações em torno de candlelight visits e da caverna de Platão n’O Mundo no Arame*”, Sílvia Diogo (University of Lisbon) explains how the shadow, both as a physical phenomenon and as a conceptual metaphor, is an object of hermeneutical enquiry.

Peter Lederer (Queen’s University of Belfast), in “*Fantasy and Anxiety: Light, Shadow, and Jewish Alienation in Mike Nichols’s The Graduate (1967)*”, reflects in an innovative way on the game between shadow and light evoked by Mike Nichols in his film. Examining the symbolic role of shadows in the film, Lederer offers a stimulating analysis of its plot, as well as its main character – Ben Braddock –, highlighting the importance of his Jewish identity for a comprehensive reading of the film.

The dynamic of light/shadow is once again evoked in “*Reflexos de uma disputa: o dia sombrio e a noite clara na fotografia oitocentista*”, where Luzo Reis e Susana Dubal (Uni. de Brasília) explore 19th century photography. The authors present two technical and thematic approaches, divergent amongst themselves, one more Romantic and the other more Positivist, in relation to the representation of the nocturnal in the art of 19th century photography.

By doing a reading of *Frankenstein* (1818), by Mary Shelley, through Alchemy, Patrícia Passos de Sá (University of Lisbon) recovers an interpretative niche within Literary Studies focused on this work. The author sees Alchemy as a metaphor for the transformations

undergone by the protagonist of *Frankenstein*, a reading that brings something new to the studies developed to date.

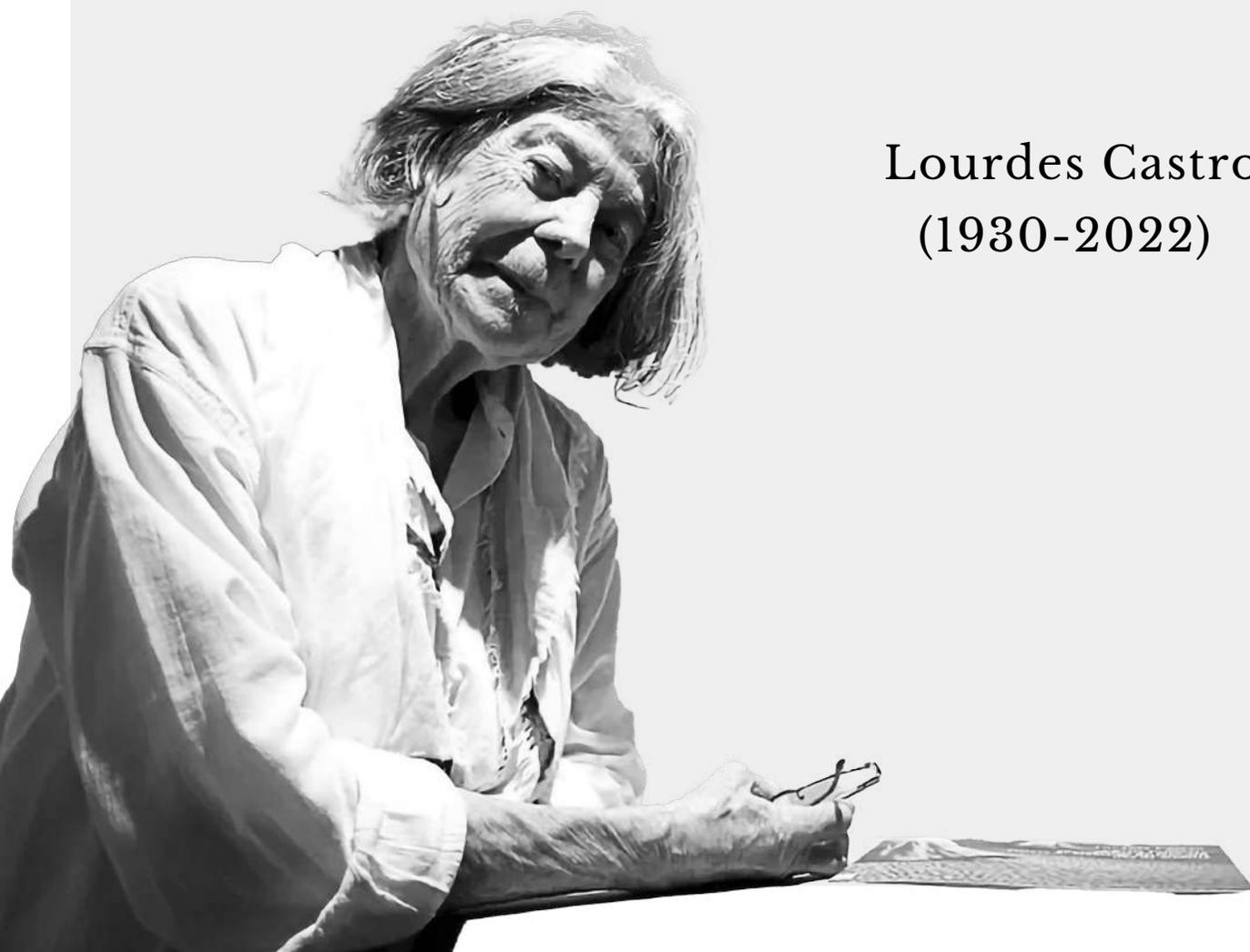
In “Uma sombra na oratória de Vieira: análise do Sermão de Santo António (1671)”, António Seabra, an independent scholar, analyses Father António Vieira’s oratory, in particular his *corpus* dedicated to Saint Anthony of Lisbon, in order to both reflect on its stylistic, narrative, and etymological richness, and to map a geography of shadows in the worldview of the 17th century Portuguese Jesuit.

With the goal to, on the one hand, evoke the symbolic parallel between our thematic arch and the rebirth of *estrema*, it was also our goal to, on the other hand, propel a reflexion which, embedded in critical will and with a comparative scope, thought about and challenged preconceived disciplinary boundaries in the Humanities. The challenge was to start with that which revealed itself to be not a diptych (shadow/light), but an interpretive journey on a thematic thread, its variations and possibilities of meaning, which demarcate the specter of our editorial choice.

Last but not least, we could not end this introduction without referencing the passing of Lourdes Castro (1930-2022), a master of shadows, to whose memory we dedicate this *praise*.

estrema

Lourdes Castro
(1930-2022)



Tra le ombre della poesia: La scrittura poetica e alcune concezioni di

“buio”, “oscurità” e “ombra”

Cosimo Angelini¹

Abstract: Si propone una panoramica della presenza e delle funzioni del buio, dell’oscurità e dell’ombra nella poesia italiana, privilegiando la linea novecentesca ma con alcuni cenni sia alla tradizione prenovecentesca, da Dante a Pascoli, sia alla poesia contemporanea. Tale panoramica non intende essere né cronologica né esaustiva: ci si limiterà a evidenziare alcuni usi particolari di questi termini e alcune costanti, prediligendo quei casi in cui l’uso metaforico del buio, della notte o dell’ombra li rende non mero sfondo scenico ma protagonisti dell’azione poetica. L’introduzione propone di inquadrare il problema anzitutto lessicale dei termini scelti, per poi tentare di offrire alcuni spunti critici utili per uno studio tematico del *corpus* scelto.

La prima parte dello studio si concentra sulla connotazione positiva dei termini presi in esame, scoprendo legami tra poeti anche molto diversi. L’aspetto della scrittura notturna è quello che

¹ Dopo la Laurea triennale in Lettere Moderne con una tesi su Curzio Malaparte presso l’Università degli Studi di Padova e la Laurea Magistrale in Informazione ed Editoria con una tesi su Oreste del Buono e Michel Butor presso l’Università degli Studi di Genova, sono attualmente uno studente iscritto al Master di II livello in Professione Editoria Cartacea e Digitale dell’Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Collaboro attivamente con le Edizioni San Marco dei Giustiniani e faccio parte della redazione della rivista *Trasparenze* edita dalle Edizioni San Marco dei Giustiniani, storica casa editrice genovese che pubblica quasi esclusivamente opere poetiche.

*After the Bachelor’s Degree in Modern Literature with a thesis about Curzio Malaparte at the University of Padova and the Master’s Degree in Media and Publishing with a thesis about Oreste del Buono and Michel Butor at the University of Genova, I am currently a student of the level II Master in Printed and Digital Publishing at the University Cattolica del Sacro Cuore of Milan. I actively collaborate with the publishing house Edizioni San Marco dei Giustiniani and I am part of the editorial staff of the literary magazine *Trasparenze*.*

Email: cosimobenziangelini@gmail.com.

ha accomunato più composizioni poetiche: il buio è stato rappresentato frequentemente come un rifugio, un momento felice per la scrittura poetica, in contrapposizione al caotico giorno.

Nella seconda parte, invece, partendo dall'esempio dantesco della «selva oscura», sono state proposte poesie in cui il buio, l'ombra e l'oscurità sono sinonimo di peccato, oblio e morte. In questa sezione prevalgono le varianti, perché le concezioni negative riscontrate risultano difficili da raggruppare in motivi o aree tematiche, eccezion fatta per la comune valenza negativa. Scopo ultimo di tale articolo è quello di evidenziare le costanti ricorrenti e le varianti particolari nell'uso del buio, dell'oscurità e dell'ombra nella poesia italiana, dal Novecento a oggi.

Parole chiave: poesia italiana; buio; oscurità; ombra; XX secolo.

Abstract: We propose an overview of the presence and functions of darkness, obscurity, and shadow in Italian poetry, privileging the twentieth-century line but with some references both to the pre-twentieth-century tradition, from Dante to Pascoli, and to contemporary poetry.

This overview is neither chronological nor exhaustive: we will limit ourselves to highlighting some particular uses of these terms and some constants, preferring those cases in which the metaphorical use of darkness, night, or shadow makes them not merely a scenic background but the protagonists of the poetic action. The introduction provides a framework for the lexical problem of the chosen terms, and then attempts to offer some critical ideas useful for a thematic study of the chosen *corpus*. The first part of the study focuses on the positive connotation of the terms taken into consideration, discovering links between poets who are also very different. The aspect of writing at night is the one that united most poetic compositions: darkness was frequently represented as a refuge, a happy moment for poetic writing, as opposed to the chaotic day. In the second part, however, starting from Dante of «selva oscura», poems were proposed

in which darkness, shadow, and obscurity are synonymous with sin, oblivion, and death. In this section, variants prevail, because the negative conceptions found are difficult to group in motifs or thematic areas, except for the common negative valence. The ultimate purposes of this article are to highlight the recurring constants and particular variations in the use of darkness, obscurity, and shadow in Italian poetry, from the twentieth century to the present.

Keywords: Italian poetry; darkness; obscurity; shadow; twentieth century.

**Tra le ombre della poesia: La scrittura poetica e alcune concezioni di
“buio”, “oscurità” e “ombra”**

Cosimo Angelini

Introduzione

Data la vastità del tema, si è deciso di evidenziare alcuni usi particolari – e non necessariamente i più noti – dell’oscurità, del buio e dell’ombra in poesia, seguendo una linea per lo più novecentesca ma con alcuni necessari accenni ad autori contemporanei e alla tradizione prenovecentesca.

Prima di analizzare il *corpus* selezionato, è necessario anzitutto motivare la scelta delle tematiche prese in esame attraverso un’analisi dei termini “buio”, “oscurità” e “ombra”, per poi argomentare l’annosa definizione del “contemporaneo”. Infine, si cercherà di offrire spunti critici che giustifichino l’operazione svolta, al fine di motivare quella ricerca di costanti e varianti che sta alla base di questo studio.

Secondo il vocabolario Treccani l’oscurità, oltre a essere «condizione di ciò che è oscuro, per mancanza o scarsezza di luce» e «mancanza di chiarezza, difficile intelligibilità», è con un uso assoluto «buio, tenebra»². La stessa fonte riporta che il buio è anzitutto «oscurità, mancanza di luce», ma anche «notte»³, quindi i due termini sono dotati di differenti sfumature di significato: mentre il buio è totale assenza di luce, solo in alcuni usi assoluti l’oscurità ha valore di totale buio. Si noti che i due lemmi risultano sinonimi per la stessa fonte citata, quindi la loro specificità tende a sfumare. Lo stesso rapporto sinonimico è riproposto in *Buio* di Paolo Mauri, opera saggistica che consiste in una «personalissima indagine sul buio, per cercare una spiegazione al fascino che da sempre le tenebre hanno esercitato sugli uomini» (Mauri 2007,

² “Oscurità”, Vocabolario Treccani, consultato il 10 gennaio 2022, <https://www.treccani.it/vocabolario/oscurita/>.

³ “Bùio”, Vocabolario Treccani, consultato il 10 gennaio 2022, https://www.treccani.it/vocabolario/buio_res-2d2081d4-0012-11de-9d89-0016357eee51/.

quarta di copertina). Nell'exkursus in cui esplora gli usi e i significati del buio, l'autore cita il romanzo *Tristano muore* di Antonio Tabucchi nel quale «si parla a un certo punto di “gradazioni del buio”, poiché il buio può essere totale o parziale, pesantissimo o leggero, a seconda di quanto gli occhi riescano a penetrarlo» (Mauri 2007, 98). La polisemia dei termini “buio” e “oscurità” ha condotto a un'ampia gamma di sfaccettature e usi particolari che sono stati riscontrati anche nella produzione poetica analizzata.

La questione relativa all'ombra è sicuramente più complessa. Per ombra, *in primis*, si intende una «zona oscura, o di minore luminosità, della superficie di un corpo» e in particolare con «zona d'ombra s'intende anche la regione dello spazio non raggiunta dalla luce a causa dell'interposizione di un corpo opaco»; ma è anche «la figura che un corpo facente ombra proietta su una superficie e che ne riproduce, più o meno alterata, la forma»⁴.

Alcune connotazioni d'ombra, legate all'ultima definizione riportata, sfiorano soltanto le riflessioni sul buio e sull'oscurità per legarsi più solidamente alla persona dell'Io poetico. Si è deciso di riportarle comunque perché, in qualche modo, fedeli alla richiesta della rivista “estrema” di indagare i *topics of shadows*. Infatti il termine *shadows*, la cui complessità costituisce un problema di traduzione, consente una gamma davvero vasta di possibili rese in italiano: oltre all'ombra, anche il buio e l'oscurità sono possibili significati.

Come già accennato, questo studio prende in esame autori per lo più novecenteschi, con accenni alla tradizione precedente e alla produzione contemporanea. In particolare, sono dodici gli autori del Novecento, a fronte dei sette autori contemporanei e dei quattro poeti del canone prenovecentesco. La scelta di prediligere il Novecento come campo di ricerca si spiega con la necessità di dare una limitazione temporale a uno studio che potrebbe accogliere, al contrario, non solo l'intera produzione poetica italiana, dalle origini a oggi, ma idealmente anche l'intera

⁴ “Ombra”, Vocabolario Treccani, consultato il 10 gennaio 2022, <https://www.treccani.it/vocabolario/ombra1/>.

produzione poetica mondiale. Inoltre, in questo contesto l'uso del termine "contemporaneo" non designa tanto una categoria critica, ma una categoria prettamente anagrafica: viene di norma considerato contemporaneo, letteralmente, l'autore la cui produzione poetica è concentrata, o si inaugura, nel nuovo millennio. Ciò implica alcune complicazioni per quegli autori che vivono e scrivono a cavallo dei due secoli. Tra gli autori citati in questo studio, Elio Pecora è l'unico che rientra in questa tipologia: nato nel 1936 e ancora vivente, ha pubblicato la sua opera prima, *La chiave di vetro*, nel 1970, ed è tuttora in attività. Nel suo caso, la sua vita e la sua formazione lo avvicinano naturalmente agli autori del Novecento più che a quelli del nuovo millennio.

Per quanto riguarda la critica precedente, gli studi tematici e comparati di Francesco Orlando (1983, 1993) e di Mario Praz (1996) sono stati i riferimenti principali per la metodologia utilizzata e l'analisi di costanti e varianti, nonostante le evidenti differenze d'approccio. In particolare, va ricordato il saggio introduttivo di Francesco Orlando all'opera *La carne, la morte e il diavolo* di Mario Praz, volume che riassume alcune massime della critica tematica. Per questo si presterà attenzione, nella ricerca di connotazioni ricorrenti dei termini analizzati, anche alle varianti, cioè a quegli usi unici e particolari che sono, in quanto tali, significativi. Infatti, secondo Orlando, la «regola prima di legittimazione degli studi tematici sembra a me, però, che l'importanza attribuita alle costanti non sopraffaccia mai quella delle immancabili varianti» (Orlando 1996, XI).

L'impostazione di questo studio è, per sua natura, differente rispetto alle analisi sovranazionali di certe tematiche di Praz e Orlando. Questo lavoro può essere inteso come uno studio pilota, in virtù soprattutto della pubblicazione su rivista che impone degli ovvi limiti fisici. In statistica un'analisi pilota è una «rilevazione preliminare o di assaggio, estesa a pochissime unità del fenomeno oggetto di studio, allo scopo d'avere alcune conoscenze

approssimative necessarie per organizzare un'indagine completa»⁵. Non potendo presentare qui comparazioni omnicomprensive come quelle di Praz e Orlando, ci si limiterà a offrire alcuni spunti di osservazione della produzione poetica italiana, con l'obiettivo di tracciare punti fermi e basi per un futuro studio più approfondito, più esaustivo, e non meramente italiano.

L'analisi procederà per gruppi tematici, a partire da alcune connotazioni positive dei termini analizzati: *in primis* con la notte e il buio concepiti sia come momenti privilegiati di scrittura e di riflessione, sia come momenti di solitudine dell'Io lirico.

Qualora i titoli delle singole poesie non fossero citati, si riterrà implicita l'assenza di essi nell'edizione di riferimento.

Sul *corpus* selezionato, va detto che è stato raccolto in circa tre anni di letture e annotazioni, in maniera non così dissimile dal «filo del tutto accidentale delle letture» di Francesco Orlando (1990, 3). Gli spunti sono estratti da raccolte varie, alcune canoniche, altre recenti, e altre ancora ormai pubblicate da decenni e rimaste in sordina, quasi dimenticate.

Connotazioni positive

Nel 2020 ha esordito per Interno Poesia Gerardo Masuccio con *Fin qui visse un uomo*, una raccolta di liriche «ad alto tasso riflessivo-filosofico» (Rosadini 2020, 6). Nella quarta sezione, un breve componimento comprende alcuni tra i principali *topoi* della scrittura poetica: la contrapposizione tra luce e ombra, l'inesorabile decadimento della società, il motivo metapoetico della scrittura, lo scontro tra maturità incalzante della vita adulta e la perenne giovinezza dello scrittore.

Da mesi ormai non vivo che di notte
– tra le spoglie del mondo –
a scrivermi nel buio

⁵ “Pilota”, Vocabolario Treccani, consultato il 10 gennaio 2022, <https://www.treccani.it/vocabolario/pilota/>.

perché la luce
mi vuole uomo.

La luna comanda, la carne si fa verbo
e – giura chi non c’era –
perfino dio la invidia. (Masuccio 2020, 67)

Il poeta è costretto a scegliere il buio della notte per scrivere di sé, per *scriversi*, perché alla luce del giorno non può che essere uomo: lavoratore, adulto, serio; e non poeta. Così con la luna, e quindi illuminato sì, ma dalla luce lunare, il corpo del poeta si fa verbo, parola, discorso. E non è più dio (insistentemente minuscolo per tutta l’opera), Cristo, a incarnare il Verbo: l’unico portatore di senso rimane il poeta, eterno fanciullino⁶.

Un precedente storicamente illustre lo si trova in Giovanni Pascoli (1855-1912) e più precisamente nella poesia *Il poeta solitario* contenuta nei *Canti di Castelvecchio* (1903), una raccolta caratterizzata dal forte autobiografismo legato alla vita di campagna:

O dolce usignolo che ascolto
(non sai dove), in questa gran pace
cantare cantare tra il folto,
là, dei sanguini e delle acace;

t’ho presa – perdona, usignolo –
una dolce nota, sol una,
ch’io canto tra me, solo solo,
nella sera, al lume di luna.

[...]

Chi sono? Non chiederlo. Io piango,

⁶ Il *topos* del poeta come fanciullino, oltre a evocare Pascoli, suggerisce un possibile parallelo con un passo di Frassinetti (1985, 181): «Ho impiegato ottant’anni/di lavoro mentale/per scoprire che l’uomo/è un bambino andato a male».

ma di notte, perch'ho vergogna.

O alato, io qui vivo nel fango.

Sono un gramo rospo che sogna. (Pascoli 1905, 109-110)

Il poeta «in questa gran pace» della notte, ruba una «dolce nota» a un usignolo⁷ e piange; non è difficile equiparare quella nota, e ancora il canto degli uccelli, al canto poetico; ma è la scelta del momento a essere significativa: il poeta canta – e piange – al morire del giorno sia per la suddetta pace, sia per la vergogna. Considera se stesso, secondo il classico *topos modestiae*, un «gramo rospo» che vive nel fango rispetto all'alato usignolo e, di conseguenza, preferisce rifugiarsi nel buio della notte per evitare di essere visto.

Una spiegazione diversa al lavoro notturno è fornita da Alda Merini (1931-2009); nonostante riproponga il riferimento all'usignolo pascoliano, fa da antecedente alla riflessione presente nella poesia di Masuccio:

I poeti lavorano di notte
quando il tempo non urge su di loro,
quando tace il rumore della folla
e termina il linciaggio delle ore.
I poeti lavorano nel buio
come falchi notturni od usignoli
dal dolcissimo canto
e temono di offendere Iddio.
Ma i poeti, nel loro silenzio
fanno ben più rumore
di una dorata cupola di stelle. (Merini 2018, 140)

L'io di Alda Merini parla non della sua prassi lirica, ma della prassi dei poeti in generale, affrontando una forte riflessione metapoetica: secondo l'autrice i poeti preferiscono scrivere

⁷ Si ricordi, a questo proposito, *Ode to a Nightingale* di Keats (2006, 346-348).

quando non sono oppressi dal tempo, e quindi dalla vita con le sue scadenze e incombenze (come per Masuccio): cioè nel buio della notte. La notte, come già visto in Pascoli, risulta un momento di relativa pace, ma quel canto notturno – per quanto divino – resta umile e sottomesso poiché timoroso di offendere Dio. Si dà dunque un forte contrasto con la poesia di Masuccio: per quest’ultimo non c’è più dio (minuscolo infatti), forse morto o semplicemente sostituito dalla parola poetica; per Merini, invece, la questione religiosa è più complessa in quanto il «flusso mistico-religioso» non solo è presente fin dagli esordi della sua produzione poetica, ma è anche autrice soggetta a una religiosità «discontinua» (Merini & Borsani 2018, LV). In entrambi i casi, come un figlio di fronte al proprio padre, il poeta timido e umile è preoccupato della mediocrità del suo canto – a differenza dell’usignolo, il cui dolcissimo canto non sembra soggetto al timore del giudizio divino.⁸

Si è visto come per Pascoli, Merini e Masuccio il buio della notte costituisca un intimo, prezioso rifugio; vedremo, più avanti, che non sarà così per tutti i casi presi in considerazione. Anche l’Io poetico di Umberto Saba (1883-1957) condivide una posizione simile, allontanandosi dagli orrori del giorno verso un rassicurante buio, accompagnato idealmente dal pensiero dell’amata:

Quando il pensiero di te mi accompagna
nel buio, dove a volte dagli orrori
mi rifugio del giorno, per dolcezza
immobile mi tiene come statua.
Poi mi levo, riprendo la mia vita. (Saba 1996, 470)
[...]

⁸ Si noti, infatti, la congiunzione coordinante “e” dell’ottavo verso, che supera e si stacca dalla metafora per riferirsi esclusivamente al soggetto “i poeti”.

Per Saba, inoltre, il momentaneo riposo o rilassamento nell'oscurità non è un ripiegamento, bensì una sosta, una pausa: la vita continua, coi suoi orrori, e il soggetto non può far altro che alzarsi, ritornare alla vita dopo la pace notturna. La pausa notturna, però, non comprende la scrittura poetica in quanto non c'è traccia di riflessione metapoetica in questo componimento.

Un altro grande poeta del Novecento, Giorgio Caproni (1912-1990), dedica un'intera poesia alla scrittura notturna:

...perch'io, che nella notte abito solo,
anch'io, di notte, strusciando un cerino
sul muro, accendo cauto una candela
bianca nella mia mente – apro una vela
timida nella tenebra, e il pennino
strusciando che mi scricchiola, anch'io scrivo
e riscrivo in silenzio e a lungo il pianto
che mi bagna la mente... (Caproni 1998, 185)

All'oscurità dell'ambientazione si contrappone la metaforica accensione della candela, che illumina i pensieri o i ricordi dolorosi e il «pianto che mi bagna la mente»; pensieri che verranno impressi sulla vela – cioè il foglio –, verranno scritti e riscritti col favore dell'oscurità. In più, l'uso della congiunzione «anche», implica la non esclusività del gesto: anche in Caproni, come in altri autori, l'Io poetico sfrutta le ore di buio notturno per illuminare la mente.

Prendendo questo componimento come spunto per una riflessione *a latere*, bisogna ammettere la difficoltà nel discernere il tema in oggetto dal tema del “notturno”, a cui tante pagine liriche sono dedicate; quest'ultimo argomento, che sto cercando di evitare, potrebbe condurre a dover affiancare poesie in cui la notte non è significativa di per sé in quanto mero sfondo, ad altre, come quelle citate, in cui la notte, il buio e l'ombra nelle loro accezioni metaforiche e assumendo significati sempre diversi diventano vere e proprie tematiche poetiche. In questo caso, per il momento si sono presi in esame i concetti di oscurità, buio e

ombra come momenti privilegiati di scrittura e di riflessione, imponendo una collazione meno ampia, più faticosa, meno prevedibile ma sicuramente più utile.

Un altro componimento di Caproni, *Istanza del medesimo*, presenta paradossalmente l'oscurità come momento di osservazione:

Cosa volete ch'io chieda.

Lasciatemi nel mio buio. Solo questo.

Ch'io veda. (Caproni 1998, 324)

Così come nei versi precedenti, in cui l'unica luce accesa è un'immaginaria candela mentale, il buio permette al poeta di vedere. Emerge inoltre la solitudine dell'io lirico, tema che accomuna non solo tali testi, ma l'intero *corpus* finora citato. Se per Caproni la solitudine è solo citata nella prima poesia, poi espressamente richiesta nella seconda, in Saba lo scrivente è accompagnato solo dal pensiero dell'amata; il quale acuisce ancor di più la solitudine fisica. Anche Pascoli canta «solo solo», mentre in Masuccio la solitudine è meno esplicita: la si può intravedere nel secondo verso del suo componimento, quando afferma di «tra le spoglie del mondo», ma anche lo «scrivermi» del terzo verso.

Lo stesso paradossale nesso fra buio e visione, già rilevato in Caproni, appare anche in un celebre passaggio di Antonella Anedda (Roma, 1958), dove è accompagnata da una similitudine molto significativa:

Vedo dal buio

come dal più radioso dei balconi. (Anedda 1999, 9)

La vista dell'io lirico spicca nel buio come da un luogo assolutamente luminoso, illuminato: «radioso». La scelta del balcone come punto d'osservazione non deve essere casuale, se si pensa alla poesia *Il primo amore* di Leopardi, «ver lo balcone al buio protendea / l'orecchio avido e l'occhio indarno aperto» (Leopardi 1889, 76) in cui il protagonista della lirica si ritrova

a protendersi verso il buio del balcone, non tanto per vedere («orecchio indarno aperto») ma per ascoltare con «orecchio avido».

Un'altra testimonianza del lavoro poetico notturno (e della visione notturna) si ha anche in un breve componimento di un'importante voce del Novecento, Sandro Penna (1906-1977):

È bello lavorare
nel buio di una stanza
con la testa in vacanza
lungo un azzurro mare. (Penna 2000, 229)

Il buio sembra quasi abolire la limitatezza fisica della stanza, consentendo all'Io di immaginarsi altrove e di vedere, quindi, ciò che non c'è.

La poesia appena citata risulta fortemente connessa a un altro componimento, in cui non solo si accenna ancora all'invenzione di parole – e quindi alla creazione poetica – ma soprattutto al potere immaginifico della mente immersa «nel buio della stanza»:

Nel buio della stanza in me risplende
il sole di settembre, o forse lieve
lieve anonima intesa entro quel sole.

Così l'anima inventa le parole
un poco detestabili. Ma il sole... (Penna 2000, 117)

Il motivo paradossale di un buio visibile ricorre in altri autori, tra cui per esempio Elio Pecora (1936), il quale personifica l'occhio, rendendolo attore di una ricerca attraverso l'ombra:

L'occhio mai sazio percorre la veglia e il sonno,
scende voragini, apre nell'ombra l'abbaglio,
cerca nell'occhio l'incauta risposta del sempre. (Pecora 1997, 81)

Degne di interesse sono anche le poesie di Mauro Ferrari (1959), il quale intitola un'intera raccolta *Vedere al buio*. Qui è il buio che domina non solo le atmosfere, ma anche alcune

riflessioni; come nella poesia *Ulisse tornato a casa*, nei cui versi finali (racchiusi tra parentesi) discute sul senso della propria parola poetica, e sulla visione più chiara «sullo sfondo del buio»:

[...]

Come permettermi di dire *Io*
con tanto da dire e fare?
(Perché sarà tutto più chiaro
senza immagini e parole,
netto sullo sfondo del buio –
come un tuono secco.) (Ferrari 2017, 55)

Così come nella poesia che dà il titolo all'intera raccolta, in cui però la capacità di vedere al buio è esperienza al contempo positiva e negativa:

[...]

lo sforzo di vedere o immaginare
la retta via cui tendere la mano

o più semplicemente una via di fuga

mentre gli occhi lentamente accolgono
la gloria e lo sgomento di vedere al buio. (Ferrari 2017, 97)

Anche nell'incipit di una poesia di Guido Ceronetti (1927-2018) che mette in scena l'«esistenza spietata» dell'uomo, «rottame di carne», si può ritrovare una formula ossimorica dell'oscurità:

Tutto il buio creato traluceva
E lo strazio infinito e senza volto
Era un uomo che grida, io ascoltavo. (Ceronetti 1979, 32)

Rilevante in questo estratto è l'uso del verbo «tralucere» riferito al buio: solitamente utilizzato per indicare qualcosa di luminoso che, appunto, passa attraverso le barriere fisiche, traspare

attraverso un corpo o una struttura⁹. Qui al contrario è il buio che traluce, ma la luce non è sufficiente a vedere il viso dell'uomo che grida, il quale rimane senza volto, e l'unico indicatore dello «strazio infinito» sono le grida udite dall'Io lirico.

Finora sono stati riportati esempi di poesie in cui l'oscurità presenta una valenza positiva, capace di creare un ambiente sereno e favorevole alla produzione artistica: la possibilità di scrivere al buio, grazie a una rafforzata visione introspettiva favorita dall'oscurità, ha reso alcune atmosfere notturne particolarmente prospere per i momenti di elaborazione poetica. Non accade lo stesso in Mauro Ferrari, che contemporaneamente considera la capacità di vedere al buio con gloria e con sgomento: con gloria, come negli autori citati finora, perché visione ossimorica; con sgomento, invece, perché “vedere” corrisponde a “sapere”, e questa conoscenza comprende anche ciò che il buio nasconde, ciò che non sarebbe dato sapere. La conoscenza dell'ignoto, insomma, può generare sgomento.

Si è appurato finora che il buio, con le sue paradossali possibilità chiarificatrici, viene spesso ripreso come immagine poetica capace di ispirare e illuminare i sentimenti dell'Io lirico, pur presentando caratteristiche visivamente opposte. Tuttavia, partendo proprio dall'ambivalenza offerta da Ferrari, è possibile introdurre un diverso tipo di occorrenze del buio, dell'ombra e dell'oscurità, anch'esse frequenti nel *corpus* di testi considerato.

Connotazioni negative

Sono molte le ricorrenze del buio con connotazioni differenti rispetto a quelle finora evidenziate, in particolar modo negative. *In primis*, l'incipit della *Divina Commedia*:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura;

⁹ L'uso del verbo tralucere, benché in contesto di luce anziché di buio, è attestato in Petrarca: «come raggio di sol traluce in vetro» (Petrarca 1996, 134).

ché la diritta via era smarrita.
 Eh quanto, a dir qual era, è cosa dura
 questa selva selvaggia ed aspra e forte,
 che nel pensier rinnova la paura! (Alighieri 1920, 3)

Nel secondo verso della *Divina Commedia* appare la «selva oscura»: una selva allegorica, ancor più angosciante (addirittura quasi più della morte) della vera oscurità, simbolo del peccato e della perdizione. L'oscurità del luogo dantesco non è un apparato esclusivamente scenografico: l'oscurità è il male, il peccato; è il buio contrapposto alla luce del bene che vedrà Dante accecato sul finire del suo viaggio.

Il riferimento all'oscurità come equivalente al male e al peccato è un estremo negativo dell'uso di questo termine. È possibile riscontrare una gamma di varianti negative, a partire da una poesia di Giovanni Descalzo (1902-1951) in cui compare ancora la riflessione metapoetica associata alla scrittura quasi notturna:

Nascon scialbe parole
 dalla dubbia luce d'ottobre.
 Le spegne l'ombra cinerea
 del sole evanescente. (Descalzo 2002, 116)

A una prima impressione si potrebbe affermare che la visione del tramonto, dopo aver ispirato così tanti versi, ha ormai perso la sua carica lirica. L'aggettivo «dubbia» è riferito alla luce, che appare, quindi, ambigua e incerta. Ed è infatti la luce del tramonto, che con le sue ombre lunghe (e del colore della cenere) spegne (cioè oscura) le parole banali.

Lo stesso aggettivo, sempre riferito alla luce, si ritrova anche in Libero de Libero (1903-1981). Nella poesia *Ombra colma*, contenuta nella raccolta *Solstizio* (1934), la «dubbia luce» è l'ombra, o meglio la penombra in cui vive un'agave:

Certa nel paesaggio
 sta la sera e mi guida

tra grigie mura
a una fonte di roccia,
ove l'agave sogna
in dubbia luce
romore d'acque. (De Libero 2005, 70)

Non è difficile trovare lo stesso sintagma nella tradizione più antica: ad esempio nelle *Rime* di Alessandro Guidi (1650-1712), in cui la «dubbia luce» è anche «fosca» e si riferisce alla «Natura» che deve essere illuminata, schiarita da «sante leggi» (Guidi 1704, 283). Come negli esempi precedenti, anche se non sono letteralmente presenti i lemmi “buio” e “oscurità”, è proprio di questi che si parla come di un'oscurità malevola, incerta e infine pericolosa (appunto per l'assenza di leggi naturali di cui parla Guidi).

Dante a parte, ho voluto riportare questi estratti nonostante presentino l'ombra e l'oscurità per lo più come sfondo dell'azione, poiché introducono l'uso di questi lemmi con una connotazione negativa. Converrà quindi cominciare questa panoramica del negativo, per parallelismo, con una giovane voce poetica, Mara Sabia (1983), che ha pubblicato nel 2020 la raccolta *Le strade del bacio*. Al suo interno, la poesia *29 luglio* tratta del classico tema amoroso, in cui l'amore è promosso come unico mezzo di salvezza dal buio, che non è solo assenza di luce ma in questo caso anche sinonimo di vuoto, morte e oblio:

Intreccio le dita alle tue.
È un viaggio la notte.

Anche oggi siamo scampati
all'oblio:
è l'amore che salva,
che fa crescere il buono sui destini,
è l'amore che preserva dal buio
anche solo questa zolla di terra. (Sabia 2020, 64)

Il destino comune dell'uomo è la morte, e con questa accezione Sabia usa il termine 'buio'.

Questo tratto è condiviso, tra gli altri, da una celebre poesia di Camillo Sbarbaro (1888-1967):

Talor, mentre cammino per le strade
della città tumultuosa solo,
mi dimentico il mio destino d'essere
uomo tra gli altri, e, come smemorato,
anzi tratto fuor di me stesso, guardo
la gente con aperti estranei occhi.
[...]
E conosco l'inganno pel qual vivono,
il dolore che mise quella piega
sul loro labbro, le speranze sempre
deluse
e l'inutilità della loro vita
amara e il lor destino ultimo, il buio. (Sbarbaro 1914, 24)

Il «destino ultimo» del poeta, nonostante la solitudine che lo accosta alle scritture citate nella parte iniziale di questo studio, è quello di tutti gli uomini: il buio, quindi l'oblio e la morte. E, sebbene riesca per pochi attimi a scordare quel destino «come smemorato», tornando a guardare le persone con occhi «estranei» (cioè momentaneamente inconsapevoli del finale buio), il pensiero dell'inutilità della vita di fronte a quell'immutabile destino riemerge sempre.

A questo aspetto si può ricollegare una diversa interpretazione dell'ombra, seppur sempre legata all'ambito della morte; è il caso del «muro d'ombra» citato da Giuseppe Ungaretti (1888-1970) nella poesia *La madre*:

E il cuore quando d'un ultimo battito
Avrà fatto cadere il muro d'ombra,
Per condurmi, Madre, sino al Signore,
Come una volta mi darai la mano. (Ungaretti 1992, 108)

L'Io poetico racconta qui il trapasso che lo ricongiungerà alla madre e a Dio: la morte è tutt'altro che drammatica non solo perché comporta l'incontro con la madre defunta, ma anche perché non corrisponde all'oblio, al buio inteso come buio eterno da Sbarbaro nella citazione precedente. Il buio è solo un muro che separa la vita terrena dalla vita ultraterrena, dove c'è Dio e quindi luce, una barriera effimera perché destinata a cadere.

Differente prospettiva è quella del già citato Saba, in più punti del suo *Canzoniere*. Innanzitutto nella seconda strofa della poesia *La vetrina*, un componimento dai forti tratti narrativi in cui il poeta desidera (e quasi invoca) un auto-annullamento, un ritorno allo stato fetale da lui definito «buio dell'alvo materno»:

[...]

Quanto un giorno v'ho amate, belle cose,
che siete là nella vetrina, e altrove
siete, nell'ombra e nel sole, ed oh quale
ho nostalgia di lasciarvi! Nel buio,
tornar nel buio dell'alvo materno,
nel duro sonno, onde più nulla smuove,
non pur l'amore, soave tormento
sì, ma a me fatto intollerando. È il letto
questo in cui venni da quel caro buio
molto piangendo, alla luce, alle cose
ond'ebber gioia i miei occhi. E mortale
non so più quel dì deprechi. E male
non ho che m'impauri, o è solo interno. (Saba 1996, 299-300)

Significativo è il desiderio di Saba di tornare allo stato fetale, al «duro sonno» in cui nulla si muove, neppure l'amore, tormento sì dolce ma ormai intollerabile al poeta. Oltre al forte contrasto con la visione positiva dell'amore di Saba, possiamo aggiungere un piccolo tassello alla nostra riflessione basata sulla visione peculiare di Saba: oltre al tradizionale buio inteso come morte, quindi come il non-più-essere, Saba si riferisce qui al buio come il non-ancora-

essere. Non solo quindi l'esistenza interrotta, ma anche quella che ha da venire. In un altro componimento, invece, considera entrambe le definizioni parlando sia del buio eterno, la morte, sia del buio precedente alla vita:

[...]

A lui la lunga giornata finiva,
di cose
piena ora liete ed ora paurose;
ritornava soffrendo al buio eterno,
ei che dal buio dell'alvo materno
veniva. (Saba 1996, 348)

Il protagonista della narrazione, dal buio temporaneo del ventre materno tornerà al buio (questa volta eterno) della morte; con l'aggiunta non secondaria della sofferenza.

Un'accezione ancora diversa dell'ombra la si trova in un brevissimo componimento di Mariangela Gualtieri (1951):

Maltempo oggi nella camera
ondate d'ombra schiacciano il petto. (Gualtieri 2015, 71)

L'ombra viva di cui parla Gualtieri, nonostante comporti una oppressione del petto e del respiro, sembra tutta legata ad una sorta di depressione, un malessere comunque mentale; infatti il maltempo del primo verso non è reale, ma presente solo nella «camera» della poetessa, a propria volta metafora del suo habitat, della sua condizione concreta.

C'è infine una ricorrenza frequente, non propriamente negativa né positiva, della parola “ombra” nel senso di “ombra di qualcuno”. Per quest'uso è esemplificativa una poesia di Sergio Zavoli (1923-2020), inclusa nella raccolta *La parte in ombra*, perché sembra comprendere al contempo le due principali concezioni di “ombra di qualcuno”: complice l'ambiguità del pronome di seconda persona, infatti, l'ombra di cui parla l'Io poetico può essere sia l'ombra

dell'amata, da cui è costretto a separarsi, sia l'ombra del poeta stesso, con cui alcune volte il poeta tende a confondersi («senza sapere chi dei due era l'altro»):

Ombra mia, ti allontani leggera come un'eco,
ti liberi, svanisci,
Io sento che ti perdo.
Ora mi vestirò dei tuoi colori,
per essere tutt'uno almeno qui, dove ci separiamo.

Mia sembianza,
io sono stato a volte la tua ombra,
tu non mi sbugiardavi,
si stava insieme, lo ricorderai,
senza sapere chi dei due era l'altro. (Zavoli 2009, 120)

La vaghezza creata comporta un alone di dubbio intorno alle interpretazioni possibili, perché versi come «io sento che ti perdo» potrebbero significare sia la perdita letterale dell'amata, dell'ombra della compagna di una vita, sia la perdita della propria ombra, intendendo una prossima dipartita del poeta. Diversa è la situazione in Daria Menicanti (1914-1995), perché il discorso è chiaramente rivolto alla sua stessa ombra in quanto, già dal primo verso, evidenzia che essa «nasce al mattino» per poi morire «esausta» a mezzogiorno («appena il sole/getta nel mezzo il suo rosso tesoro»):

Nasce al mattino e prende
il suo posto, fedele, silenziosa
più di tutte le cose silenziose,
ironizzando stretta
la mia forma in giganti trasparenti.

Ombra, mio doppio, sopra la parete
ti appoggio per le strade giaci andando
tra le altre senza interferire blanda
con la brusca elusiva sicurtà

d'essere invulnerabile. Lontano
specchio opaco infinito di me
m'assecondi in lunghissimi proietti
grandi a me stessa, senza pace senza
certezza, mai raggiunti. Tu beffarda
inquieta eco sottile – appena il sole
getta nel mezzo il suo rosso tesoro –
esausta smuori e come risucchiata
pudica ti rifugi dentro a me
senza lasciare traccia. (Menicanti 1969, 170-171)

Mentre un uso particolare dell'ombra riferita allo scrivente – che in realtà non è alcun'ombra ma è il poeta stesso – si ha nella poesia *Ciò che di me sapeste* di Montale:

Ciò che di me sapeste
non fu che la scialbatura,
la tonaca che riveste
la nostra umana ventura.
[...]
Se un'ombra scorgete, non è
un'ombra - ma quella io sono.
Potessi spiccarla da me,
offrirvela in dono. (Montale 2014, 45)

L'ombra dell'amata, in parvenza più tradizionale, sembra avere una presenza più antica nella lirica, riscontrabile a più riprese in Petrarca. Ad esempio, nella canzone *Nel dolce tempo de la prima etade*:

[...]
Ed io non ritrovando intorno intorno
ombra di lei, né pur de' suoi piedi orma,
come huom che tra via dorma,

gittaimi stanco sopra l'erba un giorno. (Petrarca 1992, 70)

La scia lunga di questo motivo tradizionale arriva, ovviamente, fino ai nostri giorni. Come nella poesia di Caproni dedicata al ricordo della giovane promessa sposa Olga Franzoni, deceduta in giovane età, in cui la sua ombra (parola ripetuta ossessivamente) ritorna nella mente del poeta e in un «vivo rigurgito risuscita»:

Ed io che di te l'ombra (l'ombra, l'ombra,
l'ombra) perseguo perduta nell'acqua
d'un insipido specchio, o sulla tomba
accanita di sole dove a stampa
di piombo è stata infissa la palomba
tenera del tuo nome, io nella vampa
rossoestiva e verdissima, cui l'ombra
anche d'un sasso è negata, che l'acqua
torba ed infetta, e che odore di fiori
morti, in un'aria rovente rivivo
mentre caparbia la mia mente «Muori,
muori e la faccia esamine» in un vivo
rigurgito risuscita, e io son fuori
d'ogni pietà mentre invano ti scrivo? (Caproni 1998, 991)

L'ombra dell'amata è qui ricercata («perseguo») dal poeta, e collegata al motivo del lutto; quindi l'ombra è una presenza assente, un ricordo, un alone che non si scolla dai pensieri indipendentemente dalla luce esterna; al contrario, la lapide su cui è fuso il suo nome è oggetto verso cui il sole quasi si accanisce nella «vampa rossoestiva», momento in cui non è concessa ombra – e quindi sollievo – neanche per un sasso. Da notare, poi, che è solo il ricordo – e il ricordo di alcune parole incluse nel discorso diretto – a resuscitare; l'amata, rivive nel ricordo ma non può più vivere, motivo per cui il poeta le scrive «invano».

Conclusioni

Come fin dall'inizio è stato sottolineato, l'impossibilità, in questa sede, di una tassonomia esaustiva degli usi di "buio", "oscurità" e "ombra" nella poesia italiana, pur restringendo il campo a quella per lo più novecentesca, ha permesso comunque di far emergere molti usi che meriterebbero un approfondimento. Infatti la panoramica, che ha lo scopo di sorvolare il campo d'analisi, offre spunti di osservazione sparsi, radi e insufficienti per arrivare a conclusioni assiomatiche, ma non inutili se considerati come studio pilota, uno studio utile per saggiare il terreno in preparazione di analisi più ampie e approfondite.

Basterebbe una frase, in realtà, a condensare le uniche conclusioni necessarie e possibili a questo studio: «il buio è un pensiero: siamo noi che lo rendiamo buono o perverso a seconda delle nostre emozioni» (Mauri 2007, quarta di copertina). Una conclusione scontata, forse, che però risulta utile anche a coronamento di un testo di più ampio respiro: il già citato *Buio* di Paolo Mauri. La grande varietà di utilizzi del buio, dell'ombra e dell'oscurità – che siano rappresentazioni fisiche o mentali – rendono questi temi fertilissimi nella scrittura poetica, e quindi anche per future esplorazioni e, se forse non sono adatti a sterili catalogazioni, sono però elementi d'indagine interessanti per definire tratti aggiuntivi di autori e correnti poetiche e per fare confronti e comparazioni con le altre letterature.

Dovendo riportare una valutazione quantitativa delle occorrenze emerse durante questa ricerca, è stato più facile trovare riscontri di ombre e oscurità positive rispetto alla tradizionale equazione "buio" uguale "paura". Il primo pensiero a cui tendiamo ad associare il buio è probabilmente quello della paura. Eppure, nella tradizione poetica novecentesca contemporanea e canonica analizzata, prevale significativamente la presenza di un buio positivo, protettivo, pacifico. È stato riscontrato solo un caso in cui l'io poetico ammette espressamente di aver paura del buio, ed è la poesia dall'impronta narrativa *Oltre tutto* di Sauro Albisani (1956):

Rincasando la sera faccio appena in tempo
a posare la borsa nel mio studiolo
e la cena è in tavola. Ma lascio
la luce accesa sul quaderno bianco,
nella stanzina vuota.
Non uno spirito di vento volta la pagina.
Tuttavia spero sempre di vedere
i penati
rientrando a sorpresa.

E poi, oltre tutto, ho ancora paura del buio. (Albisani 2014, 93)

Mentre sembra più comune la presenza di autori che utilizzano il buio come rifugio o che ammettono di starci bene, come fa a più riprese Enrico Morovich in una stessa poesia:

Nel buio profondo mi sentivo bene.
[...]
Buiro profondo, eppure tanto amico
al canto delle rane d'uno stagno
che d'inverno la neve seppelliva. (Morovich 1998, 28)

Quindi la conclusione necessaria dovrebbe essere, in realtà, un punto di partenza. Si è evidenziato come l'oscurità, il buio e l'ombra siano motivi ambivalenti, con connotazioni sia positive sia negative, «a seconda delle nostre emozioni» (Mauri 2007, quarta di copertina) e passibili di innumerevoli significati. In aggiunta, si sono estrapolati alcuni usi particolari di questi termini, e alcune costanti come il rifugio della scrittura notturna, e la solitudine dell'io lirico, evidenziando talvolta l'uso in controtendenza col pensiero comune. Però questo studio prettamente italiano e parziale, può essere base per studi simili riferiti ad altre letterature, poiché «la storia dei diversi atteggiamenti verso ciò che non riusciamo a capire completamente, [come il buio], è influenzata dal contesto geografico e culturale e mette in continua discussione

la pretesa di poter comprendere pienamente la realtà che ci circonda» (Edwards 2019, 9). Così, affiancando studi nazionali accomunati dallo stesso ambito d'indagine e, preferibilmente, dallo stesso metodo, si potrebbe ottenere una panoramica più estesa del tema qui trattato, che permetterebbe di cogliere uniformità ed eterogeneità di forme e contenuti, nesi non ancora esplorati.

Bibliografia

- Albisani, Sauro. 2014. *Orografie*. Firenze: Passigli.
- Alighieri, Dante. 1920. *La Divina Commedia*. Torino: Utet.
- Anedda, Antonella. 1999. *Notti di pace occidentale*. Roma: Donzelli.
- Caproni, Giorgio. 1998. *L'opera in versi*. Milano: Mondadori.
- Ceronetti, Guido. 1979. *Poesie per vivere e non vivere*. Torino: Einaudi.
- De Libero, Libero. 2005. *Solstizio*. Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Descalzo, Giovanni. 2002. *La vana fatica. Poesie (1928-1942)*. Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Edwards, Nina. 2019. *Storia del buio*. Milano: Il Saggiatore.
- Ferrari, Mauro. 2017. *Vedere al buio*. Alessandria: Puntoacapo.
- Frassinetti, Augusto. 1985. *Tutto sommato*. Milano: All'insegna del pesce d'oro.
- Gould, Glenn. 1984. "Streisand as Schwarzkopf." In *The Glenn Gould Reader*, a cura di Tim Page, 308–11. New York: Vintage.
- Gualtieri, Mariangela. 2015. *Le giovani parole*. Torino: Einaudi.
- Guidi, Alessandro. 1704. *Rime*. Roma: Stamperia di Giovanni Giacomo Komarek Boemo.
- Keats, John. 2006. *The Complete Poems*. New York: Penguin Books.
- Leopardi, Giacomo. 1899. *Poesie*. Firenze: Barbera.
- Mauri, Paolo. 2007. *Buio*. Torino: Einaudi.
- Masuccio, Gerardo. 2020. *Fin qui visse un uomo*. Brindisi: Interno Poesia.
- Menicanti, Dario. 1969. *Un muro d'ombra*. Milano: Mondadori.
- Merini, Alda e Aldo Borsani, cur. 2018. *Il suono dell'ombra. Poesie e prose (1954-2009)*. Milano: Mondadori.
- Montale, Eugenio. 2014. *Ossi di seppia*. Milano: Mondadori.
- Morovich, Enrico. 1998. *I miei fantasmi*. Genova: San Marco dei Giustiniani.

- Orlando, Francesco. 1983. *Le costanti e le varianti: studi di letteratura francese e di teatro musicale*. Bologna: Il Mulino.
- Orlando, Francesco. 1990. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità. robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi.
- Pascoli, Giovanni. 1905. *Canti di Castelvecchio*. Bologna: Zanichelli.
- Pecora, Elio. 1997. *Poesie (1975-1995)*. Roma: Empiria.
- Penna, Sandro. 2000. *Poesie*. Milano: Garzanti.
- Petrarca, Francesco. 1992. *Il canzoniere*. Milano: Feltrinelli.
- Praz, Mario. 1996. *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze: Sansoni.
- Saba, Umberto. 1996. *Canzoniere*. Torino: Einaudi.
- Sabia, Mara. 2020. *Le strade del bacio*. Milano: La Vita Felice.
- Sbarbaro, Camillo. 1914. *Pianissimo*. Firenze: Libreria della Voce.
- Ungaretti, Giuseppe. 1992. *Vita d'un uomo*. Milano: Mondadori.
- Zavoli, Sergio. 2009. *La parte in ombra*. Milano: Mondadori.



**In Defence of Shadows: Legal Protection of the Dark Side of the
Moon**

Maddalena Cogorno¹

Abstract: A new space race seems to have begun in recent years. It involves new actors, new interests, new goals, new technologies. Therefore, the exploitation of space resources represents one of the most critical aspects to consider, and urgent is a careful assessment of the consequences of new and advanced space activities. While the defence of the space environment from uncontrolled pollution falls under the protection granted by Article IX of the 1967 Outer Space Treaty, in the last decades space scientists have been advocating for a specific protection of a portion of the Dark Side of the Moon and the space above it. The mass of the Moon, in fact, shields such area from radio interferences coming from the Earth and the satellites, potentially allowing particular observation of the universe free from human contamination. The indeed fascinating project is now in seek of legal recognition, for effectively binding space stakeholders and protecting a unique natural environment, in the name of science. The present contribution, thus, aims to present in detail such an ambitious initiative, while recapping the legal tools that can, in the meantime, provide temporary protection to the Moon's far side.

Keywords: Space Law; Outer Space Treaty; Moon Treaty; UN Committee on the Peaceful

¹ About the author: Ph.D. student of Public International Law from the University of Pavia– Corso Strada Nuova 65, 27100, Pavia, Italy. Guest Lecturer at the University of Pavia and the Catholic University of Milan. Legal Consultant for the Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia. Master's degree in Law from the University of Genoa, Italy.

Email: maddalena.cogorno01@universitadipavia.it

Uses of Outer Space; United Nations Office for Outer Space Affairs

In Defence of Shadows: Legal Protection of the Dark Side of the

Moon

Maddalena Cogorno

Introduction

There is no darker place than the Universe. There is no more mysterious dimension than outer space: the gloomiest shadows and the brightest sources of energy surround our Blue Planet like a silent and inscrutable mantle. The shimmering celestial vault has accompanied mankind throughout its whole history, and humans have never been able to help but remain enchanted and look up at that endless darkness with wonder.

The silvery profile of the Moon has lulled generations, guided peoples in their travels, illuminated the path of those who walked at night, oriented sailors, and accompanied the vigils of wandering shepherds of Asia, like the Italian poet Leopardi exquisitely described (Leopardi, 1831). Humans have been so fascinated by the universe that all cultures have set among the stars numerous legends, thus populating the Universe with gods and goddesses, heroes and heroines, mortals and animals, rewarded or punished for their own behaviour on Earth.

Throughout the 20th century humans achieved the thousand-years dream of touching the Moon. And not content, in recent days, a new space race seems to have begun². This age of

² The term ‘space race’ recalls the 20th-century competition between the Soviet Union and the United States of America to achieve superior spaceflight capability. Leonard David, *Moon Rush: The New Space Race* (Washington: National Geographic Society, 2019); Rivka Galchen, “L’ottavo continente”, in *The Passenger* 14 (2021): 33- 53; Luke Harding, “The space race is back on- but who will win?”, *The Guardian*, July 16, 2021. <https://www.theguardian.com/science/2021/jul/16/the-space-race-is-back-on-but-who-will-win>; Justin Bachman, “New Space Race Shoots for Moon and Mars on a Budget”, *The Washington Post*, August 22, 2021.

space flights, led by private corporations such as Elon Musk's SpaceX and Jeff Bezos's Blue Origins, has been pointed out by industry insiders as 'NewSpace'²— as opposed to 'Old Space', a Cold War-era mode of space relations when States dominated outer space. NewSpace marks the arrival of capitalism in space (Shammas and Holen 2019, 2).

It involves new actors: if previously space activities were of the exclusive prerogative of States, now private enterprises and even individuals manifest their intention to go to the Moon and beyond (Yuan 2021)³.

New are also the interests and the goals: the private sector is looking at the space as the ground for developing commercial activities, encompassing tourism, transports, communications, exploitation of natural resources⁴. Furthermore, new are the technologies that developed enormously in the past decade and now allow for a better knowledge of outer space and the possible exploitation of its resources.

Therefore, the use of space sources represents one of the most critical aspects to regulate, and urgent is a careful assessment of the consequences of new and advanced space activities. While the defence of the space environment from uncontrolled pollution falls under the

https://www.washingtonpost.com/business/new-space-race-shoots-for-moon-and-mars-on-a-budget/2021/08/20/5f7a0eac-01c7-11ec-87e0-7e07bd9ce270_story.html.

³ For an overview see: Alessandra Vernille, *The Rise of Private Actors in the Space Sector* (Berlin: Springer, 2018); Louis Salomon, *The Privatization of Space Exploration: Business, Technology, Law and Policy* (London: Taylor and Francis, 2017).

⁴ For an overview, see: Victor L. Shammas and Tomas B. Holen "One giant leap for capitaliskind: private enterprise in outer space". 3-5; K.R. Sridhara Murthi and V. Gopalakrishnan. "Trends in Outer Space Activities—Legal and Policy Challenges" in *Recent Developments in Space Law*, ed. R. Rao, V. Gopalakrishnan, Kumara Ab- hijeet (Singapore: Springer, 2017), 27-42; "Moon Dreams". *The Economist*. February 20, 2010, 74. Last modified October 21, 2021. https://www.economist.com/node/15543675?story_id=15543675.

protection granted by Article IX of the 1967 Outer Space Treaty, in the last decades space scientists have been advocating for a specific protection of a portion of the Dark Side of the Moon and the space above it. The spheric body of the Moon, in fact, shields such area from radio interferences coming from the Earth and the telecommunication satellites, potentially favouring particular observation of the universe as free from any contamination caused by human activities.

The indeed fascinating project is now in seek of legal recognition, for effectively binding space stakeholders and protecting a unique natural environment, in the name of science and for the sake of Mankind.

The present contribution, thus, aims to present in detail such an ambitious initiative, while recapping the legal tools that can, in the meantime, provide temporary protection to the Moon's far side.

The work is divided in four sections: first, we will present some necessary scientific definitions useful to understand the project and its scope. Second, we will illustrate the project of a legal protection of the Dark Side of the Moon, from the earliest proposals to a final draft. Third, we will identify which international legal subjects may be the recipient of the project and may best adopt and enforce it, and possible obstacles to such recognition. Fourth, we will recall the legal framework already in force and currently able to provide some protection to the shaded side of the Moon, and verify whether it is sufficient for its effective safeguard.

The Dark Side of the Moon, the Quiet Cone, and the Protected Antipode Circle

The Moon takes exactly the same time to have a full rotation around its own axis as to fully orbit around the Earth. Due to this synchronously rotation with the Earth, the Moon always shows the same portion of its spheric surface to our planet. The optic result is that of the Moon having two sides: one, we see from the Earth and seems 'enlightened', the other, we can never

admire from our “Blue Planet” (Davis 2021). This latter face is often referred to as ‘the Dark Side of the Moon’²—or, by sector experts, as ‘the Far Side’.

Above the Dark Side of the Moon extends the so-called ‘Quiet Cone’, a conical portion of outer space that the spherical body of the Moon shields from man-made radio frequency interferences coming from the Earth and satellites orbiting around it. The shape of a cone comes from the projections of the radio waves tangent to the Moon’s body that delimit it (Maccone 2003, 2005). The adjective ‘quiet’ comes from the fact that no radio frequency interference corrupts the outer space within the cone.

The Far Side can represent the ideal place for astronomic studies, as long as it is maintained in its actual condition of un-corruption by man-produced interferences. Scientists, acknowledging how unlikely it is to preserve the whole surface of the ‘Dark Side’ in its virgin conditions, identified a limited area to protect: the Protected Antipode Circle.

The Protected Antipode Circle (hereinafter also referred to as ‘PAC’) is a “a circular piece of land about 1820 km in diameter, centred around the Antipode on the Far Side and spanning an angle of 30° at the Moon centre and around the Earth-Moon axis in all its radial direction, and thus also in longitude and latitude” (Maccone 2008, 111).

In the centre of the Protected Antipode Circle there is a lunar crater, named Daedalus, which, according to experts, would be the ideal location for a future Lunar Far Side Radio research laboratory. The crater, being the most proxime to the Earth’s antipode to the Far Side of the Moon, turns out to be the most shielded of all from man-provoked interferences (*Ibid*, 114). Thus, there, the radio frequency interferences provoked by human activities on and around the Earth is extremely attenuated (Maccone 2005; Pluchino, Antonietti, and Maccone 2007).

Experiments conducted within Daedalus may, thus, offer new perspectives on the outer space, allowing for scientific studies to have the potential to make scientific breakthroughs, in

several fields. Such potential is menaced by the fact that space stakeholders may implement activities within the quiet cone and the designed ‘Antipode Circle’, so polluting once and for all this area of the Moon land. The risk is an irreparable damage.

Furthermore, the Moon is a celestial object with an extremely fragile ecology: it took more than twenty years for the dust raised in the places visited by the Apollo probes to settle down again. We must deal with the idea that visiting another celestial body requires great respect, with particular attention to the preservation—in the case of the Moon—of the *pristine*: natural materials that have not been substantially altered by reheating since they were first formed.

A sustainable, respectful exploration of the Moon surface is therefore immediately needed.

The Proposal for a Legal Protection of the Dark Side of the Moon

Scientists and space enthusiasts proposed that the PAC should be officially recognised by the United Nations as an Internationally Protected Area, for the benefit of all Mankind (Maccone 2019, 234; Heidmann 2002)⁵.

The reasons for such proposals are manifold. First, due to the unique radio-shaded environment of the Far Side, it offers the chance to perform low radio frequency experiments having the potential to make scientific breakthroughs, in several fields, such as precision cosmology, the exploration of unobserved Dark Ages and Cosmic Dawn of the early universe,

⁵ For further studies, see: Claudio Maccone, “Moon Far Side Protection, Moon Village and PAC (Protected Antipode Circle)”, in *Acta Astronautica* 154 (2019): 234; Jean Heidmann, “A New IAA Cosmic Study: Establishing a Radio Observatory on the Moon Far Side”, in *Acta Astronautica* 50 (2002): 59-63.

as well as the possibility to observe minor solar phenomena from an unpolluted environment⁶.

Second, scientists and space experts do feel a ‘moral duty’ to maintain a zone of the Moon land uncorrupted by Radio Interferences produced by human activities on the Earth (Maccone 2005, 636). Such ethical commitment derives from the sensibility to limit the expansion of Man’s colonisation of space in respect of the original, unique, and spectacular conditions in the universe.

Third, some curious experts have even pushed for the establishment of such protection to continue the evocative search of “[...] the first Contact with Aliens!” (Maccone 2003, 70).

In 1994 the French radio-astronomer Jean Heidmann considered for the first time the issue of protecting the Far Side of the Moon. He proposed, in a Cosmic Study of the International Academy of Astronautics (IAA), that a lunar crater on the Dark side, originally identified in the crater Saha, and only eventually in Daedalus, was the ideal location for a scientific observatory (Heidmann 1994, 2000). The results of this study, concluded under the guidance of the astronomer Claudio Maccone, after Heidmann’s passing, were presented to the International Academy of Astronautics in 2003 and then published in 2005: it presented the issue of the growing interferences due to radio-activities; it defined the concept of ‘Quiet

⁶ For a more comprehensive bibliography, see: Jack O. Burns, Stuart Bale, Richard Bradley *et al*, “Global 21-cm Cosmology from the Far Side of the Moon”, (2021): 3-4; Jack O Burns. “Transformative Science from the Lunar Far Side: Observations of the Dark Ages and Exoplanetary Systems at Low Radio Frequencies”, in *Philosophical transactions of the Royal Society of London. Series A: Mathematical, physical, and engineering sciences* 379 (2021): 2-3; Aleksander Stanislavsky, Alexander Konovalenko, Serge Yerin, and Igor Bubnov, “Solar bursts as can be observed from the lunar Far Side with a single antenna at very low frequencies”, in *Astronomical Notes* 339 (2018): 559-560; Neil Bassett, David Rapetti, Jack O. Burns, Keith Tauscher, Robert MacDowall, “Characterizing the radio quiet region behind the lunar Far Side for low radio frequency experiments”, in *Advances in Space Research* 66 (2020): 1271.

Cone’; it proposed the establishment of a scientific base inside Daedalus; and it invoked legal permanent protection for the Protected Antipode Circle on the Far Side⁷.

In June 2010, the project of recognizing the PAC internationally was presented to the United Nations Committee on the Peaceful Use of the Outer Space in Vienna by the representatives of the IAA⁸.

The IAA enjoys the status of observer before the Committee on the Peaceful Use of the Outer Space⁹. Observer status is a privilege granted by some international organisations to non-member States and non-governmental organisations that have an interest in the international organisation’s activities, to give them an ability to participate to some extent. Observers generally have a limited ability to participate in the activities of the international organisation, lacking the ability to vote or propose resolutions¹⁰. The IAA itself, having the status of observer within the United Nations system, could not raise the issue directly to the Committee on the Peaceful Use of the Outer Space (COPUOS). Nevertheless, the project fell on deaf ears and no

⁷ On this subject, see: “Proposing a new radio-quiet zone on the Far Side of the Moon”. *UNOOSA*. Last modified October 21, 2021. <https://www.unoosa.org/pdf/pres/copuos2010/tech-06E.pdf>; Claudio Maccone, “Lunar Far Side Radio Lab,” in *Acta Astronautica* 56 (2005): 629-639.

⁸ For an overview, see: UN Doc. *A/65/20, Report of the Committee on the Peaceful Uses of Outer Space*, 53rd session, June 9-18, 2010, para. 68; Claudio Maccone, “Moon Far Side Protection, Moon Village and PAC (Protected Antipode Circle)”, in *The Search for Extra Terrestrial Intelligence: Proceedings of the 2nd SETI-INAF Meeting 2019*, ed. Stelio Montebugnoli, Andrea Melis, Nicolò Antoniotti (Cham: Springer, 2021), 76-77.

⁹ For more information, see: “Committee on the Peaceful Uses of Outer Space: Observer Organizations”. *Committee on the Peaceful Uses of Outer Space*. Last modified October 21, 2021. <https://www.unoosa.org/oosa/en/ourwork/copuos/members/copuos-observers.html>.

¹⁰ For more information, see: “Observer status”. *United Nations Economic and Social Commission for Western Asia*. Last modified October 21, 2021. <https://archive.unescwa.org/observer-status>.

action of the United Nations derived from such presentation.

But the idea and the urgency of protecting the uncontaminated Far Side of the Moon did not lose its importance. On the contrary, it has become even more impellent since 2018, when China launched the mission ‘Chang’e-4’ sending a lander and rover to the Far Side, making a historic first-ever landing on that area of the Moon (Galchen 2021, 34-35). Other States (the USA, Russia, Japan, to only mention a few), as well as private actors, manifested an interest to reach the Moon. This makes the risk of irreparable damages to the environmental conditions of the Moon’s Dark side highest than ever. Thus, on July 8, 2021, in the occasion of the Fifth Edition of the Space Festival held in Busalla, Italy, an interdisciplinary group of experts involved in the initiative, presented a draft for a “Moon Far-Side Declaration”¹¹. The draft text, available to the public online, states:

“We the People of Earth

Recognizing the common interest of all mankind in the progress of the exploration and use of outer space for peaceful purposes,

Recognizing that the Moon plays an essential role for life on Earth,

Recognizing the importance of scientific research in outer space and on outers pace and celestial bodies,

Acknowledging a key role to the scientific community in outer space activities for the progress of mankind and for the protection of earth;

Believing that the exploration and use of outer space should be carried on for the betterment of mankind and for the benefit of States irrespective of their degree of economic or scientific development;

¹¹ For the “Moon Far-Side Declaration – Draft”, *Franco Malerba* see: <https://www.francomalerba.it/moon-far-side-declaration>. Last modified October 21, 2021.

Reaffirming the importance of international cooperation in the field of the exploration and peaceful uses of outer space, including the moon and other celestial bodies, and of promoting the rule of law in this field of human endeavour;

Recalling the Treaty on Principles Governing the Activities of States in the Exploration and Use of Outer Space, including the Moon and Other Celestial Bodies, the Agreement on the Rescue of Astronauts, the Return of Astronauts and the Return of Objects Launched into Outer Space, the Convention on International Liability for Damage Caused by Space Objects, and the Convention on Registration of Objects Launched into Outer Space;

Recalling the 1979 AGREEMENT GOVERNING THE ACTIVITIES of STATES ON THE MOON AND OTHER CELESTIAL BODIES, that recognizes that the moon, as a natural satellite of the earth, has an important role to play in the exploration of outer space;

Acknowledging that the Moon Far-side is a peculiar place for conducting research in deep space since it is shielded by all radio waves produced on earth and in- orbit by satellite systems;

Recalling the relevance of the Moon Far-side for Cosmology, Exoplanet Technosignatures, SETI programme and, more in general, outer space scientific research

Ask the International Scientific Community, States and International Organisations to

- unite their efforts to save the radio-noise-free environment of the Far-side against man-made radio emissions
- take into consideration the scientific needs connected to the far-side of the moon when conducting space activities on the moon or orbiting

around the moon

- elaborate best practices and law rules allowing a fair balance between the scientific needs and the exploitation of space activities.”

Such proposal balances appropriately with other uses of the Moon land and the space around it: while the near side of the Moon remains available for human activities, the Far side would be divided in different areas, with correspondent regimes of exploitation, and only the delimited area of the Protected Antipode Circle would be subtracted from any other possible use that States and private enterprises may wish to make of the lunar resources.

Legal Tools for Protecting the PAC

To implement a protection for the lunar’s unique environment, it is necessary to identify which international legal actors may be the recipients of the project and may best adopt and enforce it. Also, it is useful to try to detect any possible obstacles to such recognition.

As the whole international community should be aware of the importance of protecting the Dark Side of the Moon, “The United Nations appears to be the natural international forum where this matter should be discussed” (Maccone 2005, 636).

The United Nations may play a fundamental role in sensitising its Member States and to seek for a consensus over the adoption of an international covenant to officially establish the Protected Antipode Circle. This is one reason why the United Nations system appears to be the best environment for boosting the project: any other, even if important, international body lacks the necessary conditions.

The United Nations encompasses a specialised Committee on the Peaceful Use of the Outer Space. The COPUOS, to which a first proposal of the project was presented in 2010, was established by Resolution 1472 (XIV) of 1959 adopted by the General Assembly of the United Nations. It has the task to review international cooperation related to outer space peaceful

activities, by assisting the mutual exchange of information between Member States, encouraging research programmes, and, furthermore, it was set up to study the nature of legal problems that may arise from the exploration of outer space (UN Doc. A/Res/14/1472 1959). By setting up the COPUOS, the United Nations recognised the common interest of mankind in furthering the peaceful use of outer space, granting peace, security, and development, beyond national rivalries.

As of 2021, the number of States of COPUOS is 95, becoming one of the largest Committees in the United Nations (UN Doc. A/Res/74/82 2019). The work of COPUOS has been assisted by the two subcommittees, the Scientific and Technical Subcommittee and the Legal Subcommittee (UN Doc. ST/SPACE/78 2020).

Only Member States can raise issues of their interest before the COPUOS, while organisations and other entities with the status of observer cannot intervene in the decision-making processes.

The Committee on the Peaceful Uses of Outer Space is the forum for the development of international space law. The Committee has concluded five international treaties and five sets of principles on space-related activities¹².

In addition, a number of declarations, principles, and recommendations on outer space have been developed by the Committee on the Peaceful Uses of Outer Space and its Subcommittees. Those non-legally binding instruments support the existing United Nations treaties on outer space, and have been adopted or recognised by the General Assembly in its various resolutions¹³.

¹² See “Space Law Treaties and Principles”. *United Nations Office for Outer Space Affairs*. Last modified October 25, 2021.

¹³ See UN Doc. A/AC.105/C.2/2016/CRP.13, *Mechanisms adopted by States and international organizations in*

Thus, although the first attempt to present the project to the COPUOS did not succeed, it is indeed the correct forum to appellate for the official recognition of the PAC and consequent obligations for States to protect it.

In particular, it may be necessary to work in reaching out to States over the matter before the annual conference of the Committee, and to sensitise them. Member States may be more inclined to raise the issue before the Assembly of States Parties and activate a proceeding of formal adoption of a legal instrument for the protection of the Far Side of the Moon. This is the major challenge that the stakeholders of the PAC may encounter.

In addition, the opposition of the most active States in the space sector may also turn the project void. The Moon Agreement, about which we will discuss further below, represents a clear example of the scarce inclination of States to bind themselves against their own commercial interests.

Protection already applicable to the Moon Far Side

In the wait for a proper recognition of the protection of some area of the Far Side, it is urgent to recall the legal framework already in force and currently able to provide some kind of safeguard. Some of the most significant legal documents concerning the outer space appear to be: a) the Treaty on Principles Governing the Activities of States in the Exploration and Use of Outer Space, including the Moon and Other Celestial Bodies; and b) the Agreement Governing the Activities of States on the Moon and Other Celestial Bodies.

a) The Outer Space Treaty

The Treaty on Principles Governing the Activities of States in the Exploration and Use of Outer Space, including the Moon and Other Celestial Bodies ('Outer Space Treaty') entered

relation to non-legally binding United Nations instruments on outer space, April 11, 2016.

into force in 1967 and is often referred to as the Magna Carta of space¹⁴. It declares that space should be preserved as the “province of all [hu]mankind” (Outer Space Treaty 1967, art. I), and this principle now has the status of customary international law (Vecchio 2017, 496).

Article I of the Outer Space Treaty also states that “[t]here shall be freedom of scientific investigation in outer space, including the moon and other celestial bodies, and States shall facilitate and encourage international co-operation in such investigation” (1967).

Article IX seems to provide a safeguard too, by affirming that, in the exploration and use of outer space, including the moon and other celestial bodies, States Parties respect the principle of cooperation and mutual assistance and, thus, conduct all their activities with due regard to the corresponding interests of all other Parties to the Treaty. If a State Party to the Treaty has reason to believe that an activity or experiment planned by it or its nationals or by another State Party in outer space, including the moon and other celestial bodies, would cause potentially harmful interference with activities in the peaceful exploration and use of outer space, including the moon and other celestial bodies, it undertakes appropriate international consultations before proceeding with any such activity or experiment (Outer Space Treaty 1967, art. IX).

Furthermore, State Parties bear international responsibility for national activities on the Moon, even when such activities are carried out by non-governmental entities (i.e. private agencies), and for assuring that these are conducted in conformity with the Treaty itself (Outer Space Treaty 1967, art. VI).

¹⁴ Sources for this discussion include: Thomas R. Irwin, “Space Rocks: A Proposal to Govern the Development of Outer Space and Its Resources”, in *Ohio State Law Journal* 76 (2015): 217, 222; Maurice N. Andem, “The 1967 Outer Space Treaty (1967 OST) as the Magna Carta of Contemporary Space Law: a Brief Reflection”, in *International Institute of Space Law* 3 (2004).

Reading these articles and taking into account our purpose, we may assume that States must guarantee that the activities carried out on the Far Side of the Moon and within the Quiet Cone, even by private enterprises, do not cause potentially harmful interference with activities in the peaceful exploration and use of outer space, such as that of scientific investigation in outer space. Thus, the irreversible pollution of the Quiet Cone and the PAC would violate the freedom of scientific investigation in the outer space and may give rise to State liability.

b) The Moon Agreement

The Agreement is important because it affirms that the Moon and its natural resources are the common heritage of Mankind (Moon Agreement 1979, art. 11). Thus, the protection offered by its provisions is in support of this statement and may greatly anticipate and benefit the idea of safeguarding a portion of the Far Side and the Quiet unpolluted from interferences.

Yet, the Moon Treaty was never ratified by all the major space-faring nations (Russia, USA, China, Japan, and the states of the European Union): in fact, as of October 2021, only 18 State are Parties to the agreement¹⁵. Thus, its provisions only binds very few States, making it a weak tool for granting some protection to the PAC in the wait of a formal recognition.

Nevertheless, it contains some statements that may guarantee some protection to the Moon Far Side. The Moon Agreement affirms, re-echoing the Outer Space Treaty, that the exploration and use of the Moon is the province of all Mankind and must be carried out for the benefit and in the interests of all countries, irrespective of their degree of economic or scientific development. It also adds that due regard shall be paid to the interests of present and future generations (Moon Agreement 1979, art. 4). Freedom of scientific investigation is also

¹⁵ Armenia, Australia, Austria, Belgium, Chile, Kazakhstan, Kuwait, Lebanon, Mexico, Morocco, Netherlands, Pakistan, Peru, Philippines, Saudi Arabia, Turkey, Uruguay, and Venezuela. France, Guatemala, India, Romania, signed the Agreement but never ratified it.

confirmed (Moon Agreement 1979, art. 6). The activities carried on the Moon by States Parties cannot interfere with the activities of others and, in case such interference may occur, consultations are necessary to regulate the activities (Moon Agreement 1979, art. 8). It confirms the regime of State liability for national activities carried out on the Moon as constructed by the Outer Space Treaty (Moon Agreement 1979, art. 14-15).

Innovative and in line with the purpose of the project presented by the IAA to the COPUOS in 2010, is the provision of article 7, according to which in exploring and using the Moon, States Parties must take measures to prevent the disruption of the existing balance of its environment whether by introducing adverse changes in that environment, by its harmful contamination through the introduction of extra-environmental matter or otherwise.

It is evidently not in the interest of the State leading the new race to space to adopt the Moon Agreement. However, in a growing sensibility for the protection of the environment and natural resources¹⁶, it is more desirable and urgent than ever that more and more States decide to submit to the limits imposed by the 1979 Agreement.

Conclusions

The new race to space that developed in the past few years is characterised by the advent of new private actors, and the desire to accelerate and expand the exploitation of the spatial natural resources. The Moon is one of the major objectives of such competition, and capitalistic

¹⁶ See, for example, the initiative to introduce an international crime of 'Ecocide', presented by a group of legal experts in 2021. They propose to define 'Ecocide' as "Unlawful or wanton acts committed with knowledge that there is a substantial likelihood of severe and either widespread or long-term damage to the environment being caused by those acts". Philipp Sands, Dior Fall Snow, in *Independent Expert Panel for the Legal Definition of Ecocide. Commentary and Core Text*, (Amsterdam: Stop Ecocide Foundation, 2021), <https://static1.squarespace.com/static/5ca2608ab914493c64ef1f6d/t/60d7479cf8e7e5461534dd07/1624721314430/SE+Foundation+Commentary+and+core+text+revised+%281%29.pdf>.

interests may consequently shape the implementation of activities on and around the Moon. Thus, other interests that Humankind may have in the outer space are under threat. In particular, the freedom of scientific investigation may be compressed by strenuous commercial activities causing radio interferences on the Far Side of the Moon that, until today, is uncorrupted. The spheric body of the Moon, in fact, shields such area from radio interferences coming from the Earth and the telecommunication satellites, potentially favouring particular observation of the universe as free from any contamination caused by human activities.

Although the Outer Space Treaty of 1967 may be interpreted in a way that allows the protection of the unique environment of the Dark Side of the Moon, it is insufficient to grant a solid safeguard. The ambitious project of the Moon Agreement of 1979 did not help in binding States to the respect of the Moon, since only a small number of States ratified the document and none of them is a major actor of the Space sector.

From 1994 onwards, a group of experts ‘praised for the shadows’ offered by the mass of the Moon in the Quiet Cone to be preserved. The United Nations appears to be the correct *forum* in which discussing the proposal of the official recognition of the PAC. Nevertheless, the opposition of the most active States in the space sector may also turn the project void. The Moon Agreement represents a clear example of the scarce inclination of States to bind themselves against their own commercial interests. Yet, it is not the time to give up over a matter that is of interest for Humanity and its future generations.

When Apollo 11 was about to bring the first man on the Moon, and thus breaking a part of the magic surrounding the Moon as observed from the Earth, a communication reached the shuttle, asking to watch

[...] for a lovely girl with a big rabbit. An ancient legend says a beautiful Chinese girl called Chang-O has been living there for 4,000 years. It seems she was banished to the Moon because she stole the pill of immortality from her husband. You may also look for

her companion, a large Chinese rabbit, who is easy to spot since he is always standing on his hind feet in the shade of a cinnamon tree. The name of the rabbit is not reported. (Byghan 2020, 155; Norris 2019, 188)

Astronaut Michael Collins, aware of the extraordinary scientific importance of its mission, but even more of the cultural centrality of the Moon and the importance to preserve its mysterious and fascinating identity for humans to keep dreaming, seriously, and firmly replied: “Okay. We’ll keep a close eye out for the bunny girl” (Byghan 2020, 155; Norris 2019, 188).

Hopefully, the international community will be as wise as Collins in preserving all interests on the Moon’s far side, not only the capitalistic ones. Hopefully, in addition, the growing sensibility of people over environmental issues may be a symptom that it is also the time to insist and raise the cry that “We, the People of the Earth” wish that the shadows of the Moon’s Far Side stay untouched and continue being the perfect place to observe the wonderful, mysterious, and pristine Universe.

References

- “Committee on the Peaceful Uses of Outer Space: Observer Organizations”. *United Nations: Office for Outer Space Affairs*. Last modified October 21, 2021. <https://www.unoosa.org/oosa/en/ourwork/copuos/members/copuos-observers.html>.
- “Moon Dreams.” *The Economist*. February 20, 2010, 74. Last modified October 21, 2021. https://www.economist.com/node/15543675?story_id=15543675.
- “Moon Far-Side Declaration – Draft”. *Franco Malerba*. Last modified October 21, 2021. <https://www.francomalerba.it/moon-far-side-declaration>.
- “Observer status”. *United Nations Economic and Social Commission for Western Asia*. Last modified October 21, 2021. <https://archive.unescwa.org/observer-status>.
- “Proposing a new radio-quiet zone on the Far Side of the Moon”. *United Nations: Office for Outer Space Affairs*. Last modified October 21, 2021. <https://www.unoosa.org/pdf/pres/copuos2010/tech-06E.pdf>.
- Andem, Maurice N. 2004. “The 1967 Outer Space Treaty (1967 OST) as the Magna Carta of Contemporary Space Law: A Brief Reflection.” *International Institute of Space Law* 3: 292-307. https://www.elevenjournals.com/tijdschrift/iisl/2004/3%20A%20General%20Convention%20on%20Space%20Law%3F/IISL_2004_047_003_006.
- Bachman, Justin. “New Space Race Shoots for Moon and Mars on a Budget”. *The Washington Post*. Last modified October 10, 2021. https://www.washingtonpost.com/business/new-space-race-shoots-for-moon-and-mars-on-a-budget/2021/08/20/5f7a0eac-01c7-11ec-87e0-7e07bd9ce270_story.html.
- Bassett, Neil, David Rapetti, Jack O. Burns, Keith Tauscher, and Robert MacDowall. 2020. “Characterizing the radio quiet region behind the lunar Far Side for low radio

- frequency experiments”. *Advances in Space Research* 66, no. 6: 1265-1275.
DOI: <https://doi.org/10.1016/j.asr.2020.05.050>.
- Burns, Jack O., Stuart Bale, Richard Bradley, Z. Ahmed, S. W. Allen, J. Bowman, S. Furlanetto, R. MacDowall, J. Mirocah, B. Nhan, M. Pivovarovoff, M. Pulupa, D. Rapetti, A. Slosar, and K. Tauscher. 2021. “Global 21-cm Cosmology from the Far Side of the Moon”. *ArXiv* 2103.05085: 1-13. DOI: 10.48550/arXiv.2103.05085.
- Burns, Jack. O. 2021. “Transformative Science from the Lunar Far Side: Observations of the Dark Ages and Exoplanetary Systems at Low Radio Frequencies”. *Philosophical transactions of the Royal Society of London. Series A: Mathematical, physical, and engineering sciences* 379: 1-15. DOI: 10.1098/rsta.2019.0564.
- Byghan, Yowann. 2020. *Sacred and Mythological Animals: A Worldwide Taxonomy*. Jefferson: McFarland & Company.
- Davis, Scott. “The Dark Side of the Moon”. *National Space Centre*. Last modified October 21, 2021, <https://spacecentre.co.uk/blog-post/dark-side-of-the-moon-blog/>.
- Galchen, Rivka. “L’ottavo continente”. *The Passenger- Spazio*, 14: 33-53. Milano: Iperborea, 2021.
- Harding, Luke. “The space race is back on- but who will win?” *The Guardian*. Last modified October 10, 2021. <https://www.theguardian.com/science/2021/jul/16/the-space-race-is-back-on-but-who-will-win>.
- Heidmann, Jean. 1994. “Saha Crater: a candidate for a SETI Lunar base”. *Acta Astronautica* 32, no. 6: 471-472. DOI: 10.1016/0094-5765(94)90048-5.
- . 2000. “Recent Progress on Lunar Farside Crater Saha Proposal”. *Acta Astronautica* 46, no. 10-12: 661-665. DOI: 10.1016/S0094-5765(00)00029-1.

- . 2002. "A New IAA Cosmic Study: Establishing a Radio Observatory on the Moon Far Side". *Acta Astronautica* 50, no. 1: 59-63. DOI: 10.1016/S0094-5765(01)00139-4.
- Irwin, Thomas R. 2015. "Space Rocks: A Proposal to Govern the Development of Outer Space and Its Resources". *Ohio State Law Journal* 76, no. 1: 217-246. <http://hdl.handle.net/1811/73507>.
- Leonard, David. 2019. *Moon Rush: The New Space Race*. Washington: National Geographic Society.
- Leopardi, Giacomo. 1831. "Canto Notturmo di un Pastore errante dell'Asia". In *Canti del conte Giacomo Leopardi*, edited by Antonio R. Florence: Guglielmo Piatti.
- Maccone, Claudio. 2003. "The Quiet Cone above the Far Side of the Moon." *Acta Astronautica* 53, no. 1: 65-70. DOI: 10.1016/S0094-5765(02)00197-2.
- . 2005. "Lunar Far Side radio lab." *Acta Astronautica* 56, no. 6: 629-639. DOI: 10.1016/j.actaastro.2004.10.008.
- . 2008. "Protected antipode circle on the Far Side of the Moon". *Acta Astronautica* 63, no.1-4: 110-118. DOI: 10.1016/j.actaastro.2007.12.022.
- . 2019. "Moon Far Side Protection, Moon Village and PAC (Protected Antipode Circle)." *Acta Astronautica* 154: 233-237. DOI: 10.1016/j.actaastro.2018.02.012.
- . 2021. "Moon Far Side Protection, Moon Village and PAC (Protected Antipode Circle)." *The Search for Extra Terrestrial Intelligence: Proceedings of the 2nd SETI-INAF Meeting 2019*, edited by Stelio Montebugnoli, Andrea Melis, and Nicolò Antonietti. Cham: Springer: 76-77.
- Mehta, Jojo. 2021. "Independent Expert Panel for the Legal Definition of Ecocide. Commentary and Core Text". *Stop Ecocide Foundation*. <https://www.stopecocide.earth/expert-drafting-panel>.

Murthi, K.R. Sridhara and V. Gopalakrishnan. 2017. "Trends in Outer Space Activities—Legal and Policy Challenges." In *Recent Developments in Space Law*, edited by R. Venkata Rao, V. Gopalakrishnan, and Kumara Abhijeet, 27-42. Singapore: Springer.

Norris, Pat. 2019. *Returning People to the Moon After Apollo: Will it Be Another Fifty Years?* Cham: Springer International Publishing.

Pluchino, Salvatore, Nicolò Antonietti, and Claudio Maccone. 2007. "Protecting the Moon Far Side Radio-Telescopes from RFI Produced at the Future Lagrangian-Points." *Journal of the British Interplanetary Society* 60: 162-168, doi: 10.1007/978-3-642-27437-4_29.

Salomon, Lewis D. *The Privatization of Space Exploration: Business, Technology, Law and Policy*. London: Taylor and Francis, 2017.

Shammas, Victor L., and Tomas B. Holen. 2019. "One giant leap for capitaliskind: private enterprise in outer space". *Palgrave Communication* 5, no. 1: 1-9, doi: 10.1057/s41599-019-0218-9.

Stanislavsky, Aleksander, Alexander Konovalenko, Serge Yerin, and Igor Bubnov. 2018. "Solar bursts as can be observed from the lunar Far Side with a single antenna at very low frequencies". *Astronomical Notes* 339, no. 7-8: 559-570, doi: 10.1002/asna.201813522.

UN General Assembly, Resolution 1472 (XIV), International Co-operation in the Peaceful Uses of Outer Space, A/RES/14/1472, adopted by the assembly in 1959.

---. Resolution 2222 (XXI), Treaty on Principles Governing the Activities of States in the Exploration and Use of Outer Space, including the Moon and Other Celestial Bodies (Outer Space Treaty), RES/21/2222, adopted by the assembly in 1967.

---. Resolution 34/68, Agreement Governing the Activities of States on the Moon and Other Celestial Bodies (Moon Agreement), A/RES/34/68, adopted by the assembly in 1979.

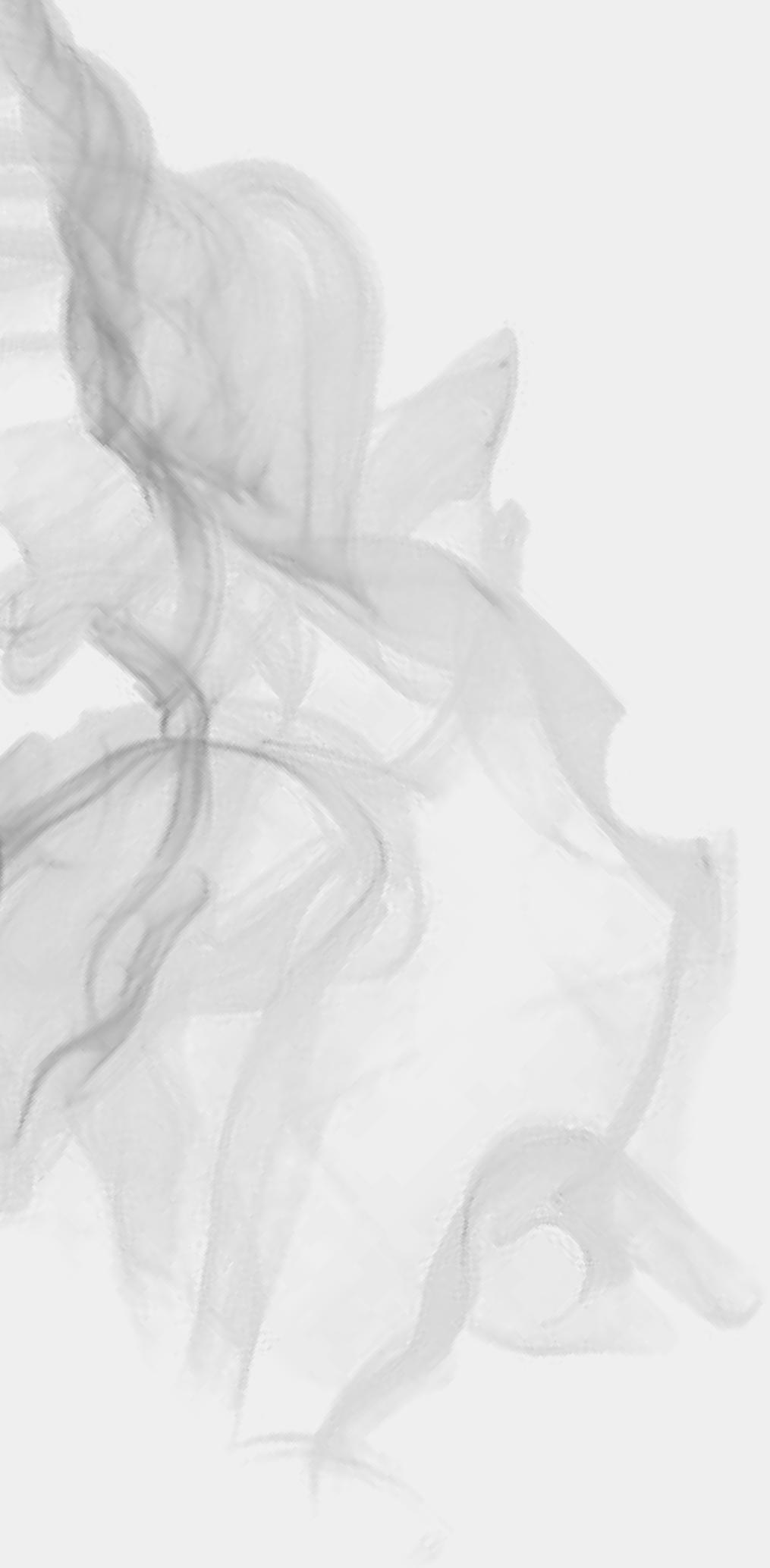
---. Resolution 65/20, Report of the Committee on the Peaceful Sues of Outer Space, A/65/20, adopted by the assembly in 2010.

---.Resolution 74/82, International Cooperation in the Peaceful Uses of Outer Space, A/RES/74/82, adopted by the assembly in 2019.

Vecchio, Valentina. 2017. "Customary International Law in the Outer Space Treaty: Space Law as Laboratory for the Evolution of Public International Law". *Zeitschrift für Luftund Weltraumrecht - German Journal of Air and Space Law* 66, no. 3: 491-502. <https://heinonline.org/HOL/P?h=hein.journals/zlw66&i=503>.

Vernile, Alessandra. 2018. *The Rise of Private Actors in the Space Sector*. Berlin: Springer.

Yuan, Alda. 2021. "Filling the Vacuum: Adapting International Space Law to Meet the Pressures Created by Private Space Enterprises." *Denver Journal of International Law and Policy* 49, no. 2: 27-56. <http://djilp.org/filling-the-vacuum-adapting-international-space-law-to-meet-the-pressures-created-by-private-space-enter-prises/>.



Sombras nocturnas: crepitações em torno de *candlelight visits* e da caverna de Platão**n'O Mundo no Arame.**Sílvia Catarina Pereira Diogo¹

Resumo: A *torchlight visit* e a sombra que tomba de uma escultura dão vida a uma tradição artístico-literária do século XVI ao século XIX que tem na sombra mais do que um mero efeito, oscilando entre o mecanismo teatral e o dispositivo alegórico. Mas é sobretudo no século XX que as possibilidades para o que a sombra pode ser enquanto sombra encontram a sua expressão máxima, nomeadamente sob o jugo do cinema e do meta-texto: a sombra tem agora capacidade para criar significados ontológicos sobre si, para si e de dentro de si. Uma película de Werner Fassbinder, de nome *O Mundo no Arame* (1973), será a ponte para este novo jogo de significados e simulacros que se desprendem da sombra *moderna*, onde a caverna de Platão prepara o homem para a sublimação.

Palavras-Chave: Sombra; Caverna de Platão; *Torchlight Visit*; Werner Fassbinder

¹ Licenciada em Arte e Multimédia pela Universidade da Madeira (2013) e Mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro pela Universidade de Lisboa (2016). Cursa doutoramento em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa sob orientação do Prof. Dr. Nuno Simões Rodrigues e do Prof. Dr. Pedro Lapa. É investigadora integrada não doutorada no Instituto de História da Arte (ARTIS) da mesma instituição.

She was awarded her BA in Art and Multimedia by the University of Madeira, in 2013, and her Master's Degree in Art, Patrimony, and Theory of Restoration by the University of Lisbon, in 2016. She is currently working on her PhD in Art History at the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon, supervised by Professor Nuno Simões Rodrigues and Professor Pedro Lapa. She is an integrated researcher at the Institute of Art History (ARTIS) at the same institution.

Email: silviadiogo@campus.ul.pt

Abstract: The torchlight visit and the shadow that falls from a sculpture give life to an artistic-literary tradition from the 16th century to the 19th century that finds in the shadow more than a mere effect, oscillating between the theatrical mechanism and the allegorical device. Yet, it is mainly in the 20th century that the possibilities for what shadows can be as shadows find their highest expression, namely under the yoke of cinema and meta-text: shadows gain the capacity to create ontological meaning about, for and from within themselves. A film by Werner Fassbinder, by the name of *World on a Wire* (1973), is the bridge to a new plethora of meanings and simulacra that underlie the idea of the *modern* shadow, in which Plato's Cave prepares the man for sublimation.

Keywords: Shadow; Plato's Cave; *Torchlight Visit*; Werner Fassbinder

Sombras nocturnas: crepitações em torno de *candlelight****visits* e da caverna de Platão n' *O Mundo no Arame*.**

Sílvia Catarina Pereira Diogo

Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumières...

Tout mon être obéit à ce vivant flambeau.

Le Flambeau vivant, Charles Baudelaire**Introdução**

Pretende-se neste texto convocar duas tradições filosófico-estéticas relacionadas com luz e sombra² — e, principalmente, com sombra enquanto reflexo ou sombra enquanto sombra ela mesma. Uma dessas tradições é a da modulação selectiva dos efeitos de luz nos objectos, nomeadamente nas obras de arte, ilustrada pelas práticas das *torchlight visits*. A outra tradição é a da sombra como projecção de uma realidade externa, paralela ou superior, convocando assim um questionamento ontológico, que observamos no tropo do simulacro cujo exemplo mais antigo e mais famoso é o da alegoria da caverna de Platão.

Começando a partir de uma leitura revisionista à tradição da *torchlight visit* a espaços museológicos, em parte impulsionada pelos comentários de Victor Stoichita e Stephen Eisenmann, vamos encontrar uma variante prematura deste tipo de visita na prática de cópia e reprodução de escultura nas oficinas do século XVI, a qual evolui para uma forma de contemplação de efeito teatral no século XVIII. Do século XVIII ao XIX, como veremos adiante, dar-se-á uma mudança do dispositivo teatral para o dispositivo alegórico; para tanto

² O tema da sombra foi já abordado ao longo da História da Arte por diferentes autores, entre os quais Franz Wickhoff, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Victor Stoichita e Jacques Rancière, apenas para mencionar alguns.

contribui o rejuvenescimento do mito de Pigmalião trazido à colacção por Jean-Jacques Rousseau; daqui se devem gerar cambiantes, como os efeitos de fantasmagoria e *tableaux*.

Para o tópico, ainda dentro deste primeiro quadrante, por fim, vamos trazer referências ilustrativas dos efeitos de *torchlight visit* no cinema, que permitem definir uma transição suave para o simulacro contido no filme *O Mundo no Arame* de Werner Fassbinder, donde se desincrustam adicionalmente a sombra e a alegoria da caverna de Platão. A alegoria da caverna introduz sombra e simulacro e o filme atrás citado pressupõe simulacro e sombra: deste casamento se deve originar a leitura da sombra como projecção ontológica, como veremos mais à frente. Nessa janela intelectual, de par com a tessitura de realidades alternativas, e ao nível do sub-texto e da meta-textualidade, obras diversas vão ser convocadas, como uma pintura de J. A. D. Ingres e a literatura de Ovídio. Destaca-se de resto o valor do simulacro como mediador essencial à dualidade entre as trevas e a luz e dele se pode dizer, antecipando o acme da nossa análise, que resvala para a capacidade redentora do homem da alegoria da caverna.

O presente ensaio é, portanto, estruturado à conta de um fio diacrónico, recusando a ordem cronológica como agente deste manuscrito; e assumimos, também, a deambulação temática como necessária ao índice regulador do quadro crítico que aqui se impõe.

Sem luz não há sombra

A sombra revela a presença da luz. Sem luz não há sombra. Mas a sombra não existe sem um objecto: não está livre de um objecto em cuja imagem se possa moldar, projectando-a numa superfície. A sombra precisa de um objecto; este pode ser uma árvore, uma peça de roupa num estendal, uma fogueira escondida atrás de um grupo de homens, um archote deslocado por uma mão, uma estátua, etc. As possibilidades são infinitas. Todos estes objectos estão à mercê da luz. Deduzimos, portanto, que não existe sombra sem luz nem sombra sem objecto.

Para a economia do texto, seguimos de *impromptu* com os eventos de *torchlight/candlelight visit*³, e depois com *O Mundo no Arame* (1973), em cujo filme veremos o dispositivo da caverna de Platão maquiavelicamente animado sob a égide cinematográfica de Rainer Werner Fassbinder, entre outras coisas.

Sombras marmóreas na penumbra: *torch-illumination* ou *candlelight visit*

Na história da arte *recente*, nomeadamente do Iluminismo em diante e com o advento da disciplina da Estética, surge um entendimento em que a obra de arte parece dispor-se a si mesma para contemplação. Vejamos o cenário que criamos para exemplificar este enunciado: o olhar do observador para a obra de arte não é tímido, mas sequioso, como que faiscante; essas labaredas expressivas, que se desprendem dos olhares que desejam a obra, apenas encontram semelhança naquelas outras labaredas de tochas que alumiam as mesmas obras que outrora esses olhos contemplaram. Falamos, como não podia deixar de ser, do cenário que encerra a obra de arte – especialmente de escultura – numa galeria ou museu para usufruto nocturno por um *beholder* (Fried 1980, 3). A disposição espacial daquele tipo de obra artística é subliminarmente organizada e hermeticamente subsidiada pelo passo do *visiteur*, que se demora em contemplação dos apontamentos escultóricos revolvidos pela luz de uma tocha, ou vela, que o escolta numa visita por uma *galeria*. Nestes cenários, não sabemos, porém, quem marcha com o archote, se de facto for destacável, ou se a iluminação se reduz a uma vela de cera, muito embora vejamos mais adiante os escritos de Goethe *a propos* deste tema. Qualquer que seja, no entanto, a configuração do *baculum* de luz, sabemos que esta prática de fruição de obras de arte a três dimensões, amplificadas pelos recortes de luz e sombra, tinha o seu lugar na remota época de 1800. Este fenómeno revestido de espaço, luz e sombra, a que damos o

³ Conhecidos na tradução desta epígrafe como “visita nocturna ao museu à luz de velas” e, também, na versão francófona, “visites nocturnes aux chandelles ou flambeaux”.

singular nome de *torchlight visit* na sua expressão anglicista, deve a sua existência à luz. E esta luz específica a que nos referimos, que incide sobre a obra de arte — avivada, como dissemos, por estes rituais no período de 1800 (nomeadamente florescidos nos finais de século XVIII e sustentados na primeira metade do século XIX) — advém de uma chama contida num archote, por exemplo, ou numa vela, como aqui mencionámos. Ela não se extingue a não ser na iminência da capitulação de uma visita deste tipo a obras de arte privadas ou convertidas à contemplação em museus. E mesmo com a capitulação de uma visita nocturna deste género, sob a luz das velas ou à chama do archote, não há certeza de a chama se extinguir, sob pena de ser reacendida, pois pode, a um canto numa mesa ou em repouso numa parede, alumiar como uma luz de presença a obra para a qual a sua luz se destina.



Fig. 1 (Esquerda) Agostino Veneziano. *L'Accademia di Baccio Bandinelli*, 1531, gravura, The Metropolitan Museum of Art, NI.

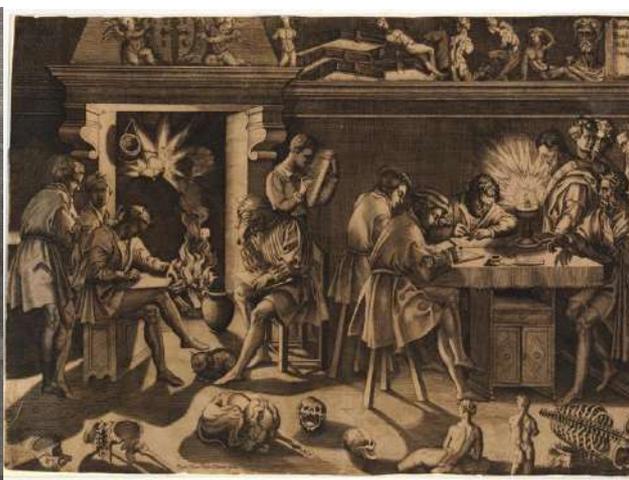


Fig. 2 (Direita) Enea Vico, *L'Accademia di Baccio Bandinelli*, c. 1546-1561, gravura, The British Museum.



Fig. 3 Battista Franco, *Uomo con una Torcia*, c. 1599-1622, gravura, The British Museum.



Fig. 4 Battista Franco, *Uomo con una Torcia*, c. 1599-1622, gravura, The British Museum.



Fig. 5 e 6 Joachim von Sandrart, *Pygmalion*, c. 1662, gravura, The Metropolitan Museum of Art, NY.

Onde caem as sombras da obra iluminada, que se formam pela luz da vela ou archote? Nas arestas, nas esquinas, nos vértices, no chão. As superfícies em que se estendem as sombras dadas pela iluminação da obra de arte são, portanto, extremidades de uma base que primeiro acolheu o objecto a iluminar. É Victor Stoichita quem fornece os detalhes para os começos de uma prática semelhante a esta, de uso útil, reportada às Academias do século XVI, onde pequenos modelos de estátuas para exercícios de cópia e reprodução recheavam as oficinas, iluminadas por luzes artificiais, donde se projectavam sombras de vários tamanhos. Ao descrever uma gravura de Agostino Veneziano (Fig. 1), Stoichita refere que, além de as silhuetas amplificadas nas paredes se repassarem de função retórica, “the practice of drawing by candlelight was not uncommon. (...) There are other statuettes on a shelf at the back of the room whose silhouettes are projected against the wall.” (Stoichita 1997, 126). A tradição parece assim confirmar que as experiências de iluminação eram, portanto, veiculadas durante a noite (Stoichita 1997, 129). Gravuras do mesmo género encontram-se no repertório de artistas como Baccio Bandinelli, Enea Vico (Fig. 2), Battista Franco (Fig. 3 e 4) e Joachim von Sandrart (Fig. 5 e 6) (Alsteens 2012, 213-214). Um outro exemplo desta ritualística formava-se em torno das esculturas de Antonio Canova (1757-1822). Algumas das suas obras eram ajustadas para fruição isolada dos espectadores, tal como manda a visita de tipo nocturno, dentro de um ambiente que se ordenava e alfinetava para uma casta específica da sociedade. Elitista, portanto. Porque apenas quem frequentava cenários e museus desta natureza lograva experimentar as condições que uma *candlelight visit* podia oferecer. Uma ordenação elitista deste género dotava de virtude o acto que dava aos espectadores o espectáculo das formas e das sombras — que se revestia de um pretensiosismo algo salutar, para cujo efeito de erudição todos os esforços eram essenciais. Diz a história que Pauline Borghese, irmã de Napoleão Bonaparte, comissionou a Canova um retrato de vulto redondo em que a princesa se devia fazer representar de *Venus Victorius*, o que, a par das palavras de Stephen Eisenmann, “[i]n public, it would have been cause for scandal,

but its intended audience was limited to those whose sophistication in such matters could be assumed. Only some guests of the Borghese family were conducted to see the work, their visits customarily taking place at night in the dramatic illumination and deep shadow of torchlight.” (Eisenmann 1994, 55). Aqui os efeitos de sombra parecem querer confirmar a natureza transgressora da obra de arte tal como disposta para aquele tempo: impudico, sensual e lascivo, o objecto apenas podia ser reservado aos mantos da sombra para fruição nocturna; de contrário, revelar-se-ia obsceno. A noite fornecia, pois, o cenário propício para a exposição daquele tipo de matrona. O mesmo autor acrescenta:

Canova himself favored this same theatrical device in displaying his work to prospective clients. The fashion for nocturnal viewing by artificial light represented yet another avenue by which sculpture was assimilated to modes of illusion more characteristic of two-dimensional representation [...] (Eisenmann 1994, 55)

Em poucas palavras, podemos referir-nos a este efeito de sombras modulatório de formas como a uma ilusão: a sensação de movimento que dali provém parece nascer do modo como a chama reage ao oxigénio e se contorce perante ele. Esta harmonização de átomos desagua, como não podia deixar de ser, em recortes fantasmagóricos da figura escultórica, para os quais se indexa movimento, costurando-se-lhe formas à crepitação luminosa, que é em muitos aspectos rocambolesca. Em gerando-se movimento, as esculturas pareciam flutuar, próximas daquilo a que Eichendorff modulou no livro *Das Marmorbild*, cuja base era a de uma escultura de uma deusa a quem era magicamente dada vida (Kessel 2019, 58-60). Eisenmann não deixa de frisar, por último, que as obras que compunham a colecção *Sommariva* de Antonio Canova formavam uma espécie de diorama com predilecção para o mesmo tratamento dramático da luz e da sombra sobre que temos vindo a discorrer, com uma ligeira diferença: estas obras eram acompanhadas de um candeeiro de alabastro que emitia luz para que fossem visíveis (Eisenmann 1994, 55).

Aqui, a novidade está em que, em vez do archote ou da vela, a luz é produzida pelo candeeiro (a óleo, muito provavelmente). O mesmo historiador compara, por fim, o tipo de luz produzida nas *candlelight visits* aos raios exibidos na obra *Effet de lune*, conhecida também pelo nome de *Le Sommeil d'Endymion* (1791), de Anne-Louis Girodet. O efeito de sombra e luz é dado à tela, num típico *chiaroscuro*, através de um forte raio luminoso que desfecha contrastes de luz e sombra no belo *Endymion* adormecido. Neste quadro, observamos a deusa Selene personificada através do reflexo do luar no corpo do delicado mancebo, que se alonga numa pose cadente para receber as visitas nocturnas da deusa (Eisenmann 1994, 29). O paralelo que daqui podemos formar da deusa do luar com o espectador que para as *visites nocturnes aux musées* se mune de *flambeaux* não deixa de ser saborosíssimo.

A tradição que se forma ao longo do período de *Ottocento* — como esta que entronca em Antonio Canova — parece estar radicada em parte na resposta *estética*⁴ à obra dramática de Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion, scène lyrique* (1771) (Hertel 2011, 203), daí elevada a uma prática de sublimação prolongada durante os finais do século XVIII e a primeira metade do século XIX (Mattos 2006, 139). Adeptos desta temática incluem, por exemplo, para citar alguns, Goethe, Diderot, Herder e Eichendorff (Kessel 2019, 58-60). E a propósito, ainda sobre o mesmo tópico, não podemos deixar de mencionar o testemunho de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) no livro *Viagem a Itália* (1817): ali, o autor extracta as aventuras de Heinrich Meyer a partir de um ensaio deste pensador. A aurora das *visites nocturnes aux chandelles ou flambeaux* é modestamente traçada, dela dizendo primeiro que pouco ou nada se conhece do seu aparecimento, mas que entra em voga na sociedade em meados da década de 1780. Meyer dedica, pois, este ensaio ao tipo de iluminação sobre que nos temos debruçado e ao fenómeno que dela resulta, favorecendo a perspectiva de que havia de facto uma pessoa

⁴ Das artes visuais à literatura, podemos dizer que *Pygmalion, scene lyrique* de Jean-Jacques Rousseau gerou uma série de produções em torno do mito de Pigmalião votadas a uma poética marcadamente visual, quer pela escrita, quer pelo desenho.

destacada com um archote iluminado para conduzir o espectador pelas obras de arte de sua preferência através da seguinte legenda: “[e]minently favourable, however, is this device in the case of works of the very best period of art, when the torch-bearer and the spectator know how to use it.” (Goethe 1892, 451).

À semelhança de Johann Gottfried Herder (1744-1803), que lograva poder tocar as esculturas de que os seus olhos se repastavam (Herder 2002, 41), a *chandelle* nocturna devia produzir no sujeito, que através dela contemplava as curvas que se destacavam por entre ondulações de luz e sombra nas estátuas, um desejo semelhante. Portanto, com o gesto alçado, o sujeito devia sentir o impulso de agarrar e tomar na mão essas formas. Não é decerto a este apetite que Jonathan Crary se refere quando relaciona os efeitos de *phantasmagoria*, inscritos nos mecanismos de espectáculo do *Settecento*, com as ilusões concretizadas pelas criações operáticas de Wagner: a fantasmagoria parece em meados de 1800 arrojarse para um lugar entre as artes devido à criação de imagens em movimento, imateriais, revestidas de ilusão, como *tableaux* imaginários (Souriau 1893, 59 *apud* Crary 2001, 254). Destas imagens artificiosas provém o desejo da criação de efeitos teatrais inovadores, não necessariamente produzindo no público vontade de tocar ou alcançar de modo algum aquelas imagens que dali se geravam, como *autrement* podia ocorrer com a contemplação privada de esculturas. Poderão as sombras que as velas ou archotes modelam, de que temos vindo a ocupar-nos, inscrever-se neste tipo de artifício a que dão o nome de fantasmagoria? Fica a sugestão para ser pensada condignamente. Preservamos, do que vimos até agora, a necessidade de estas sombras guardarem movimento. É, portanto, o movimento da sombra que faz a obra escultórica destacar-se como um quadro de fantasmagoria e ilusão e não a forma incrustada no mármore – ou em qualquer outro material que sirva a criação escultórica – que lhe deve dar o movimento aparente, como dita a convenção.



Fig. 7 *La Statue Animée*, 1903, Georges Méliès, curta-metragem, 2 min.



Fig. 8 *Marie Antoinette*, 1938, W. S. van Dyke.



Fig. 9 *Olympia*, 1938, Leni Riefenstahl.



Fig. 10 *Olympia*, 1938, Leni Riefenstahl.

Adicionalmente, é indispensável que incorporemos um pequeno apêndice ilustrativo à finalização deste segmento: estas propostas de abordagem não se esgotam na mera ilustração literária de que temos vindo a dar conta. Com efeito, recordamos aqui a curta-metragem de Georges Méliès, de nome *La Statue Animée* (1903), que por retratar os exercícios feitos nas academias de pintura e desenho do século XVIII nos parece quadrar singularmente o tema de que nos temos vindo a ocupar (Fig. 7). Muito embora não esteja ali presente uma iluminação artificial que incida sobre a estátua em apreço, a insinuação de um cenário iluminado pode ser evidente: desde o professor aos alunos que se esforçam por preservar a imagem no papel, o cenário parece convergir para essa identificação com a iluminação artificial de estátuas para proveito educativo, tanto mais não seja pelo facto de a escultura se encontrar anichada à penumbra de uma reentrância que a deveria tornar menos nítida e, portanto, mais difícil de descortinar para o desenho de formas. Outros filmes, tais como *Marie Antoinette* (1938), de W.

estrema

S. van Dyke e Julien Duvivier (Fig 8), *Olympia* (1938), de Leni Riefenstahl (Fig. 9 e 10), e *La Dolce Vita* (1960), de Federico Fellini, também parecem fazer alusão a este fenómeno protocinematográfico. O prólogo de *Olympia* é particularmente representativo dessa evidência (Peucker 2007, 57-59) e dos sintomas de *Pigmalionismo* que o assolam (Diogo 2016, 47-56), devido ao movimento, por vezes ondulante, de luz e sombra e aos feixes de luz semelhantes àquele de *Le Sommeil d'Endymion*.

O simulacro na obscuridade produzida pela intercepção dos raios luminosos por um corpo opaco

Detemo-nos agora numa cena de um filme, por entre refulgências de espelhos. Delas assoma uma figura trajada a negro, a quem os indivíduos sentados na sala em apreço apelidam de Professor Vollmer, cenário cuja égide é a de Fassbinder n' *O Mundo no Arame*. Naqueles instantes, pequenos acessos acometem Vollmer e espantam os intervenientes na sala. Estes acentos maníacos são induzidos por um espelho em miniatura de que o professor se faz acompanhar e traduzidos nas seguintes inflexões por ele dirigidas aos circunstantes: “Não tem, por acaso, um espelho?”, “O que vê? Diga-me, o que vê?”, “O senhor não é mais do que a imagem que os outros formam de si.” e “Quer ver-se ao espelho? Vamos, veja-se ao espelho.” Mais adiante, de novo o *topos* do simulacro insinua-se, desembaraçando-se das bocas de duas personagens, Stiller e Franz, as quais, discutindo um enigma, se debruçam sobre uma série de impressões singulares que habilmente debruam a atmosfera envolvente: “[i]magine um desenho de um guerreiro grego de lança na mão a olhar para a direita e a dar um passo. Há uma tartaruga virada para o mesmo lado.”, “Zenão.”, “O paradoxo de Zenão.”, “Aquiles e a tartaruga. Aquiles tenta alcançar a tartaruga, mas não consegue. Quando chega ao sítio onde ela estava, já ela está à frente.”, “Que relação pode esse paradoxo ter com o nosso trabalho?” e “... tanto quanto me lembro, o paradoxo demonstra que o movimento é uma ilusão.” E o diálogo ressurgiu adiante entre ambos: “Problemas?” e “É outra vez por causa de Zenão?”.

Não sendo popular nem acessível, Fassbinder é autor de uma densidade e erudição nada vulgares na arte cinematográfica. Nos seus filmes, as personagens e as relações entre elas formadas parecem recusar efeitos redentores ou de sublimação. É neste quadro que *O Mundo no Arame*, feito de duas partes, entronca. Na segunda parte deste filme, em simetria com o que atrás foi dito, apreciam-se divagações filosóficas acompanhadas de nuvens de fumo de cigarro desassossegadamente expelidas da boca de Stiller: “[p]enso, logo existo. Certo? Sim, eu existo.

Não posso ser o único a pensar que nada existe realmente. Para Platão, a realidade só existe no domínio das ideias. E Aristóteles? Ele considerava a matéria como uma coisa passiva sem substância, que apenas se torna realidade através do pensamento.” E, após uma boa dose de fotogramas, Stiller lança o repto: “[p]are! Tem a certeza de que isso é um cigarro?”, ao que responde: “[a] ideia de um cigarro.” e “[o]s verdadeiros cigarros estão noutra sítio. Onde pessoas reais estão sentadas em cadeiras reais. Isso é uma cadeira? Diga, ‘é uma cadeira’. Não é uma cadeira. Isso é a ideia de uma ideia de uma ideia...”.

Ficamos, deste modo, elucidados acerca da filosofia de Stiller, que repousa na metafísica de Platão, ao mencionar aqui e ali apontamentos sobre o simulacro e a imagem de uma imagem de uma imagem. A mesma filiação com as teorias platónicas permite depois converter o universo em que Stiller se inscreve a um idealismo absoluto que regula, sem pejo, pessoas, afectos, lugares e relações desse jugo. Um *simulacron*, como lhe chamam no filme. Estes pensamentos que extractamos, reflexos de Stiller e das pessoas com quem dialoga, conduzem a uma evolução do sujeito poético e, esgrimidos ao cabo de poucos dias, têm na figura de Stiller a sua máxima execução. Para ele, as peripécias que se anteveem funcionam como uma *Bildungsreise*. A dificuldade existencial na sua constituição é, desde o começo do filme, a pedra angular que o sustenta. Daqui podemos dizer que parece existir uma hierarquia cósmica que vela pela ordem daquele mundo, de resto sancionada por entidades superiores que irradiam a sua tirania para Stiller. E, neste registo, quadram sumptuosamente as palavras de Jean-Louis Baudry, de acento antimaterialista, que inauguram o ensaio que dá pelo nome de

Le Dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité:

[i]l s'agit toujours de la scène de la caverne: effet de réel ou impression de réalité. Copie, simulacre, et même simulacre de simulacre. (...) L'un sort de la caverne, considère les intelligibles, contemple leur source, et quand il y revient, c'est pour dénoncer aux autres, les prisonniers, le dispositif dont il sont les victimes; et les engager à en sortir, de la salle obscure. (Baudry 1975, 56)

Trata-se, portanto, ao fim e ao cabo, de incumbir Stiller da tarefa de sair do mundo obscuro de que é prisioneiro. Tal saída é feita com a ajuda da cáustica mão de Eva, uma mulher misteriosa e deslumbrante, que desmancha a farsa que a todos enrodilha através das seguintes palavras: “[s]ou a projecção de uma Eva real do mundo real.” No final da história, vemos desdobrar-se inesperadamente o fio de um romance que os lança, a Stiller e a Eva, para a redenção. Eva é, portanto, a fonte dos inteligíveis que escapa àquele mundo e Stiller a força motriz que colhe em Eva a evidência de um mundo para além daquele em que habita e que pretende denunciar. O Paradoxo de Zenão, o enigma de Aquiles e a tartaruga, tal como referido no primeiro parágrafo deste segmento, quando Stiller e Franz abordam pela primeira vez o simulacro, é amiúde citado entre as personagens e apenas serve para entendermos que, por mais que Stiller se esforce por vencer a resistência daquele mundo, só o consegue fazer a custo da intervenção de Eva, de tipo *deus ex machina*, que vem por último salvar Stiller do destino a que estava condenado. A sublimação latente ao *corpus* cinematográfico, incrustada na escola daquele mundo, sobressai através dos cromatismos suaves e dos jogos de espelhos de matizes várias, que produzem luminosamente afinidades entre as personagens e, *ipso facto*, entre os dispositivos cinematográficos, caprichosamente preparados para acolherem imagens deste traço, tipicamente *fassbinderiano*, que faz as delícias dos amantes da crueldade anímica presente em produções como *Lili Marleen* (1981) e *Veronika Voss* (1982), *Querelle* (1982).

Com certa evidência, a trama obedece a um jogo de correspondências entre avatares no *simulacron* e seus referentes no mundo real. As personagens são, de resto, de um orfismo

latente, na medida em que o *simulacron* parece pretender dar continuidade, embora simulada e dentro de uma contingência especial, às figuras que habitam fora daquele quadro, no mundo “real”, através da criação, em sentido figurativo, de suas sombras, maquiavelicamente urdidas para prolongar uma existência narcísica. Esta parece-nos uma leitura possível. Embora de certo modo reencarnadas, as personagens, de que são exemplo Stiller e Vollmer, encontram no mundo real que as criou o seu respectivo homólogo, de que são avatares. Esta singular existência como avatares lança-as na periferia da criação: o avatar repete no *simulacron* aquilo que a pessoa “real” do mundo “real” faz. Esta relação de dependência de um mundo artificial em relação ao real mostra que, apesar de subsidiário, o *simulacron* acaba por ter mais relevância para a trama, porque é sobre ele que a história incide.

Detenhamo-nos agora ao nível de inter-textos e sub-textos. Um quadro semelhante a este de que nos temos vindo a ocupar insinua-se em *A Apoteose de Homero* (1827), de J. A. D. Ingres (1780-1867), na medida em que as figuras modernas dos primeiros planos são destacadas em relação às outras, mais vetustas, em planos afastados. Ali, a figura de Orfeu, entre outras da antiguidade grega, é retratada com cores enfraquecidas, nas palavras de Eisenmann, “[i]n the hands of Ingres, the ancient world is one of blindness, shadows and loss; the great monuments of Greek antiquity are destroyed - the Athena Parthenos, the Colossus, the entire oeuvre of Apelles - and there are no comparable modern works to take their place” (Eisenmann 1994, 9). Esta pintura de Ingres, expressão do Classicismo e da transmissão dos cânones de geração em geração desde a venerável figura de Homero, desemboca numa emaciação irreversível da galeria de personagens que inicia, ao que se sabe, essa primeira vaga de cânones ocidentais. Podemos encontrar eco de um raciocínio semelhante a este, como vimos, n’*O Mundo no Arame*: as personagens criadas *ad hoc* para o *simulacron* podem, à semelhança do que se viu na pintura de Ingres com as figuras destacadas em planos menos afastados, sobressair da dependência para com aquele mundo que as fez à sua imagem e semelhança. A crer no nosso raciocínio, aqueles que pensávamos serem as sombras tolhidas de

um *simulacron* imperfeito — a saber, Stiller, Vollmer e Franz, entre outros — têm na novidade e frescura da sua criação o poder de converter em sombras aqueles a quem se assemelham. Será mesmo assim? Pode no filme de Fassbinder estar representada essa convicção de firmar laços com o tipo de herança de que se repassa a obra de Ingres, espelhada, desta feita, através da realidade virtual do *simulacron*? Parece haver possibilidade para isso.

Este filme convoca leituras várias de meta-textualidade. Não nos parece, por isso, despropositado que no nosso pensamento se insinue, por metonímia acrescida, o episódio de Alcíone, presente nas *Metamorfoses* de Ovídio, a quem o filho do Sono, Morfeu, aparece em sonhos na forma do marido que falecera. Nessa incumbência de assumir diversas formas para que Íris acabava de exortá-lo, o deus Sono pretere todos os filhos em virtude de Morfeu: “[n]enhum outro havia mais hábil a representar o andar, as feições do rosto, o timbre de uma voz, do que ele. Junta ainda o trajar e as palavras mais usuais de cada um. Mas ele só imita seres humanos.” (Ov. *Met.* 11. 635). O paralelo metafórico que aqui estabelecemos encontra pertinência para *O Mundo no Arame* porque estamos a referir-nos a uma espécie de simulacro operado ao nível do inconsciente de Alcíone pelo deus, donde se consubstancia uma realidade alternativa. Aí, Morfeu, “um verdadeiro artista na imitação de formas” (Ov. *Met.* 11. 634), reproduz durante o sono de Alcíone o aspecto do marido Céix mirrado pela morte: “[o]lha: reconhecer-me-ás, mas, em vez do marido, encontrarás o espectro do marido. De nada me valeram, Alcíone, as tuas preces aos deuses: estou morto.” (Ov. *Met.* 11. 660). Com efeito, enlevada, a esposa acorda e reconhece o terrível desfecho: “[e]le morreu num naufrágio. Eu vi-o e reconheci-o, e as mãos para ele estendi quando ele partiu, na ânsia de o reter. Era uma sombra, mas a sombra bem visível e verdadeira do meu esposo.” (Ov. *Met.* 11. 685). Nesta ocasião, Alcíone concilia a imagem do marido trazida pelo sonho com a de uma sombra, despertando a consciência do facto de não estar a ver o marido mas uma forma do marido.

Como foi aqui já notado, estes aspectos convergem para uma leitura de realidades criadas *ad hoc* em que o propósito último é o de reenviar uma figura tida como real para o

âmago da sombra ou, *a reverso*, lançar o modelo reproduzido — isto é, o avatar — a par da figura real para a dimensão da sombra. Deste modo, está subjacente uma dualidade ao conceito de sombra que se subsume, ora para uma desmistificação da realidade do real relativamente à realidade artificial como sua sombra, ora para uma problematização inversa. Passamos a explicar. A referência a meta-textos tais como o episódio de Alcíone e *A Apoteose de Homero* instruem-nos do valor subliminar que o processo de criação de sombras, sejam elas oníricas como no caso de Alcíone, sejam metaforicamente criadas através da importância dos planos como no quadro de Ingres, possa representar para os tópicos das sombras e do sub-texto. A dinâmica da criação de sombras pode, com efeito, ser estendida a *O Mundo no Arame*, cujo mundo “real” é reenviado para a sombra de modo que o *simulacron* se destaque na tela. À partida, a leitura contrária, em que o *simulacron* é secundarizado pelo mundo “real”, domina. Mas é à medida que o filme vai dando conta dos mecanismos subjacentes ao mundo secundarizado, desconstruindo as suas ilusões e artifícios, que este vai ganhar relevância e se desembaraçar da sombra em que no início se inscrevia, *desalienando-se*. A possibilidade de estas leituras conviverem no mesmo filme parece-nos verosímil. Pede-se, no entanto, prudência para tratá-las separadamente. Haverá decerto preferência de uma leitura sobre a outra, sem que para isso se comprometam noções de meta-texto.

Crepitações nocturnas: a realidade é senão a sombra dos objectos

Às leituras anteriores podemos somar a importância do já aludido episódio da caverna teorizado por Platão. Ora, da relação de Stiller com o mundo virtual em que habita e de par com as afinidades que os diálogos desta personagem têm com a teoria platónica, podemos traçar um vínculo com aquele filósofo grego. Para uma ligação entre ambos ao nível do inter-texto, a tomada de consciência de Stiller de uma *orbitus terrarum* para além daquela que conhece em aparência, pronunciada nas primeiras cenas do filme por Vollmer, é o elo unificador do filme com a teoria da caverna. A descrição de Maria Helena da Rocha Pereira

revela a tessitura enigmática do episódio da caverna (Pl. *Rep.* VII. 514a-518b):

Homens algemados de pernas e pescoços desde a infância, numa caverna, e voltados contra a abertura da mesma, por onde entra a luz de uma fogueira acesa no exterior, não conhecem da realidade senão as sombras das figuras que passam, projectadas na parede, e os ecos das suas vozes. Se um dia soltassem um desses prisioneiros e o obrigassem a voltar-se e olhar para a luz, (...) se o fizessem vir para fora, subir a ladeira e olhar para as coisas até vencer o deslumbramento, acabaria por conhecer tudo perfeitamente e por desprezar o saber que se possuía na caverna. Se voltasse para junto dos antigos companheiros, seria por eles troçado, como um visionário; e quem tentasse tirá-los daquela escravidão arriscar-se-ia mesmo a que o matassem. (Rocha Pereira 2017, 30)

A alegoria serve para explicar a identificação do mundo visível com a caverna subterrânea e a esfera do inteligível com a subida do prisioneiro ao nível da luz e do exterior. A inspiração que *O Mundo no Arame* retira da alegoria da caverna parece-nos mais do que evidente. Stiller encarna a figura do prisioneiro que, não vendo mais do que sombras em redor, encarnando ele próprio uma (ou não será?), deve ser levado ao deslumbramento e a superá-lo. A superação do deslumbramento é, como vimos, elaborada a espaços com Eva, que o conduz ao encontro do saber ignorado, num compromisso conjunto com a busca pela verdade.

Mas, e quanto às sombras projectadas na parede? Como se conciliam com o mundo virtual do *simulacron*? Estas sombras, projectadas no escuro de uma “habitação subterrânea” (514b) por meio do dispositivo de uma fogueira implantada atrás dos prisioneiros, são expressão da “realidade” da caverna. Como nos conta Platão, através do *logos* de Sócrates, as sombras são formadas ao longo de um muro de homens que, à revelia dos olhos dos prisioneiros, porque lhes precedem, levam consigo objectos vários representativos do labor, da religião e da fauna, ao que se juntam os sons que deles são emitidos, sobrepostos às sombras. Que faz, então, o prisioneiro que se desprende da caverna e sobe ao mundo superior? Na boca de Sócrates, “[e]m primeiro lugar, olharia mais facilmente para as sombras, depois disso, para

as imagens dos homens e dos outros objectos, reflectidas na água, e, por último, para os próprios objectos.” (516a). Assim se posiciona o homem no centro do pensamento platónico em relação às coisas que estão fora do seu domínio. O *simulacron*, um microcosmo secundado pela aproximação à caverna de Platão, encontra explicação, não pouco exacta, nas seguintes linhas, que versam sobre o homem iluminado retornado à caverna, contemplando de novo o dispositivo de que escapara: “[e] se lhe fosse necessário julgar daquelas sombras em competição com os que tinham estado sempre prisioneiros, no período em que ainda estava ofuscado, antes de adaptar a vista – e o tempo de se habituar não seria pouco – acaso não causaria o riso, e não diriam dele que, por ter subido ao mundo superior, estragara a vista, e que não valia a pena tentar a ascensão?” (516e-517a).

Esta é, pois, a condição inerente ao *simulacron*, que procura prostrar Stiller e evitar que ele reconheça a falência daquele mundo. Stiller sujeita-se, como o prisioneiro que subiu à luz, a “contender, em tribunais ou noutros lugares, acerca das sombras do justo ou das imagens das sombras” (517de), munindo-se, para tal, do saber que reúne em torno do *simulacron* e da sua denúncia. Esta dualidade de trevas e luz, como diz Sócrates, é sobretudo descortinada à salvaguarda de um avatar criado para o efeito naquela passagem de Eva para o *simulacron*, em muito semelhante o aspecto de quem desce às trevas da caverna e ainda ofuscado do brilho do exterior enxerga com muita dificuldade as coisas desse mundo subterrâneo, recordando-se, para isso, “de que as perturbações visuais são duplas, e por dupla causa, da passagem da luz à sombra, e da sombra à luz” (518a). O mesmo sucede com Stiller, apesar de apenas ter conhecido os limites visíveis do *milieu* em que habita e não ter visto para além destes, a não ser Eva. Eva é, pois, um pedaço do exterior que está vedado a Stiller, naquele momento. Nada nos parece mais adequado do que, como acontece, Eva conduzir Stiller à luz.

Conclusão

A sombra reproduzida na sua objectividade material foi uma das âncoras que

pretendemos afundar neste manuscrito. A outra âncora afundou-se ao encontro da sombra como modulação intelectual geradora de possibilidades conceptuais. Ambas dão origem a vias distintas, mas não antagónicas do tema: por um lado, a forma da sombra que se projecta de um corpo iluminado, por outro, a sombra como objecto de representação que gera sentido sobre si mesmo, além das coisas das quais se projecta. Para a primeira âncora trouxemos não apenas um alvo de estudo – o evento de *torchlight/candlelight visit* – mas dois – a alegoria da caverna de Platão. Quanto à segunda âncora, *O Mundo no Arame*, *A Apoteose de Homero* e o episódio de Alcíone foram devidamente arregimentados para efeito ontológico, merecendo o propósito dessa verificação intelectual.

Tivemos, portanto, simultaneamente na análise do filme *O Mundo no Arame* o estudo da sombra na sua objectividade material, através da alegoria da caverna, e a possibilidade conceptual gerada através do vocábulo sombra e da sua instrumentalização verbal para apurar o sentido das coisas, nesse filme, n' *A Apoteose de Homero* e no mito de Alcíone. Nesta abordagem, o papel da sombra foi interrogado tanto na relação com a sua própria imagem, como também naquilo que a sombra pôde ser enquanto sombra, e, para ambos os casos, nas suas possibilidades geradoras de significado, acostadas a uma dialéctica crítica. A sombra inscreveu-se, assim sendo, na dimensão de um objecto que gera automaticamente uma mnemónica de sentidos e explora os significados de si mesmo, esgotando-os, através das características já anteriormente enunciadas.

O mesmo para a anteriormente mencionada *torchlight visit*. Nas visitas museológicas ao escuro descobrimos que os espectadores se viam na impossibilidade de usufruir de um passeio em condições de visibilidade prática não fosse pela introdução de um archote que iluminava as obras para contemplação. Essas condições geravam sombras, e dessas sombras emergiam também sentidos vários, derivados da possibilidade da sombra enquanto instrumento de dialéctica e de significados.

A escolha desta metodologia permitiu-nos finalmente incorrer num tipo de reflexão que

percorreu transversalmente as dimensões visuais e meta-textuais da luz e da sombra, os mundos virtuais do cinema ou do sonho – onde a ideia de projecção luminosa é fulcral e constituinte – assim como o idealismo filosófico extensível à ciência e à tecnologia. As linhas que aqui se podem descortinar na ligação da obra pictórica ou escultórica clássica, à luz dos archotes, e o fenómeno inerente da projecção pertencente à sétima arte são linhas que podem sugerir uma continuidade de tradição muito mais profunda do que aparenta.

Bibliografia

- Alsteens, Stijn e Spira, Freyda. 2012. *Dürer and Beyond Central European Drawings in The Metropolitan Museum of Art, 1400-1700*. New Haven: Yale University Press.
- Baudry, Jean-Louis. 1975. “Le Dispositif: approches metapsychologiques de l’impression de réalité.” *Communications* 23, pp. 56-72. DOI: 10.3406/comm.1975.1348.
- Crary, Jonathan. 2001. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Massachusetts: The MIT Press.
- Diogo, Sílvia. 2016. *Presenças e Representações de Escultura Clássica no Cinema: entre o Adorno e a Mensagem*. Lisboa: Repositório da Universidade de Lisboa.
- Eisenmann, Stephen F. 1994. *Nineteenth Century Art. A Critical History*. Londres: Thames and Hudson.
- Fried, Michael. 1980. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Los Angeles: University of California Press.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1892. *Travels in Italy*. Tradução A. J. W. Morrison et. al. Londres: George Bell & Sons.
- Herder, Johann Gottfried. 2002. *Sculpture. Some Observations on Shape and Form from Pygmalion’s Creative Dream*. Tradução Jason Gaiger. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hertel, Christiane. 2011. “The Pygmalion Impulse in Historic Preservation: The Dresden Zwinger.” In *Oxford Art Journal* 34(2), pp 203-225. DOI: 10.1093/oxartj/kcr018.
- Kessel, Elsje van. 2019. “Longing for the Past: Eichendorff’s Marmorbild. Historical Experience, and the Sexuality of the Masterpieces Room.” In *Sculpture, Sexuality and History: Encounters in Literature, Culture and the Arts from the*

Eighteenth Century to the Present, editado por Jana Funke e Jen Grove, pp. 57-80. Exeter: Palgrave Macmillan.

Mattos, Claudia. 2006. “The Torchlight Visit: Guiding the Eye through Late Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Antique Sculpture Galleries” *Res: Anthropology and Aesthetics* 49/50, pp- 139-150. *Jstor*, www.jstor.org/stable/20167698.

Ovídio. 2018. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse. Lisboa: Cotovia.

Peucker, Brigitte. 2007. *The Material Image: Art and the Real in Film*. California: Standford University Press.

Platão. 2017. *A República*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Stoichita, Victor. 1997. *A Short History of the Shadow*. Londres: Reaktion Books.



Fantasy and Anxiety: Light, Shadow, and Jewish Alienation in**Mike Nichols's *The Graduate* (1967)**Peter Scott Lederer¹

Abstract: The European film renaissance of the 1950s and 1960s notably influenced Hollywood cinema in the 1960s and 1970s. This period is usually referred to as New Hollywood or the New Wave. The post-neorealism of Michelangelo Antonioni and Federico Fellini heavily informs the styles of films like *Bonnie and Clyde* (1967), *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), *Chinatown* (1974), and *The Graduate* (1967). However, this article suggests that Jewishness also influences the films of this era, specifically *The Graduate*. Mike Nichols effectively uses chiaroscuro, creating strong contrasts between light and darkness to emphasize Jewish alienation, particularly as this feeling relates to the coded Jewishness of its main character, Benjamin Braddock, played by Dustin Hoffman. Post-Holocaust readings of several scenes explain how shadow and light throughout the film underline the sexual, cultural, and ethnic dichotomies as well as the dread associated with an undesirable future outcome and a hopeless romantic fantasy. The Christian and Jewish worlds collide and are critiqued through these images, informed by the Jewish history of exile and persecution, and the shadow sides

¹ Peter Scott Lederer earned his BA and MA in English from San Diego State University, and his PhD in English from Queen's University Belfast, where he researched Jewish-American filmmakers and is currently a tutor. His recent works include "'Differentness' and the American Jew-Gentile Heterosexual Romantic-Comedy" (*Question* 5) and a chapter in *Jewish Radicalisms* (eds. Frank Jacob and Sebastian Kunze) titled "Mel Brooks's Subversive Cabaret" (De Gruyter, 2020). He is currently working on a chapter in an upcoming volume, *The Alejandro Jodorowsky Film Studies Anthology*, due to be published by Edinburgh University Press.

Email: plederer01@qub.ac.uk

(suspicion and bewilderment) of faith in conflict with the flight of fancy and the mystery and elusiveness of the Jewish God.

Keywords: Mike Nichols, New Hollywood, *The Graduate*, post-Holocaust film, Jewish alienation

Fantasy and Anxiety: Light, Shadow, and Jewish Alienation in**Mike Nichols's *The Graduate* (1967)**

Peter Scott Lederer

The American cinematic revolution of the 1960s and 1970s emerged in part as an attempt to “challenge traditional cultural myths” (Man 1994, 4). Whereas “*The Graduate*’s satiric look at the sexual mores of the emotionally and spiritually bankrupt middle class” emulates Federico Fellini’s *La Dolce Vita* (1960) and *8^{1/2}* (1963) (*ibid.*, 35), or even Michelangelo Antonioni’s sense of “bourgeois malaise” in films like *L’Avventura* (1960) (*ibid.*, 35), I argue that Nichols’s film corresponds to a specific Jewish aesthetic that emphasizes the sense of alienation that evolved from the cultural disruption caused by Jewish comedians and their projection of anti-Semitism onto American culture. The New Hollywood (1967-1976) has been commonly documented as a period in American cinema that reflected the political radicalism of the times. It may have mirrored “the youth movement” through narratives and visuals that directly or indirectly critiqued Vietnam, conservative politics and attitudes, as well as civil rights issues (Man 1994, 1). However, it was also a Jewish phenomenon. Mike Nichols is one example of a Jewish filmmaker who did not share the same counterculture values of his generational peers, but instead developed a post-Holocaust sense of guilt, projecting this onto American culture and society, thus revamping the nightclub model of aesthetic resistance. A former comedy performer, Nichols uses unconventional methods that are the result of his Jewish cultural experience.

The film is usually placed as the first of many Hollywood Renaissance works (Auster and Quart 2001, 85), and there is considerable literature to draw from when discussing its “countercultural” themes and “ground-breaking” aesthetics (Williams 2006, 102). Linda Ruth Williams, for example, describes the film as art-house worthy because it “attain[s] a visual and

narrative edginess while never alienating its financiers”, while showcasing “soft avant-garde techniques”, and bearing “a certain Hollywood Renaissance ‘look’ and attitude to counter-cultural subjects” (2006, 102). As social critiques, New Hollywood films were emulating European art films like those of Fellini and Antonioni, in which the “social milieu of modern-day Rome” and its “moral malaise” were revealed (Man 1994, 153). The imagery, themes, and narrative structure (or the lack thereof) of these European and American works present open sequences that interrogate culture, and often conclude with unresolved open endings.

While the breakdown of the studio system and the influence of these European post-War works are relevant for analyzing *The Graduate* (Man 1994, 7), it is the unexamined problem of Jewish anxiety that this article argues requires consideration. I analyze Nichols’s use of tilted angles, close-ups, high-contrast lighting, and shot sequences to emphasize how the Jewish cultural experience informs the director’s artistic decisions. In turn, these emphasize Jewish off-centeredness. The Jewish nightclub tested Gentile boundaries and is here represented through Benjamin Braddock, which can be read as Dustin Hoffman’s recreation of Nichols’s characters.² The sexual frustration of the protagonist underscores the Jewish anxiety that torments him. Furthermore, my analysis will also showcase how Simon and Garfunkel’s songs accentuate Nichols’s examination of Jewish identity in the film, thus becoming essential to his style.

The Graduate (1967) is a narrative that mirrors the lived experience of the film’s director and many American Jews. It established a ground-breaking Jewish aesthetic with its use of shadow and light. Furthermore, the comical circumstances in which Benjamin Braddock finds himself are related to the character’s coded Jewishness. The film uses stereotypical Jewish behavior to explore the challenges of assimilation. Mrs. Robinson (Anne Bancroft) lures

² “Gentile” refers to the non-Jewish audience members, especially those for whom Nichols would have performed.

Benjamin into an adulterous affair to sabotage his chance of marrying her daughter, Elaine (the shiksa), whom he chases to fulfill his desperate romantic fantasy.

Jewish comedy is rooted in survival. Israel Knox argues that Jewish humor is a form of “tragic optimism” (1963, 332). He proposes three primary themes: first, the reaction of the Jew to “anti-Semitism in all its varieties and manifestations, with its implications for the position of the Jew in modern society; second, the marginal aspects of Jewish existence, insofar as it has not yet been fully integrated into the main currents of the dominant culture”, and, finally, the “ambiguity” and “irrelevance of traditional values” in an “age of change and transition” (*ibid.*, 327). Jewish comedy is a humor filled with suffering, history, memory, and most of all disappointment or “wounded hope”: the world is *tsebrokhener*, a Yiddish expression meaning “broken” (Feuer 2014, 80). What remains understood, then, is that Jewish humor concedes that “hope, while foolish, is wounded by reality, memory, and suffering” (80). More light-hearted, which allows one to momentarily suspend life’s burdens, too easily “takes the sting out of life” (80).

Psychiatrist Viktor Frankl’s psychology-philosophy emerged from the horrors of the Theresienstadt concentration camp. In *Man’s Search for Meaning* (1959), Frankl writes: “Suffering had become a task on which we did not want to turn our backs. We had realized its hidden opportunities for achievement” (1959, 86). Adversity gives comedy value in ways that parallel how suffering creates meaning in life. Dark humor can help one deal with suffering in a healthy manner. In *The Doctor and the Soul: From Psychotherapy to Logotherapy* (1955), Frankl insists that “the right kind of suffering [...] is the highest achievement that has been granted to man” (1955, xiii):

When a man finds that it is his destiny to suffer, he will have to accept his suffering as his task; his single and unique task. He will have to acknowledge the fact that even in suffering he is unique and alone in the universe. No one can relieve him of his suffering

or suffer in his place. His unique opportunity lies in the way in which he bears his burden (86).

This is a key to understanding why Jewish comedies use offensive imagery and jokes that form the core of anti-Semitic belief; it communicates the Jewish experience of reality. The suffering of the Jewish people is not taken lightly by Nichols, who had direct experience of the Holocaust, and shares with diverse audiences the Jewish distress of God's absence during this time in history. Nichols's decision to cast a Jewish man as the protagonist in *The Graduate* emphasizes this awareness. Furthermore, casting Dustin Hoffman as the lead is a reversal of the earlier trend to de-Semitize Hollywood, since the character is not Jewish in Charles Webb's original 1963 novel. Hoffman presents the nervous Jewish persona convincingly, as he is a descendant of Russian Jews and originally from Los Angeles. He spent his early years in theater in New York. The Jewish stereotype that Hoffman explores is approached with careful control. Benjamin's peculiar behavior and insecure mannerisms immediately code him as Jewish.

The opening of *The Graduate* shows the recently graduated Benjamin on a plane as he makes the journey from the East Coast to Los Angeles (Fig. 1). This introduction shows not only the return of the "enlightened" student to his dreary, suburban origins, but also the conditions of the outsider Jewish immigrant in America circa 1967. The pilot announces the four-hour and eighteen-minute flight has arrived on schedule (Nichols, 00:00:25). Given no proper prologue or information about this character, nor the conventional establishing shot, viewers suddenly see him there. Establishing shots normally identify the setting in which characters will be placed, providing audiences with context. Here, however, Nichols emphasizes that it is not objective reality that is significant but instead the protagonist's subjective state of mind, which determines how he experiences the world around him. It is this self-reflection that the aesthetics of the film are built upon.



Figure 1. Nichols (1967, 00:00:25).³

Space in *The Graduate* is important aesthetically and thematically; it accentuates the character's anxiety. There is a close-up of the twenty-year-old against a white backdrop, confining him to white space that emphasizes his being an outsider. Within this white space, he is gazing. His body is necessarily removed from the frame, showing not only that he cannot twist or turn to adjust himself physically, but that he is in this same state mentally. The shot establishes that Benjamin is out of touch with those around him, even though they all share the same ride and are neatly organized into tidy rows. It also signifies that the film will be a Jewish character study of public performance in hostile environments, with the camera and Hoffman's body as two of its main components. Throughout the film, Nichols zooms out effectively, usually slowly, where an extreme close-up is followed by a medium shot and then a long shot. This unconventional style permits one to identify with the character and then to be immersed in their surroundings, moving from the particular to the general. It is the necessary beginning of an uncomfortable awareness: starting from the subjective and moving to the wider picture of where one is in relation to others; with Benjamin, it is usually darkness. The effect is one that shows an introverted, withdrawn, and detached figure who is suddenly part of a larger group. The result is emotional tension and discomfort.

³ All screenshots in this paper were taken by the author.

It is the drawing of a disgruntled clown seen in the hallway of Benjamin's home that first indicates the specific Jewish quality of Nichols's film and demonstrates the split lighting with heavy shadows that Nichols employs throughout the film (00:04:36) (Fig. 2). The shot is a tragic reminder of the Jewish clown. This poignant image of the sad clown symbolizes Nichols's own philosophy of comedy so deeply affected by a childhood that taught him to laugh through his tears. In this sense, *The Graduate* is a dark comedic work that reflects on the experiences of the Jewish outsider.



Figure 2. Nichols (1967, 00:04:36).

Jews are a minority in the country where they are greatest in number. In 1967, 5.8 million of the estimated global Jewish population of 13.6 million lived in the US, whereas only 2.4 million lived in Israel (Morris and Jelenko 1968, 543-46). Benjamin is a 1960s' reimagining of this perennial outsider. Nichols describes his own childhood as one of loneliness and exclusion: "I was quietly unhappy [...]. I felt strange and solitary. I didn't fit" (Nachman 2009, 326).

Nichols was only seven years old when he arrived in the US from Nazi Germany, in 1939. He recounted how, upon arrival, he had to ask his father if the Hebrew writing advertising a Jewish delicatessen was "allowed here?" (Nachman 2009, 326). The boat on which he arrived was one of the last to leave before the war broke out. In 1992, Nichols discussed how this

narrow escape profoundly affected his life: “I’ve never been able, having been part of it in some way, having escaped, [...] it was like the bullet whistled by my head. I’ve had a sense of many things, of, uh, guilt, among other things, and I have never been able to deal with the six million” (Manufacturing Intellect, 00:44:36-00:45:57).

This outsidership is expressed throughout the entire film, but it is perhaps the shot of Benjamin sitting alone next to the American flag after he chases his love-interest to Berkeley that stresses Jewish alienation the most (Nichols, 01:15:17) (Fig. 3). As Benjamin sits himself in front of the fountain, with the flag occupying most of the frame to his left, the camera zooms out to a high-angled, extreme long shot, and dissolves into another shot, showing the busyness of the students. This shot, despite its use of a value-laden national symbol, has received less critical attention than it deserves. It clearly shows the distance between Benjamin and the notion of “Americanness”, similar to another telephoto lens shot used later in which he is “crucified”, demonstrating his distance from “Christian America” (*ibid.*, 01:42:36) (see Fig. 15). The clear blue water also recalls the feeling of isolation associated with the aquarium in Benjamin’s boyish room, and the pool that he must dive into to claim his manhood. Both elements allow viewers to reflect on Benjamin’s Jewish-American identity.



Figure 3. Nichols (1967, 01:15:17).



Figure 4. Nichols (1967, 00:00:54).

In the opening scene of *The Graduate*, Benjamin rides a people mover in the airport, and the viewer is presented with Hoffman's face in profile (*ibid.*, 00:00:54) (Fig. 4). Hoffman offers an anxious tragic-comedic physical performance that signifies sorrow and confusion. Benjamin's future is still unwritten, so there is a space in front of Hoffman as the film's credits appear to his left, placing him within an even narrower space. It is an unforeseen future with little expectation as he rides the airport's moving walkway from right to left, suggesting he is returning to his origins, rather than left to right, which would suggest progress. Nichols again places Hoffman against a white backdrop. The hard side lighting here is used to create a silhouette to communicate to viewers the burden Benjamin carries, establishing the cynical mood of the sequence; it creates a sense of drama by letting viewers know that the character is not one-dimensional. The angle brings Hoffman's aquiline nose into clear view, thereby emphasizing that the leading man is not a Gentile.

Paul Simon and Art Garfunkel's paradoxical non-diegetic "The Sound of Silence" during the moving walkway shot enhances the themes of outsidership, shadow and light. Distinguishing itself from many films of the classical period, *The Graduate* does not utilize a composed score but a compiled one to further emphasize the protagonist's Jewishness. Simon's somber lyrics immediately communicate the dark Jewish tone of the film and its use of light

and shadow: “Hello darkness, my old friend / I’ve come to talk with you again / Because a vision softly creeping / Left its seeds while I was sleeping / And the vision that was planted in my brain / Still remains / Within the sound of silence” (*ibid.*, 00:00:48-00:03:08).

The somberness of “darkness” as an “old friend” that one revisits is a recurring theme throughout the film, especially as it relates to its post-Holocaust visuals and use of shadows. “Vision,” or the hope and expectations with which one views the future, can become obscured by the extreme limitations of a lack of communication (“talking without speaking / hearing without listening”). The voiceless about whom the duo sings are the chattering masses who say nothing of consequence and bow before false gods: Gentiles and immoral Jews who have disobeyed or forgotten God. “Silence” spreads despite the attempt to communicate, and it is magnified by prejudices, assumptions, culture and tradition, “neon” gods and a currency of consumerism and shallow relations. Yet, these are the false idols of the non-Jewish Other, to which the masses in Benjamin’s world choose to “bow and pray”. “The prophets” mentioned in the song are Jewish, and the “tenement,” of course, differs vastly from the large home in which Benjamin lives. The multi-ethnic tenements in the Lower East Side of Manhattan (where Jews predominantly lived in the early twentieth century) experienced considerable changes in the 1960s, with crime, poverty, and drugs becoming increasing problems (Hodges 2010, 769-70). The lyrics authentically describe this group, contrasting them with the Gentiles that act as a mechanical mass in ubiquitous slumber, who are found in Benjamin’s parents’ social circle. Benjamin has been “asleep” as well, but he is now awake to realizing his role as an outsider.

Benjamin’s body next to his shadow underlines Jewish self-consciousness, anxiety, and timidity. Upon his return from college, he exhibits a body language that is not yet confident—one of repressed Jewish masculinity. He dislikes the crowd, and struggles with maneuvering in it. This Jewish anxiety is emphasized again later with Nichols’s use of split lighting during the bedroom fish aquarium scene (00:03:11) (Fig. 5). These shots aid in making the comedy

especially dramatic, reminding viewers that the film is a dark comedy, stressing the discontentment, disillusionment, and dissatisfaction the young man possesses.



Figure 5. Nichols (1967, 00:03:11).

The “body of the Jew”, Sander Gilman argues in *Freud, Race, and Gender* (1993), is specifically associated with “the body of the male Jew [as] the sign of masculine difference that was inscribed on the psyche of the Jew. The fantasy of the difference of the male genitalia was displaced upward—onto the visible parts of the body, onto the face and the hands where it marked the skin with its blackness” (21). Such qualities, Gilman suggests, can be traced back to the act of circumcision, which results in the “‘feminization’ of the male body” (1993, 25). There are several images and moments in the film that underscore this problem of Jewish sexuality and passivity that demonstrate not only that Benjamin’s behavior associates him with the “Jewboy” stereotype, but also that he breaks free from this stereotype by confronting the expectations of others. In the first half of the film, Nichols uses shadow and light to underline this insecurity, and the pool is used repeatedly to effectively achieve this.

The pool is a disturbing place for Benjamin, a site associated with emasculation and victimhood, until he is able to take the plunge of his own accord. Note how Nichols’s lighting choice again creates the familiar shadow that dominates much of the first half of the film, emphasizing Benjamin’s need to reshape himself (00:22:38) (Fig. 6). Scaling here underlines

how the protagonist is swallowed inside his own environment. The long shot shows Hoffman's entire body in a totally spotless, empty kitchen, emphasizing the strong contrast between this toy-like Jewish figure and the clean, even lines of his stable, suburban surroundings; white backgrounds, level framing, and even lines in the film are always non-Jewish, while canted framing is always Jewish. Whereas this scene has primarily been interpreted as a critique of suburban life (Cooley 2009, 366), the clumsy, disproportionate figure that moves unsteadily forward with limbs made heavy by large flippers that drag across the floor is also an oblique reference to the awkward Jewish stereotype. When Benjamin is forced to the bottom of the pool, this is another symbol of his Jewish "boyness". A point-of-view shot is used from Benjamin's perspective as he walks out to the backyard in the outfit.⁴ The crowd, representing the hostile audience, led by his father, encourages him to head to the pool. The POV shot creates comical empathy, connecting viewers with Benjamin's internal situation; the suffocation he endures is emphasized by his heavy breathing aided by the oxygen tank. Here, again, physical and emotional tension is present as Benjamin moves clumsily toward the pool, hardly something expected of an athlete (he is a track star). It is, however, Benjamin's first time. Considering the sequence occurs on his twenty-first birthday, and immediately before his encounter with Mrs. Robinson at the Taft Hotel, its sexual connotations are obvious. The discomfort is magnified when Mr. and Mrs. Braddock force Benjamin (with whom the viewer still identifies through the POV shot) back into the pool, pushing him deeper. This event is a coming-of-age ritual, a rite of passage for the newly arrived male. Baptism in the pool officially marks his emergence as the suburban male proper who has to "fight them off." At the bottom of the pool, Benjamin's embarrassment and awkwardness have reached new depths. Only the sound of bubbles from his breathing, reminiscent of the bubbles from his fish aquarium, can

⁴ POV, henceforth.

be heard as the shot zooms out, underlining his limited experience and the humiliation of being a virgin. Mr. Braddock never does grant Benjamin his proper manhood at any point in the narrative, always emasculating him in one form or another.



Figure 6. Nichols (1967, 00:22:38).

Nichols also uses practical lighting in a night shot early in the film to illuminate the pool, while soft lighting is used to distort the faces of the crowd and eliminate shadows to indicate their being different from Benjamin, who is encased in blackness with low key lighting to create the sense of isolation and uneasiness he feels, as well as increase his Jewishness. As a suburban, Gentile hangout, the pool excludes Benjamin (Fig. 7). Throughout the film, Nichols makes use of this sort of scaling, using depth of field to contrast two emotions or moods (the serious and the comical) and emphasize outsidership. The tilted angle of the window frame in the first shot symbolizes Jewish anxiety (Fig. 7); the even lines of the window frames at the church represent the Gentile environment (Fig. 8). The Gentiles are easily identifiable, but it is “group loyalty” rather than specific ethnic signifiers that mark membership. Indeed, Lipset and Raab argue that a focus on sectarian rather than ethnic affiliation is a distinguishing feature of the American Christianity of the 1960s (1995, 55). The pool offers immediate assimilation, a reference to the Christian sacrament of baptism. The pool, the Los Angeles sun, and the bright

clothes are all symbols that portray the carefree Gentile Southern Californian comfortable in his or her own body.

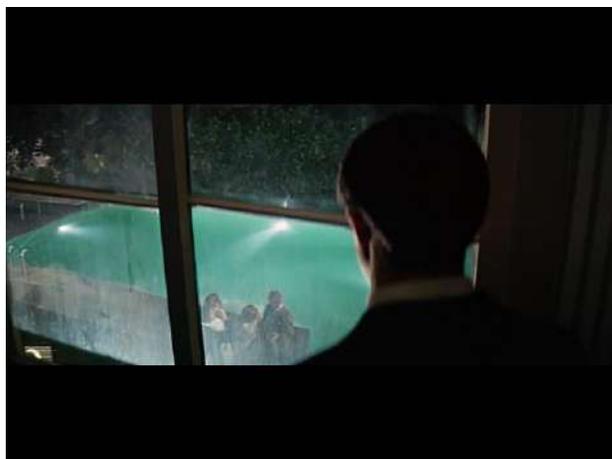


Figure 7. Nichols (1967, 00:07:05).



Figure 8. Nichols (1967, 01:42:10).

Benjamin further attempts to rid himself of this “Jewboy” image through sexual relations with Mrs. Robinson, but he never gains her respect. Indeed, no adult ever addresses Benjamin as an equal. He is either praised for being a fine student (a nice Jewish boy), chastised for being lazy (by his father) and dishonest (by his mother), or disparaged (by Mr. and Mrs. Robinson). His sexual partner repeatedly denigrates him. Dutch angled shots at the Taft Hotel emphasize Benjamin’s pre-coital tension and disorientation (Nichols, 00:34:56-00:36:34). Mrs. Robinson calls Benjamin sexually “inadequate” (*ibid.*, 00:37:37), an especially hurtful comment for the Jew who already feels like a boy. In his prelude to the sexual act, Benjamin

moves to the corner of the room and repeatedly bangs his head on the wall as he proclaims that he cannot go through with it. After Mrs. Robinson's insult, he lashes out against the emasculating concept of the Jew as feminine and scholastic, as queer/sissy.

Nonetheless, the problem of the impotent and inadequate male protagonist who has problems fitting into his community is not strictly a Jewish one; it appears throughout other New Hollywood films directed by Jews: Arthur Penn's *Bonnie and Clyde* (1967) and John Schlesinger's *Midnight Cowboy* (1969) also address the mythology of male virility. Clyde Barrow (Warren Beatty) and Joe Buck (Jon Voight) are imperfect copies of the fantasy of the masculine outlaw and the male prostitute they portray. They are both new Anglo-Southern variations of the *shlemiel*; they are large, white, loquacious yokels hiding behind fake machismo and bravado. Benjamin's "sissiness" can be found in both characters; their narrative is the myth of Gentile masculinity, and their unconventional, non-conformist lifestyles reject the institutionalized norms governing the means and ways for attaining success. Bonnie (Faye Dunaway) is constantly disappointed over Clyde's sexual inadequacy. Here, Penn's composition is similar to Nichols's; he effectively uses chiaroscuro, creating strong contrasts between light and darkness to emphasize sexual frustration (Fig. 9). Michelangelo Antonioni's and Federico Fellini's post-neorealist use of shadow and light has been noted as influencing the New Wave style of both films (Man 1994, 35). Indeed, one sees the opening of *Bonnie and Clyde* (1967) (Penn 1967, 00:02:33) (Fig. 10) as reflecting the composition of Antonioni's *L'Avventura* (1960) (01:59:42) (Fig. 11). Lingering shots communicate disillusionment, upsetting audience expectations of modern heroes, replacing the fantasy of the macho outlaw with an existential reality. Films like *L'Avventura* were pivotal for emphasizing "the plight of alienated modern man and woman" and for revelatory sequences with "brief tender glimpses of humanity" (Man 1994, 188), which *The Graduate*, *Bonnie and Clyde*, and *Midnight Cowboy* emulate. In *L'Eclisse* (1962), Antonioni returns to visual motifs that underline these hopeless

quests and lost love in a final montage that shows the empty streets of Rome where two protagonist-lovers (Alain Delon and Monica Vitti) once excitedly roamed (Man 1994, 35). Interestingly, both François Truffaut and Jean-Luc Godard were propositioned to direct *Bonnie and Clyde* (Scott 2020, 2), an indication of the importance of these European styles and themes on American filmmaking. Penn, nevertheless, ultimately achieved the same effect. Note how his introductory scene echoes the opening of *The Graduate* in eschewing the establishing shot, thereby offering intense emotions in dramatic close-ups.



Figure 9. Penn (1967, 00:42:10).



Figure 10. Penn (1967, 00:02:33).



Figure 11. Antonioni (1960, 01:59:42).

Benjamin's affair with Mrs. Robinson finally permits him to transcend his "Jewboy" image. The summer affair is presented as a five-minute dream-like montage that showcases ecstasy, or the Jew's departure from his mundane world of scholastics and parental expectations. Such fantastical episodes in musical interludes are not uncommon in New Hollywood works. For example, in George Roy Hill's *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), a sepia-toned montage that uses panned shots of photos highlights the outlaws' journey from New York to Bolivia (01:03:57-01:07:09). Furthermore, the bicycle-riding episode in Hill's film is an excellent example of how soft, natural lighting can be used in dreamy, carefree sequences. It embellishes the playfulness between Butch (Paul Newman) and Etta (Katharine Ross), strongly revealing the intimacy the two share (*ibid.*, 00:25:42-00:28:53). The montage in *The Graduate*, however, differs from Hill's in that it underlines the protagonist's Jewish anxiety as well as the sexual affair. The montage relies heavily on dream-like qualities—soft focus, filters, and folk-pop music—to disrupt reality and place the protagonist squarely in the middle of the summer fantasy. Nichols uses "The Sound of Silence" again to begin the montage. Here, however, the song enhances the spiritual quality of the sequence rather than underscoring Benjamin's anxiety seen in the film's beginning. He is stripped of his suit and tie; the character's post-coital ecstasy is the release from the Jewish body.

The pool, devoid of eerie shadows and enveloped in natural daylight, now becomes an emotionally healing place representative of positive Jewish libido. Self-awareness replaces dread and is expressed through the body. Simon and Garfunkel's harmony and acoustic guitars magnify the invigorating sexual energy of the sequence. Benjamin's reunification with his body permits him to transcend its physicality. The pool is now part of his escape and pleasure seeking. A superimposed shot uses the shimmering water and Benjamin's face to suggest luminous space and highlight the young man's spiritual and emotional development. Whereas

previous close-ups suggest Benjamin's physical and mental entrapment, here his psychic energy is unbound; he possesses an increased awareness of the eidetic.

White replaces heavy shadows and highlights Benjamin's sexual reawakening: the linen, the bedroom walls, a nightstand, a lamp, and picture frames are white. Nichols does not rely on canted framing, as he uses in the previous sequence in the Taft hotel to underline Benjamin's anxiety; instead, the careful editing in this montage helps underline the young man's present moment of awe. Space-time is blurred as shots transition between Benjamin's bedroom at home and the hotel. He is no longer trapped in the vicious body-space dichotomy. Movement is not linear but cyclical; time is insubstantial, indefinable. The second non-diegetic song of the sequence, the tender and melancholy "April Come She Will", underscores the splendor of Benjamin's summer of love. Simon's ballad describes the passing of time for a young lover whose love appears in April "when streams are ripe and swelled with rain," stressing Benjamin's newfound sexual virility. The graduate swims comfortably in this deep state of being, and the white shirt he puts on as he steps out of the pool verifies this, as it appears whiter than the rest of his environment in a brilliant, overexposed shot.

High-contrast lighting in the montage almost resembles a split-screen, thereby emphasizing the separation of Benjamin's world from his parents'. The perfectly symmetrical "split screen" uses scaling that shows the protagonist as a slouching, disheveled, hoodie-wearing figure in the shadows, unlike the image of the upright academic on the people mover from the beginning of the film. The "Jewboy" closes the door on his parents, shutting out their overbearingness and intrusion on his romantic fantasy (Nichols, 00:40:49) (Fig. 12). Refusing to be suffocated any longer, Benjamin approaches the pool with confidence and dives in without hesitating, as his mother jealously watches—she recognizes that he is now a man. He forcefully rises to the surface, symbolic of the sexual climax, and jumps on the lilo, which dissolves into Mrs. Robinson. Showing how pleased he is with himself, the character breaks

the fourth wall and smirks at the camera with a raised eyebrow, but he finds himself back in reality as his father glares disapprovingly at him.



Figure 12. Nichols (1967, 00:40:49).

It becomes obvious later that Mrs. Robinson has ill will towards Benjamin and his family. Mrs. Robinson has a sultry film *noir* look and attitude, emanating fatalism and cynicism (Fig. 13). Nichols emulates the style of film *noir* lighting, which Roman Polanski would also employ in *Chinatown* (1974) (Fig. 14). This lowkey lighting underscores the seductive and villainous qualities of the characters. Mrs. Robinson's posturing is idiomatic of the classic *femme fatale* who ensnares her lovers in traps, emulated by Dunaway with her character, Mrs. Mulwray. Split lighting in both films indicates deception. In Mrs. Mulwray's case, she is keeping it a secret that Mr. Mulwray's mistress is her daughter from an incestuous relationship with her father (Polanski 1974, 01:29:00). Whether Mrs. Robinson is a victim or a villainess (like Evelyn Mulwray) has not yet been determined; whether she is more cunning and calculating than neurotic and damaged is unknown at this point. What can be ascertained is that Benjamin is small, inexperienced, and unproven next to her overbearing lawyer husband (William Daniels), who thrusts his cigar around, a symbol of authority and hypermasculinity. In another of Nichols's high-contrast, depth of field shots, Mr. Robinson is placed beneath the arch, signifying his position as head of the household. He advises Benjamin to "sow a few wild

oats”, points to his wife with his cigar, and asks, “Doesn’t he look to you like the kind of guy who has to fight them off?” (Nichols, 00:19:55-00:20:27) (Fig. 13). Mrs. Robinson’s seductive play as the comedic-villainess is a favorite mechanism for generating laughter in *The Graduate*. Early shots of Benjamin in the darkness as Mrs. Robinson teases and seductively laughs support this reading, as does one of the film’s most famous lines: “Mrs. Robinson, you’re trying to seduce me” (*ibid.*, 00:12:32).

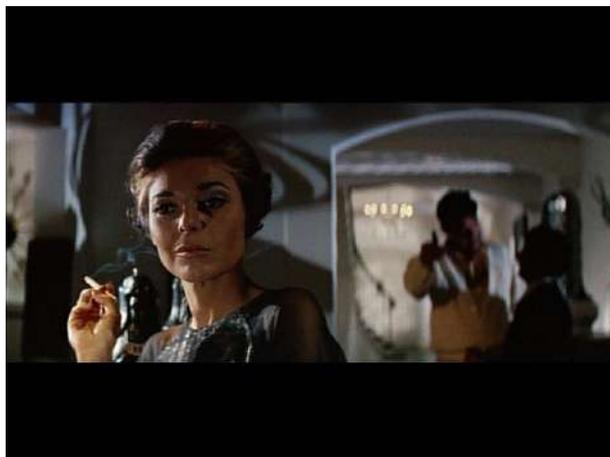


Figure 13. Nichols (1967, 00:19:55).



Figure 14. Polanski (1974, 01:29:00).

The final scene of *The Graduate* uses a Christian church in a sequence that puts an exclamation mark on the film’s critique of the Jewish-Christian dichotomy. Benjamin’s Alfa Romeo runs out of gas as he nears the Methodist church; his constructed self-image has stalled. The former track star finds the entrance of the church locked, a reminder of the restrictions that come with ethnicity, that the house of worship he enters in need is not the temple of his people: “The history of the Jewish people” is full of the psychological costs of defeat (Neusner 1984, 90); Jews remember that Jerusalem was once a Roman possession, where Jewish presence was

forbidden (91). Here, Benjamin is forced to find an alternate route; he climbs a staircase. High above the crowd, he looks out over the pews and sees the newly married couple. Although Nichols describes the image as a “moth fluttering at a window” (Gelmis 1974, 373), the Christological reference is apparent in this long shot (Nichols, 01:42:36) (Fig. 15). The shot, with its lighting, coloring, and detail, also recalls the even lines of the spotless kitchen where Benjamin was standing in his scuba outfit (Fig. 6).

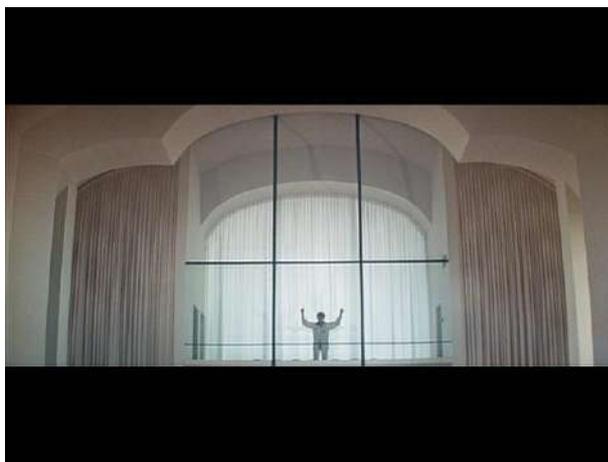


Figure 15. Nichols (1967, 01:42:36).

The Christian symbolism here is the height of dark Jewish humor in the film, literally and figuratively. However, by no means is this symbolism surrounding a Jew unique. Three years earlier Sidney Lumet’s drama *The Pawnbroker* (1964), the first American film to seriously address the Holocaust (Desser and Friedman 1993, 203), displayed crucifixion imagery. As Desser and Friedman suggest, that film’s “final image of Nazerman [Rod Steiger] impaling his hand on the pawnshop’s receipt spike certainly leads critics to note the act’s Christ-like implications and thus condemn the film for turning the Jewish survivor into a Christian” (1993, 213). What it truly demonstrates, however, is Sol Nazerman’s belief that the Jewish God has abandoned him in his time of need. He, like the real Dr. Viktor Frankl, is a professor who survived the Nazi concentration camps. His young apprentice dies while trying

to protect him from robbers, and Nazerman pushes his hand through the spike in a display of the failure of duty, of friendship, and of faith (Lumet 1964, 01:52:13-01:53:00).

Benjamin's body language also hints at the Jew's ultimate failure to fully assimilate to a Gentile world. Like Christ, Benjamin finds himself banned from a community. The Methodists here have forgotten that their Savior was a Jewish rabbi. As the persecuted Jew in *The Fixer* (Frankenheimer 1968) reminds viewers, "who hates the Jew, or any other man, hates Jesus; to be anti-Semitic, you first got to be anti-Christian" (01:29:39-01:29:56). The Jews have had their monotheistic faith and laws adopted by the Christians, not the other way around. In *The Origins of Religion* (1990), Freud reminds readers, "the other peoples might have had occasion then to say to themselves: 'Indeed, they were right, they are the chosen people.' But instead of this, what happened was that the redemption by Jesus Christ only intensified their hatred of the Jews" (352; emphasis in original). The anti-Semitism of the Church has obscured the lessons of Jesus, and Benjamin re-establishes his Jewishness in a David-and-Goliath struggle. Antagonism must remain between the two peoples, so Elaine and Benjamin physically battle the Christian wedding crowd. The heavy, gilded crucifix he turns back on the White Anglo-Saxon Protestants (WASPs) is an anti-anti-Semitic action. Benjamin finally has fought to win Elaine in order to create his own path. The new couple escapes the crowd by hopping a bus: they are free of the associations that come with their cars. Nichols uses a final frontal close-up that resembles those of the opening, but with Elaine sharing the frame and the usual split lighting that divides characters removed to stress that both equally have anxiety about their future: the romantic fantasy has quickly faded (Nichols 1967, 01:44:46) (Fig. 16). Katharine Ross emulates Hoffman's deadpan expression, confirming that Elaine is now a part of Benjamin's confused lifestyle. The shot recalls the early bedroom aquarium shot, in which Benjamin ponders his future. Here, however, the natural lighting from the dirty back windows of the bus, instead of the heavy shadows of the fish aquarium with the tiny figurine, signifies

Benjamin's abandonment of the suffocating suburban existence and his journey toward what will likely be a lower-middle-class lifestyle. There is no dramatic high contrast lighting, no clever titled angles signifying confusion, only the return of the film's refrain, "The Sound of Silence", as the uncomfortable pair attracts the attention of a new crowd of onlookers, and the bus drives off toward the horizon.



Figure 16. Nichols (1967, 01:44:46).

There are alternative ways critics can understand the technical and cultural achievements of New Hollywood. This article addressed this issue by attempting to ask who or what instigated this change, and to what extent did American Jewishness play a part. Rather than understanding the films of this period only through a comparative study of the European film renaissance of the 1950s and 1960s, or through radical American politics, it is important to critically interrogate in new and unfamiliar ways how these works are informed by the outsidership of their Jewish directors. Disillusionment for Jews (or characters coded Jewish) in films like these is perpetual. The usual path to solving problems is still not an option in a post-Holocaust world. There is no solution to the dilemmas that Jews who are discriminated against encounter. The open and tragic New Hollywood ending underlines this: there is never closure, and romance is unreal and unattainable and certainly does not solve problems. This is also the dilemma for Jews who must deal with "the six million", the absence of God, and their

new place in a complex postmodern landscape of uncertainty. Such cultural and filmic adaptations were designed by Jewish dissidents who realized that assimilation, like the exclusivity of tradition, is not an option, and that a strategy of destabilizing pre-existing cultural and aesthetic norms is an acceptable and exceptional coping mechanism for handling anti-Semitism and escaping the Holocaust.

Bibliography

- Antonioni, Michelangelo, dir. *L'Avventura*. 1960; Culver City, California: Sony Pictures Home Entertainment, 2016. DVD.
- . *L'Eclisse*. 1962; Issy-les-Moulineaux, France: StudioCanal, 2007. DVD.
- Auster, Albert, and Leonard Quart. 2001. *American Film and Society since 1945*. 3rd ed. Westport, CT: Greenwood Press.
- Cooley, Aaron. 2009. "Reviving Reification: Education, Indoctrination, and Anxiety in *The Graduate*." *Educational Studies* 45, no.4: 358-76.
<https://doi.org/10.1080/00131940802649789>
- Desser, David, and Lester Friedman. 1993. *American-Jewish Filmmakers: Traditions and Trends*. Chicago: University of Illinois Press.
- Feuer, Menachem. 2014. "Woody Allen's Schlemiel: From Humble Beginnings to an Abrupt End." In *Woody on Rye: Jewishness in the Films and Plays of Woody Allen*, edited by Vincent Brook and Marat Grinberg, 79-99. Waltham, Massachusetts: Brandeis University Press.
- Frankenheimer, John, dir. *The Fixer*. 1968; Los Angeles, California: MGM. 2002. DVD.
- Frankl, Viktor. 1959. *Man's Search for Meaning: The Classic Tribute to Hope from the Holocaust*. London: Rider.
- . 1955. *The Doctor and the Soul: From Psychotherapy to Logotherapy*. New York: Vintage Books.
- Freud, Sigmund. 1990. *The Origins of Religion: Totem and Taboo, Moses and Monotheism and Other Works*. Edited by Albert Dickson. London: Penguin.
- Gelmis, Joseph. 1974. *The Film Director as Superstar*. London: Pelican.
- Gilman, Sander L. 1993. *Freud, Race, and Gender*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- Hill, George Roy, dir. *Butch Cassidy and the Sundance Kid*. 1969; Los Angeles, California: Walt Disney Studios, 2019. DVD.
- Hodges, Graham. 2010. "Lower East Side." *The Encyclopedia of New York City*. 2nd ed. New Haven, Conn: Yale University Press.
- Knox, Israel. 1963. "The Traditional Roots of Jewish Humor." *Judaism* 12, no. 3: 327-337. <https://www.proquest.com/openview/f3d4a7058f1a84bad6ed4cf371d0664a/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1817128>.
- Lipset, Seymour Martin, and Earl Raab. 1995. *Jews and the New American Scene*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Lumet, Sydney, dir. *The Pawnbroker*. 1964; Los Angeles, California: MGM, 2000. DVD.
- Man, Glenn. 1994. *Radical Visions: American Film Renaissance, 1967-1976*. New York: Praeger.
- Manufacturing Intellect. *Mike Nichols Interview (1992)*. YouTube. May 2, 2016. Video, 46:26. <https://www.youtube.com/watch?v=Iqaw4Ny7xGI>
- Morris, Milton Himmelfarb, and Martha Jelenko, eds. 1968. *1968 American Jewish Yearbook: A Record of Events and Trends in American and World Jewish Life*. New York: American Jewish Committee.
- Nachman, Gerald. 2009. *Seriously Funny: The Rebel Comedians of the 1950s and 1960s*. New York: Knopf Doubleday.
- Neusner, Jacob, ed. 1984. *Torah from Our Sages: Pirke Avot*. Chappaqua, New York: Russel Books.
- Nichols, Mike, dir. *The Graduate*. 1967; Los Angeles, California: Embassy Pictures, 2007. DVD.
- Penn, Arthur, dir. *Bonnie and Clyde*. 1967; Burbank, California: Warner Home Video, 2006. DVD.

Polanski, Roman, dir. *Chinatown*. 1974; Los Angeles, California: Paramount Pictures, 2000.

DVD.

Schlesinger, John, dir. *Midnight Cowboy*; 1969. Los Angeles, California: Twentieth Century

Fox, 2011. DVD.

Scott, Helen. "François Truffaut's Bonnie and Clyde." *IndieWire*, March 3, 2020. Accessed

January 24, 2022.

<https://www.indiewire.com/2020/03/francois-truffaut-bonnie-and-clyde-serge-toubiana-1202215097/>.

Williams, Linda Ruth, and Michael Hammond, eds. 2006. *Contemporary American Cinema*.

Berkshire, England: Open University Press.



Reflexos de uma disputa:**O dia sombrio e a noite clara na fotografia oitocentista**Luzo Reis¹, Susana Dobal²

¹¹ Luzo Reis é graduado em Comunicação Social e Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), doutorando em Comunicação Social na linha de pesquisa “Imagem, Estética e Cultura Contemporânea” na Universidade de Brasília (PPGCOM/FAC-UnB), onde desenvolve pesquisa sobre a estética noturna na fotografia de Georges Brassai, Claudia Andujar e Antoine d’Agata. Também é fotógrafo e cineasta documentarista.

Luzo Reis has a degree in Social Communication and a Master's Degree in Contemporary Culture Studies from the Federal University of Mato Grosso (UFMT), is a doctoral candidate in the Image, Aesthetics and Contemporary Culture research line of the Faculty of Communication, at the University of Brasilia (PPGCOM/FAC-UnB), where he develops a research on nocturnal aesthetics in the photography of Georges Brassai, Claudia Andujar and Antoine d'Agata. He is also a photographer and documentary filmmaker.

Email: luzoreis@gmail.com

² Susana Dobal é professora associada da Universidade de Brasília (UnB). Doutora em História da Arte/City University of New York/Graduate Center e pós-doutora na Université Paris 8 (2009) e na Aix-Marseille Université (AMU 2014). Seu tema de pesquisa é a fotografia em diálogo com outras artes e narrativas experimentais; publicou diversos artigos sobre esses temas e participou de mais de 30 exposições com ensaios fotográficos.

Susana Dobal is an associate professor at the University of Brasília (UnB). She holds a PhD in Art History / City University of New York / Graduate Center and postdoctoral degrees from the Université Paris 8 (2009) and Aix-Marseille Université (AMU 2014). Her theme of research is photography in dialogue with other arts and experimental narratives; she has published articles about these subjects and participated in more than thirty exhibitions showing photographic essays.

Email: sudobal@gmail.com

Resumo: Neste artigo apresentaremos duas atitudes da fotografia do século XIX com relação ao noturno. A primeira delas, o dia sombrio da fotografia oitocentista, abordará experiências artísticas que produziram imagens obscuras, difusas ou com presença de sombras pronunciadas em referência a uma visualidade noturna aplicada a cenas tomadas originalmente de dia. A segunda, a noite clara oitocentista, discutirá as empreitadas da fotografia técnica, científica ou utilitarista em iluminar a noite a fim de produzir imagens nítidas e claras. Veremos como esses dois expedientes revelam a participação da fotografia na arena dicotômica do século XIX que opôs luz e sombra, realidade e subjetividade.

Palavras-chave: noite; dia; arte; técnica; fotografia.

Abstract: In this article we will present two nineteenth century attitudes in photography toward the subject of the night. The first of them, the somber day of nineteenth-century photography, will address artistic experiences that produced images that were obscure, diffuse, or with the presence of pronounced shadows in reference to a nocturnal visuality applied to scenes originally taken during the day. The second, the nineteenth century clear night, will examine the endeavors of technical, scientific, or utilitarian photography in lighting the night to produce sharp and clear images. We hope to unveil how these two expedients reveal the participation of photography in the dichotomous arena of the nineteenth century that pitted light and shadow, reality and subjectivity.

Keywords: night; day; art; technique; photography.

Reflexos de uma disputa:**O dia sombrio e a noite clara na fotografia oitocentista**

Luzo Reis, Susana Dobal

Introdução

O século XIX é um capítulo singular da longa história de embate entre luz e sombra. Nessa arena oitocentista temos, de um lado, a luz assumindo os postulados e aspirações da ciência e as trevas equivalendo a tudo aquilo que escape a essa racionalidade³. Reclamando as funções de um farol que guia o homem moderno em meio à escuridão, a razão científica vinculou-se à capacidade do homem de transformar o mundo através da tecnologia, performando a ideologia do progresso. Por sua vez, as sombras se associaram a tudo aquilo deixado de fora desse foco luminoso: o pensamento mágico dos povos tradicionais, os temores, crenças e hierarquias religiosas (compreendidos pela ciência como superstições) e, de modo geral, as práticas artísticas, onde as insondáveis expressões subjetivas rivalizavam com a pretensão da ciência de uma observação isenta e objetiva. Se essa dualidade já vinha se formando desde o iluminismo do século XVIII e o Romantismo que o sucedeu mais no final daquele século, no século XIX a empolgação com novas descobertas tecnológicas a acentuou. A fotografia, nascida oficialmente em 1839 na França, permite verificar já nas imagens produzidas nesse período reflexos dessa dualidade fundamental de luz e sombra que vai

³ Em sua obra *Night Passages* (2013), Elisabeth Bronfen realiza uma revisão de como a figura da noite esteve presente nas principais narrativas míticas, religiosas e na arte ocidental. Sobre o período histórico que nos concerne nesse artigo, a autora faz uma interessante análise da forma com que a noite integrou o enredo de disputa entre a luz da racionalidade científica contra a noite da superstição e da subjetividade em obras de arte marcantes como o caso da ópera de Mozart *A flauta mágica*, de 1791.

permeiar boa parte da história da fotografia, ainda que a perspectiva da luz tenha sido predominante.

Nesse artigo iremos propor duas posturas distintas de tratamento do noturno pela fotografia do século XIX que revelam sua participação nessa arena dicotômica. Chamaremos essa dualidade de o dia sombrio e a noite clara oitocentista. O dia sombrio refere-se a algumas experiências artísticas que se apropriaram do processo fotográfico a fim de evocarem um mundo noturno em suas imagens. São artistas e movimentos que, contrariando as premissas mais comuns associadas à fotografia do período, buscavam criar uma estética noturna em nome da expressão de um olhar particular sobre o mundo, mesmo quando a técnica fotográfica ainda parecia não permitir a representação de tais cenários. Em geral, vemos nesses expedientes a tentativa de uma assimilação pelo universo da arte de um meio técnico visto por muitos como um auxiliar da ciência em sua tarefa de observar de forma minuciosa e direta a realidade. A partir de diversas escolhas técnicas e manipulações nos processos da fotografia, esses artistas produziram imagens obscuras, pouco definidas ou com acentuados contrastes, mais ligadas a uma visão onírica ou noturna, identificada ao universo da arte. Produziram assim a representação de um dia sombrio em suas imagens mesmo que a partir de cenas tomadas em plena luz do dia. Destacaremos aqui as imagens difusas de alguns calotipistas, a experiência de Hervert-Henry Klumb na cidade brasileira de Petrópolis e o movimento pictorialista da última década do século XIX.

Por outro lado, ao comentarmos sobre a noite clara oitocentista, veremos como algumas fotografias mais ligadas ao universo da ciência e da técnica (embora não necessariamente realizadas por cientistas) fizeram o caminho inverso ao tentar imprimir uma estética diurna em imagens da noite. Estes, mais interessados em reproduzir na fotografia uma cópia da realidade, trabalharam no sentido de aprimorar aspectos como nitidez e/ou iluminação artificial a fim fotografar a escuridão com a referência da luminosidade plena do dia. O objetivo aqui era o

exato oposto do anterior: vencer as limitações da falta de luz e criar a partir da tecnologia fotográfica uma imagem clara. Enquanto nas experiências artísticas do primeiro caso a pretensão era turvar a visão, aqui se buscou a visão objetiva e direta tão cara à ciência, superando, assim, os desafios naturais que a noite impõe à prática fotográfica. Destaca-se nessa empreitada o desenvolvimento técnico da fotografia e a pesquisa com luzes artificiais para se atingir tal objetivo. Analisaremos nesse tópico as experiências com o registro astronômico da lua, as incursões de Felix Nadar no registro das catacumbas de Paris e as imagens noturnas de animais selvagens africanos realizadas por C.G. Schillings.

Nossos breves comentários acerca das experiências aqui trazidas não visam esgotar todos os aspectos de cada prática, tampouco criar um painel representativo das experiências que poderiam ser acrescidas em cada um dos grupos apresentados. Também não iremos nos ocupar das nuances implícitas nessa dicotomia, já que os dois termos propostos não são excludentes, como outros exemplos poderiam demonstrar. Nosso objetivo nesse artigo é antes apontar para a pertinência dessas categorias por nós proposta para pensarmos os reflexos do embate entre luz e sombra na fotografia oitocentista, em geral prioritariamente associada à ciência empírica e a uma celebração da visão diurna do mundo⁴. Dito de outra forma, estamos interessados em perceber como a figura da noite ou da escuridão foi encarada de formas diferentes pela fotografia com pretensões artísticas daquela realizada, ou ao menos

⁴ Sobre as diversas facetas do projeto oitocentista que associou a fotografia a uma confiança na visão e à aplicação dela em contexto documental e científico, ver, por exemplo, para o uso da fotografia pela psiquiatria, Georges Didi-Huberman (2015) e Hugh W. Diamond (1977). Para o uso da fotografia pela antropologia ver Elizabeth Edwards (1992). Para o uso da fotografia em contexto judiciário, ver Luce Lebart, (2015, 17-35). Por fim, para uma leitura da fotografia oitocentista associada a um regime de verdade, de uma maneira geral, ver André Rouillé (2009).

identificada, com aspirações científicas, técnicas ou utilitaristas. A primeira encarando a noite como um conveniente recurso artístico, a segunda como um obstáculo natural a ser vencido pela tecnologia. A presença dessa dicotomia aponta para uma possibilidade de leitura da fotografia do século XIX menos limitada pelo olhar documental que marcou a fotografia do século XX e que determinou a visão histórica sobre a produção que a precedeu⁵.

O dia sombrio oitocentista: Experiências artísticas de obscurecimento da imagem fotográfica

Foram muitas as experiências e apropriações da tecnologia fotográfica por sujeitos com pretensões artísticas no século XIX. Desde as encenações e ficcionalizações de retratistas como Julia Margaret Cameron (1815-1879) até as montagens de Henry Peach Robinson (1830-1901) e Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), encontramos exemplos da subversão das premissas estéticas da observação direta, cara aos expedientes utilitaristas, técnicos ou científicos do meio fotográfico (maior definição possível da imagem, iluminação plena, mínima intervenção do fotógrafo no processo, entre outras). Dentre essas reivindicações artísticas da fotografia oitocentista, destacaremos aqui aquelas em que há a busca de uma estética noturna nas imagens

⁵ Entendemos que nossa análise traz mais elementos para a compreensão contemporânea da história da fotografia, onde dicotomias semelhantes se dissolvem em diversas práticas fotográficas a partir do século XX (Lombardi, 2008). Isso já foi sugerido anteriormente por autores como John Szarkowski (1978) que propôs uma superação da dicotomia entre fotografia enquanto expressão individual e interpretação do real (*mirror/window*) a partir de polos unidos por um único eixo em que as imagens não se diferem por uma natureza intrínseca, mas por níveis de aproximação de um ou outro polo. O autor referia-se à produção dos 25 anos que antecederam seu artigo, mas essa dicotomia e suas nuances podem ser estendidas para a história da fotografia de uma maneira geral.

a fim de detectarmos, mesmo no ambiente positivista do século XIX, uma contracorrente na produção fotográfica daquela época.

As sombras difusas da Calotipia

Uma das primeiras e mais fundamentais disputas em torno da fotografia diz respeito às diferentes tecnologias para sua realização e seus resultados estéticos. Hoje, após estudos importantes, como os levados a cabo pelo pesquisador brasileiro Boris Kossoy (2006), sabemos que na época do anúncio de sua descoberta oficial, em 1839, havia diversos inventores dedicados a encontrar formas de fixar a imagem gerada pela câmera obscura. Sabemos também, como aponta André Rouillé (2009), que o sucesso do daguerreótipo está relacionado à capacidade que essa tecnologia apresentou em produzir imagens mais nítidas que seus concorrentes, sendo visto, inicialmente, como mais promissor e adequado às aspirações científicas e utilitaristas interessadas em imagens que fossem verdadeiras cópias do real. É nesse contexto que outros processos, como a calotipia, tiveram um destino diverso, sendo assimilados pelos discursos e práticas com intenções artísticas.

A calotipia⁶ foi uma tecnologia fotográfica baseada no processo negativo/positivo, ou seja, primeiro se produzia a matriz da imagem em negativo e, a partir deste, eram feitas cópias positivas em papel. Além dessa diferença importante com relação ao daguerreótipo, cuja chapa metálica já era a própria base da imagem, a calotipia produzia uma imagem difusa, mais parecida com um desenho. Foi essa, aliás, a comparação que o professor e arqueólogo Désiré Raoul-Rochette (1789-1854) fez em um relatório para a Academia Real de Belas Artes francesa

⁶ Na França, Hippolyte Bayard (1801-1887) foi o principal nome no desenvolvimento e utilização da calotipia no final da década de 1830. Na Inglaterra, um processo semelhante foi desenvolvido por William Henry Fox Talbot (1800 - 1877) que denominou o invento de “Talbótipo”, em 1841.

em 1839. Segundo ele, os positivos em papel de Bayard eram “verdadeiros desenhos”, apresentando um “efeito realmente encantador” (Rouillé 2009, 237). Se o calótipo e suas imagens difusas foi rechaçado pelos membros da Academia de Ciências, ele foi acolhido por artistas interessados justamente nessa característica estética.

Assim, longe de desaparecer da história da fotografia, o calótipo motivou uma primeira separação entre instituições e atores que encampavam a disputa ontológica de luz e sombra na apropriação da nova tecnologia fotográfica. Gustave Le Gray (1820-1884), Henry Le Secq (1818-1882), Eugène Cuvelier (1837-1900) estão entre aqueles que formaram o que Rouillé classificou como a “primeira geração dos fotógrafos-artistas” (*ibidem*, 238). Le Gray chegou a afirmar, inclusive, seu desejo de que a fotografia “em vez de cair no domínio da indústria, do comércio, caia no da arte” (Rouillé 2009, 237), revelando a disputa que havia naquele momento. Enquanto as imagens nítidas do daguerreótipo refletiam a luz e a clareza desejada pela racionalidade científica e técnica, a pouca definição e o esfumado natural do calótipo remetia à noite do sonho e da imaginação em suas imagens. Assim como os pintores paisagistas da escola de Barbizon, esses primeiros fotógrafos artistas também realizaram seus estudos na floresta de Fontainebleau, uma aproximação que revela, ademais, o desejo de integrar a fotografia ao universo da arte.



Figura 1: Eugène Cuvelier. Floresta de Fontainebleau. 1859-1862.⁷

Várias imagens desses primeiros fotógrafos-artistas apresentavam uma semelhança formal com essa imagem de Cuvelier (figura 1): contraluzes pronunciados que destacam a silhueta dos objetos, gradação tonal entre os planos de modo a acentuar uma atmosfera de névoa e indefinição, além de um efeito difuso geral característico do processo do calótipo.⁸ Toda essa estética conferia a essas imagens um aspecto sombrio, obscuro, distante da nitidez e da claridade almejada pelos homens técnicos para a tecnologia fotográfica. Embora realizadas em plena luz do dia, o uso da calotipia reforçava um aspecto difuso da imagem. Seu uso nesse contexto, aliado à escolha de temas, buscava não simplesmente um registro do real, claro e discernível, mas produzir uma obra cujas propriedades artísticas apelam à indefinição e ao drama noturno.

⁷ Fonte: Met Museum. Disponível em < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265904>>. Acessado em 17/09/2021.

⁸ Embora outras imagens do fotógrafo tenham mais definição do que essa e ele também tenha usado o negativo de vidro impresso com albúmen, o que confere muito mais nitidez às imagens, Cuvelier mantém a coerência do seu olhar com a escolha de temas como ruínas e principalmente florestas, árvores e paisagens que consistentemente sugerem um clima de mistério mais do que uma descrição.

A Petrópolis noturna de Hervert-Henry Klumb

Assim como diversos fotógrafos estrangeiros, o alemão Hervert-Henry Klumb chegou no Brasil na década de 1850 e logo inaugurou um estúdio a fim de explorar o mercado do retrato fotográfico na cidade do Rio de Janeiro. Na década seguinte, ele se mudou para a cidade serrana de Petrópolis onde empreendeu uma extensa documentação fotográfica da cidade no período de 1866 a 1874, com destaque para uma série de imagens noturnas. A partir de um minucioso processo de intervenção na revelação da fotografia, Klumb produziu um efeito noturno em suas imagens. Essas belas fotos de Klumb demonstram não apenas toda a inventividade e perspicácia do fotógrafo, mas indicam uma relevante experiência artística desses primeiros tempos da fotografia, evidenciando que, com um certo malabarismo técnico, o meio fotográfico poderia ir além do registro direto da realidade.



Figura 2: Revert-Henry Klumb, s/t, Petrópolis- RJ, 1866-1874.⁹

Evidentemente que com a tecnologia disponível naquele momento era muito difícil realizar tomadas noturnas, de modo que as fotos de Klumb emulam a noite a partir de um engenhoso processo. Trata-se de um efeito construído a partir de uma fotografia realizada de dia especialmente preparada para ser manipulada em sua revelação e gerar o efeito obscuro.

⁹ Fonte: IMS. Disponível em <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/noitedia/>>. Acessado em 10/10/2021.

Contando com a dupla etapa permitida pelo processo negativo-positivo da técnica do colódio¹⁰, Klumb realizava a fotografia sub-expondo o negativo na tomada e super-expondo a cópia na transferência para o papel. Segundo Sergio Burgi (IMS, 2014), coordenador de fotografia do Instituto Moreira Sales, esse processo era complementado por intervenções manuais que criavam elementos noturnos nas imagens, como a lua, luzes de postes, estrelas, realce nos contrastes, entre outros.

Várias das vistas noturnas da série de Klumb têm como referência a visualidade de uma noite enluarada. Na vista que temos na figura 2, por exemplo, o efeito noturno é notadamente inspirado em uma noite de lua cheia. Aqui, inclusive, o próprio astro noturno é colocado na imagem: posicionado no canto esquerdo superior atrás da copa da árvore. Essa aparição da lua não decorre de um registro direto do astro capturado pela câmera de Klumb, mas é resultado de uma intervenção na superfície do negativo. Esse processo, aliás, não se resumia às etapas de exposição e revelação mencionadas, tampouco à colocação de pontos de luz na cena, mas incluía a criação de uma atmosfera noturna presente já na captura da cena diurna. Desde a composição dos planos, bem como da iluminação solar que incide sobre os elementos da imagem, havia um conjunto de escolhas que contribuía para o sucesso do efeito.

Nesta mesma imagem (figura 2) podemos observar a perspicácia desse processo. Não há um escurecimento total ou indiscriminado na imagem, mas uma pintura minuciosamente planejada. A silhueta escura das árvores alterna-se às partes iluminadas, como a rua e os casarões. De forma bastante inovadora, Klumb experimentou um princípio básico da imagem noturna: a noite exige um planejamento apurado da iluminação para ser revelada, para que seus

¹⁰ A tecnologia do colódio úmido sucedeu o calótipo. Também baseado nas duas etapas negativo-positivo, o colódio consistia em uma solução química posta sobre uma chapa de vidro tornando-a sensível à luz. (Mello 1998, 201).

efeitos dramáticos sejam realçados. O projeto de Klumb, aliás, parece estar ciente disso. Sua busca de uma paisagem noturna tinha o objetivo de confrontar seus espectadores com a carga dramática de uma noite de lua cheia aplicada às cenas diurnas do cotidiano. Esse objetivo é verificado na existência de dois registros da mesma cena: um diurno e outro noturno. De fato, parece haver nesse cotejamento um apelo de desvelamento. Como se por trás das cenas diurnas habitasse todo um mundo noturno possível pelos truques do processo fotográfico.



Figura 3: Revert-Henry Klumb, s/t, Petrópolis-RJ, 1866-1874.¹¹

Assim como outros fotógrafos artistas do século XIX, Revert-Henry Klumb possuía um profundo conhecimento do processo fotográfico, além de um espírito criador que o levou a subverter o que seria a utilização mais comum da fotografia – codificada sob o signo do registro direto e da luz diurna – a favor do truque e da manipulação na construção de um efeito específico. Ao fazê-lo, Klumb se tornou um pioneiro na busca de uma representação visual da noite pela fotografia. Embora suas imagens noturnas não apelem ao mundo onírico presente na estética difusa da calotipia, seu interesse em construir a representação fotográfica de uma noite de lua cheia, com seus fortes contrastes de luz e sombra, compartilham o desejo por criar um mundo noturno na fotografia.

¹¹ Fonte: IMS. Disponível em <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/noitedia/>>. Acessado em 10/10/2021.

A noite pictorialista

O pictorialismo foi um amplo movimento em torno da fotografia levado a cabo na última década do século XIX que aprofundou as pretensões das experiências anteriores de elevar a imagem fotográfica ao estatuto de obra de arte. Do ponto de vista político e estrutural, o movimento criou uma ampla rede de sustentação, promoção, estudo, comércio e divulgação da fotografia de arte. Do ponto de vista estético, o pictorialismo não apenas se tornou reconhecido pelas suas imagens obscuras (parte considerável de sua produção), mas definiu e aprofundou as bases teóricas que deveriam sustentar essa estética. A busca de uma subjetividade expressa na imagem era um objetivo dos pictorialistas que se relaciona diretamente com a opção pelas imagens sombrias e difusas em detrimento da realidade clara e nítida da fotografia técnica e amadora.

Essa oposição subjetividade/realidade era uma das bases para se distinguir o fotógrafo pictorialista enquanto um artista. O objetivo era conferir originalidade às imagens retirando-as do universo da fotografia técnica e amadora – entendidas como registros simplórios e passíveis de reprodução – para torná-las obras de artes – objetos complexos e exclusivos. É nesse sentido que se justificou as interferências no processo fotográfico, como as raspagens e pinceladas, aplicação da goma bicromatada¹², uso de lentes especiais e outros. Tais manipulações resultavam em uma ode às sombras que marcava uma posição de confronto contra as premissas realistas da imagem fotográfica. Como aponta Mélon: “les photographes questionnent la nature de la photographie. Dans l'antichambre des Salons, ils évoquent fusain, lavis, eau-forte et autres manières noires” (Mélon 1998, 82).

¹² A goma bicromatada foi uma técnica muito utilizada pelos pictorialistas que consistia em emulsionar um papel com goma arábica misturada com dicromato de potássio, formando então a goma bicromatada. Após a exposição, o processo demandava a remoção manual das áreas não expostas, o que conferia maior controle na formação da imagem. (Mello 1998, 203).



Figura 4: Eduard J. Steichen, Pastoral - moonlight, 1907¹³

Essa prevalência de um idealismo subjetivo contra o realismo objetivo da ciência e da técnica é uma das premissas que justificam as intervenções no processo fotográfico e seu resultado difuso. Sobre isso, Henry Peach Robinson, uma referência importante do movimento, destacou:

(...). Em algumas exposições recentes foram mostrados conjuntos de imagens, variando desde as minuciosamente definidas até aquelas de extrema difusão, que não poderiam ter vindo de outras mãos e mentes além daquelas que as produziram; eram tão individuais quanto as obras dos pintores mais educados e representavam não tanto o assunto que estava diante da câmera, mas a impressão individual do fotógrafo sobre o assunto. (Robinson 1896, 96)

Vê-se, portanto, a relação direta estabelecida entre a estética difusa e a originalidade de uma impressão subjetiva, individual do artista-fotógrafo sobre o assunto. Os pictorialistas, assim, se valem das mesmas premissas do idealismo romântico que determinados setores artísticos contrapunham aos postulados diurnos, definidos e claros que marcam a ontologia iluminista. Além disso, com essa atitude pretendeu-se comparar fotografia e pintura na

¹³ Fonte: Amon Carter Museum of American Art. Disponível em < <https://www.cartermuseum.org/collection/pastoral-moonlight-p20052628> >. Acessado em 06/10/2021.

capacidade de expressar uma interioridade mais do que criar uma representação fidedigna da realidade. O real, assim, se tornou algo a ser rechaçado ou ao menos evitado no contexto do movimento.

Por meio da escolha de cenários com iluminação sombria e formas indefinidas, e ainda com o uso de manipulações técnicas da imagem, buscou-se conferir à estética obscura uma legitimidade artística que remonta às predileções pela técnica do calótipo. Apesar do pictorialismo não ter resistido por muito tempo, suas imagens e toda sua rede de sustentação é reveladora de mais um episódio do século XIX em que a busca pelas sombras na fotografia fez emergir alguma escuridão em um cenário que parecia apenas povoado de luz e confiança nas aparências – pensemos, por exemplo, no uso da fotografia, naquele período, pela antropologia, pela nascente psiquiatria, ou no contexto judiciário. Por um lado, esses usos, que tanto caracterizaram a fotografia oitocentista junto com os retratos, as paisagens urbanas e o registro das construções de ferrovias mundo afora, apontavam para a certeza de que o registro das aparências bastava; por outro, as imagens dos pictorialistas traziam a possibilidade de fotografar também um território das sombras onde as realidades são mais indefinidas e dissimuladas.

A noite clara oitocentista: Algumas experiências técnicas de iluminação da noite pela fotografia

Se parte da fotografia com pretensões artísticas utilizou a noite como uma referência na busca por imagens complexas, capazes de expressar a individualidade artística, ou extrapolar os limites da linguagem do meio, a fotografia técnica, científica ou meramente utilitarista fez um caminho inverso. Aqui, a busca por imagens claras e definidas da noite revelam as aspirações da ontologia iluminista aplicada à fotografia no século XIX. A noite e sua visualidade contrastada, difusa ou onírica dá lugar a tentativas de se criar uma estética diurna,

clara. Se nos expedientes artísticos a ideia era explorar o processo fotográfico a fim de nublar ou escurecer as imagens tomadas de dia, aqui se operou o caminho inverso ao se experimentar formas de levar a claridade diurna para a noite. Destacam-se aqui as pesquisas e evoluções técnicas da fotografia e das fontes de luz artificial. Aspectos que contribuíram para que o homem moderno pudesse, também no âmbito da fotografia, vencer as limitações naturais e promover uma espécie de conquista da noite operada pela imagem.

A fotografia astronômica da lua

Desde que o telescópio permitiu a observação de corpos celestes no século XVII, um dos objetivos da astronomia era o mapeamento do astro mais observado nas nossas noites, a Lua. Conhecer e nomear suas formações rochosas, crateras, vales e outras características era objetivo de estudos que se valiam do telescópio para observação e criação de mapas lunares. Até a fotografia, esse trabalho era realizado através do desenho e da gravura, mas o daguerreótipo e suas imagens bem definidas para o período logo alimentou a expectativa de que a fotografia poderia ser usada nessa empreitada. Em 1840 o americano John Draper realizou aquela que é conhecida como uma das primeiras imagens fotográficas da Lua.



Figura 5: John Draper, daguerreótipo da Lua. 1840¹⁴

Bastante emblemática por ser uma das primeiras imagens fotográficas da Lua, o daguerreótipo de Draper, contudo, apresentou uma série de problemas técnicos que novas tentativas teriam que corrigir para produzir uma representação mais fiel do nosso satélite. O mais evidente “defeito” da imagem é a longa vinheta opaca formada do lado direito do corpo celeste em decorrência do movimento lunar capturado na exposição de 20 minutos. No final da década de 1840, uma nova tentativa levada a cabo por Samuel Humphrey, um fotógrafo retratista de Nova York, obteve mais sucesso e despertou em definitivo a atenção de astrônomos do recém-criado *Harvard College Observatory* para as potencialidades do daguerreótipo no registro da superfície lunar (Bigg 2018, 123). Inspirados por Humphrey, os pesquisadores do observatório William Cranch e George Phillips Bond, em parceria com o fotógrafo John Adams Whipple, acoplaram o daguerreótipo a um telescópio e programaram o conjunto para realizar a exposição acompanhando a rotação da Lua. Após diversas tentativas eles obtiveram êxito em conseguir imagens mais nítidas (Keiming 2010, 6).

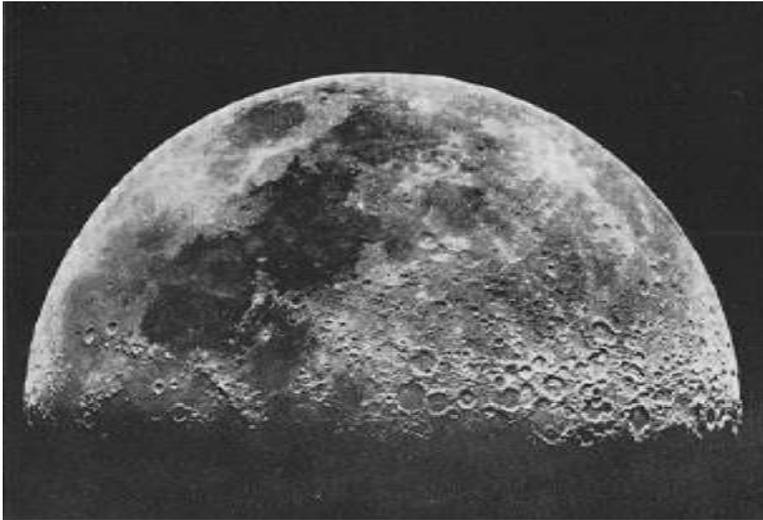
¹⁴ Fonte: Met Museum. Disponível em < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/789162>>. Acessado em 07/10/2021.



Figura 6: John Adams Whipple, daguerreótipo da Lua. 1849¹⁵

Apesar da impressionante imagem de Whipple, conseguida com todas as limitações da época, a tarefa de um mapeamento sistemático da Lua pela fotografia ainda demoraria. Negativos mais sensíveis, obturadores mais velozes, lentes mais nítidas são alguns dos aspectos que deveriam evoluir. A imagem de Whipple certamente foi um avanço, mas não suficiente. Um atlas lunar propriamente dito se daria apenas na década de 1890, com os experimentos de Maurice Loewy e Henry Puiseux no Observatório de Paris. Segundo Bigg (2018), as fotografias dessa dupla de astrônomos já contaram com velocidades de obturação mais rápidas permitidas por negativos mais sensíveis, além do aprimoramento da parte óptica dos telescópios obtido pela parceria com a empresa fotográfica Lumière e a fabricante de vidros Saint-Gobain (*ibidem*, 127). Ainda houve uma evolução nos dispositivos de rastreamento do movimento lunar, o que era um dos grandes motivos para a ocorrência dos indesejados borrões nas imagens.

¹⁵ Fonte: Met Museum. Disponível em < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/262301>>. Acessado em 07/10/2021.



Fotografia 6: Loewy and Puiseux, Fotografia da Lua. 1894 (Bigg 2018, 117)

Essa trajetória da fotografia da Lua no século XIX revela o caminho infinito da marcha tecnológica no que diz respeito à produção de definição nas imagens. Quem viu o atlas da dupla Loewy e Puiseux e suas belas e definidas imagens (figura 6) certamente não levou em conta as inúmeras tentativas desperdiçadas por trás de cada imagem bem-sucedida. Segundo Bigg (2018), a dupla produziu cerca de seis mil fotografias ao longo de quinhentas noites tendo selecionado as melhores de um conjunto formado em sua grande maioria por imagens borradas. Isso se deu porque, apesar de toda a tecnologia, ainda havia as turbulências atmosféricas, conhecidas como *seeing*¹⁶, que tornava o trabalho um processo de tentativa e erro. Vencer a atmosfera e produzir ainda mais nitidez e claridade nas representações fotográficas da lua só seria possível no século XX com os telescópios espaciais, além do aprimoramento de técnicas de combinação de imagens e velocidades de obturação ainda mais rápidas.

¹⁶ São flutuações de ar imperceptíveis ao olho humano nas observações diretas em telescópio, mas visíveis na captura fotográfica, mesmo com tempos de obturação muito pequenos.

Vendo as profundezas obscuras

We will ask our lens to do without daylight in order to “render” to us what “it sees” with us: we will attempt the first underground experiment of photography with artificial light, which has already successfully replaced sunlight in our portrait studio. But, in this place, this requires some explanation. (Nadar 2015, 84)

A busca de soluções técnicas para viabilizar a fotografia noturna é tão antiga quanto a própria gênese do processo fotográfico. De todas as condições necessárias, a pesquisa e o desenvolvimento de fontes de luz artificial figuram como um dos aspectos mais interessantes da noite clara na fotografia oitocentista. Desde seu surgimento que experiências de iluminação alternativas à luz do sol são pesquisadas. A ideia da luz artificial aplicada ao processo fotográfico tem a ver com a necessidade ou o desejo de se realizar imagens em situações ou locais não alcançados pela claridade solar, como interiores, cenas noturnas ou espaços subterrâneos que permitem pouca incidência de luz, como é o caso das Catacumbas de Paris, fotografadas entre 1861 e 1862 por Félix Nadar.

As Catacumbas de Paris, nome popular do ossuário municipal da cidade, foram concebidas no final do século XVIII como uma estratégia para destinar os despojos funerários dos cemitérios paroquiais acumulados durante séculos. Condenados a partir da década de 1780, esses cemitérios foram evacuados ao longo de anos e seus ossos armazenados nas antigas pedreiras subterrâneas da cidade – uma longa série de túneis que se estende sob a cidade e que remontam às explorações do século XV¹⁷ (*Les Catacombes de Paris*, 2018). Um dos elementos

¹⁷ As primeiras evacuações foram realizadas nos cemitérios mais importantes e continuaram ao longo de boa parte do século XIX de modo a consolidar o fechamento desses locais no centro de Paris, sobretudo ao longo das reformas urbanas que os destinaram às periferias da cidade. A consagração como Ossuário Municipal de Paris se deu de forma oficial apenas em 1786 e desde então o local passou a ser referido pelo termo “Catacumbas” em referência às catacumbas de Roma redescobertas no século XVI.

mais notórios do espaço é a forma como os operários que trabalharam na evacuação organizaram as ossadas ao longo dos túneis subterrâneos. Empilhando crânios, fêmures, costelas e outros ossos próximos às paredes das galerias, eles acabaram construindo no espaço um verdadeiro espetáculo sinistro que desde sua abertura à visitação, em 1809, até hoje, atrai uma infinidade de visitantes.

Fotografar esse espaço foi uma tarefa grandiosa e ninguém melhor do que Nadar para fazê-lo. Além de jornalista, caricaturista e um dos mais importantes fotógrafos retratistas do século XIX, tendo desenvolvido largamente o uso da luz artificial nesse intento, Nadar era um aventureiro que antes de sua expedição pelas catacumbas já havia inovado ao realizar as primeiras imagens fotográficas aéreas tomadas a bordo de um balão. Naturalmente que dentre os vários desafios a serem superados, o provimento de luz era o principal. Quando da realização de sua expedição subterrânea, a fonte de luz artificial mais promissora para a fotografia era o arco de luz de carbono elétrico que desde a década de 1850 apresentou resultados melhores para o retrato do que as experiências realizadas na década de 1840 com a *Drummond lime light*, ou “luz de cálcio” (Eder 1978).

Antes da descida, Nadar realizou uma preparação que envolveu uma pesquisa para aprimoramento do uso da luz elétrica em seus retratos. O primeiro desafio foi calcular a quantidade de baterias que deveriam ser utilizadas para fornecer a potência necessária para as lâmpadas. A tecnologia disponível no momento era a bateria de Bunsen e, segundo as medições de Nadar, eram necessários 50 elementos médios desse tipo de fonte de energia para realizar uma exposição adequada segundo seus critérios estéticos. Sobre o peso descomunal desse equipamento, Nadar as menciona como “the cumbersome inconveniences of the Bunsen battery” (Nadar 2015, 84). Outro desafio diagnosticado pelo fotógrafo logo nos primeiros negativos referia-se à dureza da luz elétrica ao iluminar seus retratados: “these first negatives came out coarse, with clashing effects, the blacks opaque, cut without details in every face.

The pupils either extinguished by excessive luminosity or brutally sticking out, like two nails” (*ibidem*, 85).

Após uma série de experiências para amenizar o alto contraste produzido pela iluminação, inclusive o uso de luzes auxiliares de magnésio para amenizar as sombras, Nadar chegou a uma solução ao utilizar “a double set of large mirrors reflecting intermittently the luminous light source of the shaded parts” (*ibidem*, 85). Resolvida a questão estética nesses testes controlados, a aventura pelo submundo das catacumbas reservaria ainda inúmeros contratempos. Desde as dificuldades em se manusear todo o pesado aparato de baterias até as incontáveis tentativas frustradas em decorrência de imprevistos¹⁸, houve muita persistência do intrépido fotógrafo aventureiro. Ao final, contudo, todas essas dificuldades não foram suficientes para deter o ímpeto de Nadar que após três meses de trabalho subterrâneo contabilizou um total de 100 negativos.

¹⁸ Em seu relato sobre essa experiência, Nadar conta que em virtude do peso descomunal do conjunto de baterias seu deslocamento para dentro dos túneis subterrâneos era inviável. A solução encontrada foi posicionar as baterias nas ruas e conectá-las às lâmpadas através de cabos que passavam pelas fossas e poços de inspeção espalhados pelas vias da cidade. Ocorreu que por vezes essas baterias espalhadas nas ruas atraíam a atenção de curiosos que atrapalhavam o processo, uma vez que a supervisão da equipe de Nadar “nem sempre conseguia proteger suficientemente o equipamento contra a curiosidade, a indiscrição dos transeuntes” (Nadar 2015, 92). Outro obstáculo revelado pelo fotógrafo era que não obstante toda a potência das lâmpadas, a baixa sensibilidade da emulsão de colódio utilizada ainda exigia certo tempo de exposição. Uma das consequências disso era a ocorrência de algum evento importuno, como por exemplo a subida de uma névoa pelas galerias aparecer diante da objetiva nos últimos segundos da exposição, prejudicando toda a tomada (*ibidem*, 94).

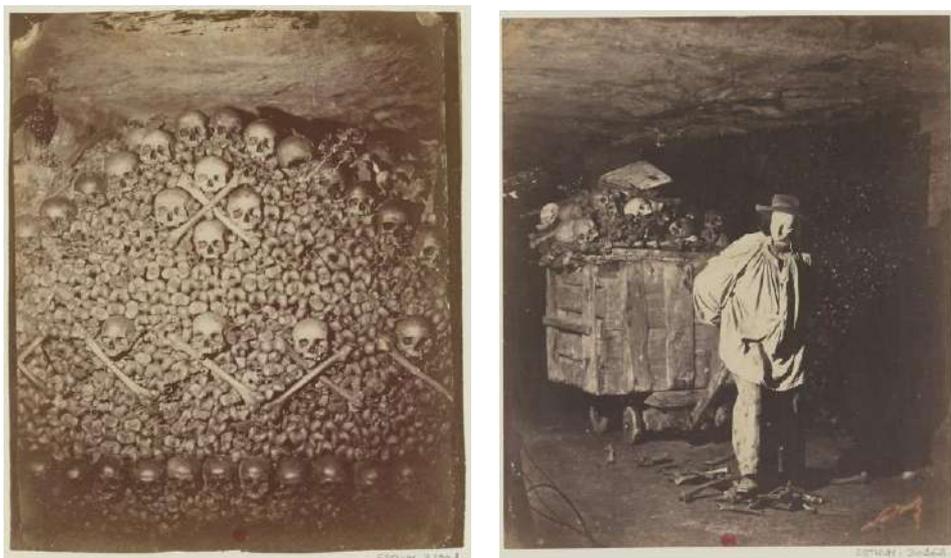


Figura 7: Félix Nadar, Catacumbas de Paris, 1861.¹⁹

Na avaliação de Nadar o resultado de seus negativos foi satisfatório: “most of them very good, some truly so perfect that they seemed to have been achieved sub Jove, sub sole” (*ibidem*, 94). Vê-se, portanto, o objetivo estético de reproduzir uma visualidade diurna mesmo dentro do submundo obscuro das catacumbas repletas de ossos humanos. Evidentemente que vendo as imagens podemos notar um exagero na afirmação do fotógrafo: as sombras densas, a qualidade e direção da luz confirmam a característica artificial da iluminação. Apesar disso, o entusiasmo de Nadar é bastante compreensível pela novidade das soluções técnicas aplicadas a uma situação tão desafiadora. Certamente foi um passo importante no que diz respeito à pesquisa e inovação das tecnologias necessárias para se realizar fotografias à noite. Além disso, essa experiência corrobora a pretensão técnica aplicada à fotografia de reproduzir, mesmo em

¹⁹ Fonte: Public Domain. Disponível em < <https://publicdomainreview.org/essay/photographing-the-dark-nadars-descent-into-the-paris-catacombs>>. Acessado em 07/10/2021.

ambientes escuros, uma estética clara e definida interessada em uma descrição mais próxima da realidade – sendo esta entendida com base em uma estética diurna.

Vendo a noite da natureza selvagem

A fotografia e o vídeo dedicado à documentação da vida selvagem exploram a curiosidade que temos enquanto homens modernos sobre esse outro mundo habitado por animais e plantas exóticos. Nossa insaciável curiosidade sobre isso tornou até mesmo a noite desses lugares um ponto de interesse explorado em conteúdos especializados na documentação noturna da natureza²⁰. Nesse tópico analisaremos uma das primeiras tentativas da fotografia de registrar um mundo noturno selvagem que surgiu no final do século XIX, por iniciativa do controverso fotógrafo e caçador alemão Carl George Schillings. Embora a maior parte das imagens de Schillings tomadas sobretudo ao longo da década de 1890 possam ser entendidas sob a ótica de registros de aventuras e troféus de caça, as imagens noturnas publicadas na década de 1900²¹, especialmente no livro *With Flash-light and rifle* (Schillings 1905), integram o desejo da conquista da noite pela imagem técnica que estamos refletindo.

Como o próprio título indica, as imagens da vida selvagem tomadas à noite são um ponto de destaque do livro de 1905 e isso se deve, obviamente, ao desafio que a tarefa atribuía a seu realizador naquela altura. Embora o empreendimento de Schillings tenha sido realizado quase 40 anos depois das imagens das catacumbas de Nadar e já contasse com melhores condições técnicas, sua missão envolveu novos problemas que exigiram toda uma série de

²⁰ Em janeiro de 2020 a produtora de conteúdo *streaming Netflix* lançou o documentário *A Terra à noite*, dedicado exclusivamente à vida selvagem noturna. As imagens foram gravadas com tecnologia que permite visualizar a noite de uma forma que nossos olhos não são capazes de ver, oferecendo um espetáculo realmente impressionante.

²¹ Nossa pesquisa aborda dois livros de Schillings: *With flash-light and Rifle* (1905) e *In Wildest Africa* (1907).

experimentações. Fora todo o peso que o uso do *flash* eletrônico ainda constituía no conjunto de equipamentos necessários, havia a imprevisibilidade e o perigo de se tentar registrar animais como leões, elefantes, hienas, rinocerontes e outros em seus habitats naturais à noite. Segundo o próprio Schillings aponta, a motivação para enfrentar essas dificuldades foi a possibilidade de produzir registros fotográficos mais fiéis sobre os animais africanos. Por mais contraditório que possa parecer, Schillings acreditava que atraindo esses animais com iscas e montando uma armadilha fotográfica com o disparo de *flashes*, ele conseguiria uma imagem mais próxima e definida do que com o uso de lentes teleobjetivas durante o dia.

The impossibility of securing sharp, clearly defined impressions of the animals with the telephoto lens at a hundred paces or more, and the few chances I had of photographing them close at hand by daylight, were responsible partly for my determination to go in for flashlight pictures by night. At first my idea was discouraged and opposed by expert advisers, but the Goerz-Schillings apparatus was evolved out of my experiments and makes it possible now to secure excellent representations of wild life. (Schillings 1907, 687)

Segundo seus relatos (1905, 1907), as fotografias publicadas em *With Flash-Light and Rifle* foram tomadas ao longo de quatro expedições para a África realizadas entre 1896 e 1902. Nas primeiras viagens o autor aponta a sincronização entre o obturador da câmera e o equipamento de *flash* como um dos principais problemas que resultou em muitos negativos perdidos. Somente em suas últimas visitas após a construção de um aparato específico às suas finalidades (em uma parceria com a empresa alemã Goerz Co.), Schillings se deu por satisfeito com os resultados.

Apesar de não entrar em muitos detalhes sobre o funcionamento de seu dispositivo, seus relatos permitem imaginar que se tratava de uma luz de *flash* provocada pela explosão de elementos químicos (possivelmente à base de magnésio) acionada por uma bateria eletrônica

sincronizada com o obturador da câmera. Esse conjunto fotográfico, ele explica, poderia funcionar tanto com o fotógrafo no local quanto de forma remota, com o animal disparando o aparelho ao se movimentar, forçando um fio acionador (Schillings 1907, 701). A fotografia noturna de Schillings trabalhava, portanto, ao modo de uma armadilha que deveria ser muito bem planejada, inclusive delimitando previamente o foco e o provável enquadramento da imagem – o que era feito dispondo a isca em um local pré-definido. Além disso, havia toda uma preparação relacionada à compreensão do comportamento noturno dos animais, como o rastreamento dos locais em que eles se reuniam ou caçavam, onde bebiam água, entre outras informações que um caçador experiente como Schillings e seus auxiliares africanos dominavam.

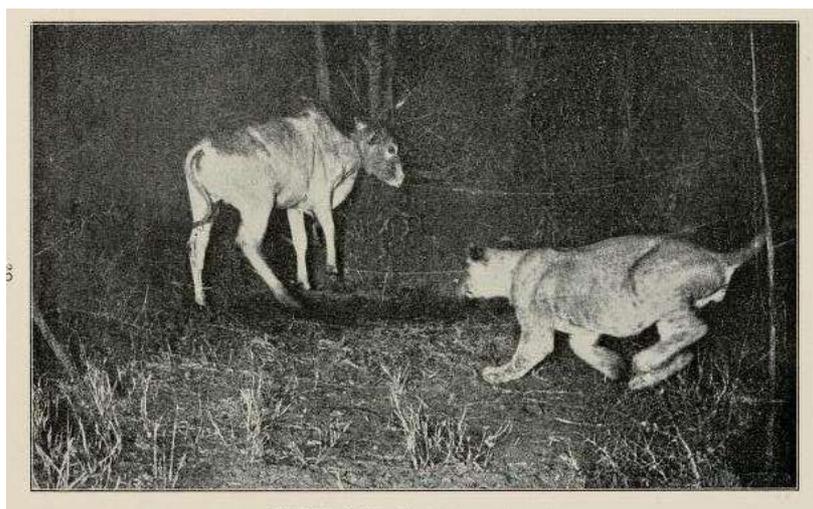


Figura 9: C.G Schillings, *Leoa prestes a saltar sobre um boi*. 1902.

(Schillings 1905, 20).

Assim como nos outros exemplos mencionados acima, todos os esforços técnicos de Schillings tinham como meta a produção de imagens claras e bem definidas. Embora o uso de luz artificial e toda a produção das armadilhas em si já apresentassem uma interferência direta no tipo de representação que se iria criar, isso não era visto como um problema. As falas de Schillings ignoram completamente essa questão ao se referirem às suas imagens como registros praticamente espontâneos. Comenta ele: “I often succeeded so well in taking pictures by

flashlight that the animals had impressed themselves, as it were, upon the sensitive-plates before they had become aware of the light” (Schillings 1995, 11).

Embora Schillings não chegue a comparar o resultado da sua iluminação com a claridade solar, como o fez Nadar, não resta dúvidas quanto à sua intenção de aplicar tecnologia para vencer a noite e produzir uma representação clara e definida dos animais africanos. Aqui, a ideia de iluminar a noite denota em si a intenção de promover uma revelação, uma conquista da natureza, além de uma superação das limitações da visão humana. Um comentarista da época, William Boelsche, resume isso ao dizer que as imagens de Schillings “reveal to us the most intimate life of the animals which no human eye had ever witnessed before, ever since man and beast met in the wilderness. (...) Here nature has been made to focus itself on the photographic plate” (Schillings 1905, 12). Assim, as imagens de Schillings, uma das primeiras experiências de documentação fotográfica noturna da vida selvagem, integram a noite clara oitocentista e seu objetivo de lançar mão da fotografia enquanto técnica de iluminação e produção de conhecimento sobre o noturno.

Considerações finais

Os exemplos apresentados acima demonstram a ambiguidade da sombra na fotografia oitocentista. De um lado, vimos como alguns expedientes artísticos produziram deliberadamente uma estética noturna em imagens tomadas originalmente de dia. Por meio de uma série de escolhas e manipulações, esses artistas criaram um obscurecimento em suas representações tendo como referência uma visualidade noturna com suas imagens difusas e com forte presença de sombras. De outro, vimos como uma agenda técnica, científica ou utilitarista pretendeu reproduzir uma estética clara, diurna e definida em cenas noturnas ou sem a presença da luz solar (como é o caso da exploração subterrânea de Nadar). Lançando mão de pesquisas e aprimoramentos referentes à tecnologia fotográfica (como qualidade de lentes,

velocidade de obturação, sensibilidade do negativo e luzes artificiais), essas experiências representam uma superação das limitações impostas pela noite a esse tipo de imagem. Com relação aos resultados, verificamos como o dia sombrio da arte trabalhou em busca da manutenção de um aspecto disforme ou oculto dos referentes representados, sugerindo mais que mostrando. Enquanto isso, a noite clara trabalhou tentando reproduzir as formas, ampliá-las e mostrá-las de maneira inequívoca na imagem. Revela-se, portanto, um embate de visualidades que reflete a dicotomia característica de luz e sombra da arena oitocentista aplicada a fotografia.

A validade de tal conclusão coloca em questionamento a leitura dominante da fotografia oitocentista como sendo restrita ao projeto inicial que detectaria primordialmente uma utilidade documental e científica da fotografia, regida pela ciência empírica positivista. Enquanto a noite diurna dos astrônomos, de Nadar e Schillings oferecem testemunhos dessa vontade de iluminar todos os mistérios da noite, outros fotógrafos com intenções deliberadamente artísticas, seja os calotipistas que logo abraçaram a causa da indefinição da imagem, ou outros como Klumb e os pictorialistas, desconfiaram da sede de desvelar o mundo e exploraram territórios mais ambíguos associados à sombra e à impossibilidade de certificar tudo. Para esses, a câmera fotográfica atendeu menos ao ímpeto da descrição do que à constatação de que podemos apenas insinuar um território que insiste em permanecer na sombra.

Bibliografia

- Bigg, Charlotte. 2018. "Of Blurs, maps and portraits: photography and the moon." In *Selenes's Two Faces: From 17th Century Drawings To Spacecraft Imaging*, organizado por Carmem Gonzalez, 114-146. Boston: Leiden.
- Bronfen, Elisabeth. 2013. *Night Passages: Philosophy, Literature and Film*. New York: Columbia University Press.
- Diamond, Hugh W. *The Face of Madness and the Origin of Psychiatric Photography*. Secaucus, NJ: The Citadel Press, 1977.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro, Contraponto.
- Eder, Josef Maria. 1972. *History of photography*. Translated by Edward Epstein, 1978. Canada: General Publishing Company.
- Edwards, Elizabeth. 1992. *Anthropology and Photography: 1860-1920*. New Haven: Yale University Press. London: Royal Anthropological Institute.
- Instituto Moreira Sales (IMS). *Por dentro dos acervos: Noite/dia Hervert Henry Klumb*. Acessado em 17/11/2021. <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/noitedia>
- Keiming, Lance. 2010. *Night Photography: Finding your way in the dark*. Oxford: Elsevier.
- Kossov, Boris. 2006. *Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: EDUSP.
- Lebart, Luce. 2015. "Alphonse Bertillon: La photographie métrique de scènes de crime." In *Images à Charge: La construction de la preuve par l'image*, organizado por Diane Dufour, 17-35. Paris: Le BAL/Éditions Xavier Barral.
- Les Catacombes de Paris, L'histoire du site*. 2018. Acessado em 18/11/2021. <https://www.catacombes.paris.fr/lhistoire/lhistoire-du-site>

- Lombardi, Kátia H. 2008. *Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea*. In *Discursos Fotográficos*, v.4, 4, 35-58. Londrina.
- Mello, Maria Teresa Vilela Bandeira. 1998. *Arte e Fotografia: O movimento Pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Mélon, Marc. 1998. “Au-delà du réel, la photographie d'art. Première maturité de la photographie (1870-1914).” In *Histoire de la photographie*, organizado por Jean-Claude Lemagny e André Rouillé (orgs.), 82-101. Paris: Larousse-Bordas.
- Nadar, Félix. 1900. *When I was a photographer*. Translated by Eduardo Cadava and Liana Theodoratou, 2015. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Robinson, Henry Peach. 1896. “Idealism, Realism, Expressionism. In *Classic Essays on Photography*”, organizado por Alan Trachtenberg, 1980, 92-97. New Haven, Leete's Island Books.
- Rouillé, André. 2009. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Schillings, C. G. 1905. *With Flash-light and rifle: photographing by flash-light at night the wild animal world of equatorial Africa*. Traduzido por Henry Zick. New York: Harper & Brothers publishers.
- . 1907. In: *Wildest Africa*. Traduzido por Frederic Whyte. New York and London: Harper e Brothers.
- Szarkowski, John. 1978. *Windows and Mirrors*. Nova York: The Museum of Modern Art.
- The Amon Carter Museum of American Art. Acessado em 06/10/2021. <https://www.cartermuseum.org/>.
- The Metropolitan Museum of Art. Acessado em 07/10/2021. <https://www.metmuseum.org>.
- The Public Domain Review. Acessado em 07/10/2021. <https://publicdomainreview.org/>.



Labora et Invenies: Uma Perspetiva Alquímica sobre *Frankenstein* (1818), de Mary**Shelley**Patrícia Passos de Sá¹

Resumo: Em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, é inegável que os ensinamentos dos mestres da alquimia foram fundamentais para a evolução de Victor Frankenstein enquanto filósofo da natureza. Contudo, apesar de os ter abandonado a favor do estudo das mais recentes teorias científicas da época, esses ensinamentos nunca escaparam do seu horizonte, permanecendo Victor refém do fascínio que o levou a querer descobrir os mistérios da Natureza e a alcançar o impossível: diluir a barreira entre a vida e a morte. Assim, no presente ensaio

¹ Patrícia Sá é licenciada em Línguas, Literaturas e Culturas e, de momento, frequenta o Mestrado em Estudos Comparatistas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, encontrando-se a preparar uma dissertação sobre ecos literários de *Frankenstein*. Colaborou no *site* de poesia e crítica, [Jogos Florais](#). É autora na antologia de contos de terror, [Sangue Novo](#) (2021) e, brevemente, terá outro conto publicado na antologia *Sangue*, pela Edições Trebaruna. Colabora como redatora de conteúdos no *site* de divulgação de terror em Portugal, [Fábrica do Terror](#).

*Patrícia Passos de Sá has a degree in Languages, Literatures and Cultures and is pursuing a Master's degree in Comparative Studies at the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon. Currently, she is writing her dissertation on literary echoes of Frankenstein. She has collaborated with [Jogos Florais](#), a poetry and criticism website. She is an author in the anthology of horror short stories, [Sangue Novo](#) (2021), and soon she will have another story published in the anthology *Sangue*, by Edições Trebaruna. She works as a content writer at [Fábrica do Terror](#), a website dedicated to promoting horror artworks in Portugal.*

Email: patricia.p.sa@edu.ulisboa.pt.

pretende-se analisar esta obra de Shelley à luz dos preceitos alquímicos. Estudos como os de Irving H. Buchen, “Frankenstein and the Alchemy of Creation” (1977), e de Asunción López-Varela Azcárate e Estefanía Saavedra, “The Metamorphosis of the Myth of Alquemy in the Romantic Imagination of Mary and Percy B. Shelley” (2017), já abordaram o assunto, mas a nossa perspectiva inova no sentido em que privilegia a vertente metafórica da alquimia, enquanto arte da purificação do ‘Eu’ através de um processo de transmutação que visa a união do espírito e da matéria, da luz e da sombra, num Todo. Procura-se determinar de que modo ocorre essa transmutação em Victor e na sua criatura, e se a finalidade dos alquimistas, de converter os metais, ou os vícios e as paixões terrenas, em ouro, ou virtudes, é atingida. Consequentemente, começa-se por definir o que é a alquimia; de seguida, analisa-se o seu papel na obra de Shelley; e, finalmente, averigua-se o tipo de transmutação que sucede em *Frankenstein*.

Palavras-chave: Mary Shelley; Frankenstein; o monstro de Frankenstein; criador; criatura; alquimia; sombra; luz; transmutação.

Abstract: It is undeniable that, in Mary Shelley’s *Frankenstein* (1818), the teachings of alchemy masters were crucial to Victor Frankenstein’s development as a natural philosopher. Nevertheless, despite having abandoned them in favor of the study of the most recent scientific theories of the time, Victor retained the same fascination for those teachings that made him wish to uncover the mysteries of Nature and reach for the impossible: to erase the barrier between life and death. Therefore, in the present essay, we intend to analyze Shelley’s work in accordance to the precepts of alchemy. Studies such as Irving H. Buchen’s, “Frankenstein and the Alchemy of Creation” (1977), and Asunción López-Varela Azcárate and Estefanía Saavedra’s, “The Metamorphosis of the Myth of Alquemy in the Romantic Imagination of

Mary and Percy B. Shelley” (2017), have already delved into the topic, but our perspective innovates in the sense that it privileges alchemy’s metaphorical side, as the art of purification of the “Self” through a process of transmutation, which aims at the union of spirit and matter, light and shadow, in a Whole. Consequently, we seek to determine the way through which Victor and his creature’s transmutation occurs, as well as whether the alchemists’ goal to convert lead, or the vices and earthly passions, into gold, or virtues, is achieved. Thus, we begin by defining what alchemy is; next, we analyze its role in Shelley’s novel; and, finally, we assess the sort of transmutation that transpires in *Frankenstein*.

Keywords: Mary Shelley; Frankenstein; Frankenstein’s monster; creator; creature; alchemy; shadow; light; transmutation.

Labora et Invenies: Uma Perspetiva Alquímica sobre *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley

Patrícia Passos de Sá

Encher a mente consciente de concepções ideais é característico da teosofia ocidental, mas não o confronto com a sombra e o mundo das trevas. Não nos tornamos iluminados imaginando figuras de luz, mas antes tomando consciência da escuridão. Esse procedimento, contudo, é desagradável e, por isso, pouco apreciado (Jung 1983, 265-266, tradução nossa).

Segundo Robert C. Goldbort, “As ações e os motivos de Victor Frankenstein simbolizam, simultaneamente, a passagem da magia alquímica e a vinda da ciência moderna” (2002, 160, tradução nossa). Apesar do afastamento das teorias alquímicas, estas deram origem aos ramos científicos que se vieram a desenvolver, tais como a Química, a Medicina ou a Astronomia. Margaret Jacobs, citada por Markman Ellis em “Fictions of science in Mary Shelley’s *Frankenstein*” (1999), argumenta que um interesse no ocultismo, na magia e na alquimia se manteve durante o Iluminismo, sustentado, frequentemente, pelas mesmas figuras que levaram a cabo a revolução científica². Assim, apesar de a alquimia ter passado a ser encarada como um ato de vigarice ou artifício, a sua influência não deixa de ser revelante, já que, como aponta Ellis, a alquimia “é apresentada como uma teoria unificadora do mundo: de

² “Havia um interesse residual na magia durante o dito Iluminismo, uma ‘mistura de ciência e misticismo’, sustentada pelas mesmas pessoas que tanto fizeram para divulgar as inovações da revolução científica” (Ellis 1999, 7, tradução nossa).

facto, os seus apologistas defendem que é a sua faceta inclusiva que lhe confere o seu poder” (1999, 7, tradução nossa).

Embora aparente tratar-se de um tópico tangencial, é erróneo reduzir o papel da alquimia em *Frankenstein* (1818) a um mero início equívoco na carreira de filósofo natural do protagonista. De facto, estudos como os de Irving H. Buchen, “Frankenstein and the Alchemy of Creation” (1977), e o de Asunción López-Varela Azcárate e Estefanía Saavedra, “The Metamorphosis of the Myth of Alchemy in the Romantic Imagination of Mary and Percy B. Shelley” (2017) corroboram essa asserção.

No primeiro, Buchen sublinha a importância do ocultismo, argumentando que “o ocultismo trouxe à ciência o que lhe faltava — a estrutura ritualística” (1977, 103, tradução nossa). O estudo coloca o seu enfoque na relação entre a alquimia e a ciência, expondo um conflito:

Por um lado, o ocultismo é sempre presunçosamente total e mítico no seu âmbito. A obsessão com a união de essências é a âncora das suas três buscas preferidas: a pedra filosofal, o elixir vitae, e a animação de matéria inanimada. [...] Por outro, a ciência é gradual e cumulativa. A finalidade das suas metodologias precisas é produzir resultados que sejam verificáveis. A ciência supõe que o mundo é ordenado e compreensível. [...] Se Victor Frankenstein tivesse entendido o conflito entre o oculto e a ciência enquanto um conflito entre certo e errado, nunca se teria apercebido da possibilidade de que ambos possuíam o que faltava ao outro, nem teria tentado casar as visões da alquimia com a metodologia da ciência (*Idem.*, 104, tradução nossa).

A alquimia desempenha um papel crucial na obra, sendo que Victor Frankenstein procura aliá-la à ciência, criando, por este meio, uma forma de concretizar os desígnios

demiúrgicos dessa arte — no caso, e segundo Buchen, a animação de matéria inanimada³. Refere ainda o autor: “A alquimia é a outra metade de Victor; é o meio através do qual ele procura alcançar tanto a completude individual, quanto cósmica” (*Idem.*, 106, tradução nossa).

O outro estudo mencionado revela a escassez de análises acerca desta questão, que, de acordo com as autoras, pode dever-se à desconsideração geral perante a alquimia, encarada como pseudociência mítica (López-Varela Azcárate e Saavedra 2017, 110). Contudo, estas autoras sugerem que *Frankenstein*, além de refletir acerca dos avanços científicos e tecnológicos da época, não afasta a ideia de que através da alquimia se manifesta a verdade da natureza humana, que nem sempre é visível ou descritível⁴.

Estas perspectivas e a sua relevância para o entendimento de *Frankenstein* sustentam-se no texto: os ensinamentos dos mestres da alquimia constituíram uma parte essencial da formação de Victor e, apesar de ter ocorrido uma mudança na perspectiva do protagonista⁵, que o levou a preferir as teses alquímicas pelos mais recentes avanços da filosofia natural, aquelas ideias originais, como nota também Ellis⁶, nunca escaparam do seu horizonte, permanecendo Victor refém do fascínio que o levou a querer descobrir os mistérios da Natureza e a alcançar

³ “Victor elege, entre as três opções, a animação de matéria inanimada” (Buchen 1977, 107, tradução nossa).

⁴ “*Frankenstein*, de Mary Shelley, reflete a perspectiva das ciências naturais e dos avanços tecnológicos contemporâneos, inspirada nas descobertas da ciência empírica (ou seja, o galvanismo). No entanto, complementa-a com a ideia de que através da alquimia se pode conhecer o segredo da verdade da natureza humana; nem sempre empiricamente visível e descritível por meio de palavras” (López-Varela Azcárate e Saavedra 2017, 111, tradução nossa).

⁵ “A partir deste dia, a filosofia natural, e, particularmente, a química, no sentido mais compreensível do termo, tornou-se quase a minha única ocupação” (Shelley 2003, 51, tradução nossa).

⁶ “É, então, evidente que Victor não abandonou a alquimia ou a magia, mas complementou-as. O ‘elixir da vida’ não é esquecido, mas é, agora, procurado por uma outra via, a da química e da fisiologia modernas” (Ellis 1999, 11, tradução nossa).

o impossível. No capítulo III, Frankenstein confessa ter desprezado os propósitos da filosofia natural, privilegiando os grandiosos fins da alquimia: “Além disso, desprezava as utilizações da filosofia natural moderna. Era muito diferente quando os mestres da ciência buscavam imortalidade e poder; tais visões, apesar de fúteis, eram grandiosas; mas, agora, o panorama tinha mudado” (Shelley 2003, 48, tradução nossa).

A sua atitude não difere daquela que conduziu tantos alquimistas a caminhos e desenlaces desastrosos⁷. Porém, não é necessariamente negativa; o desejo de desafiar os limites, criar o inconcebível, construir novos ramos de conhecimento é típico do processo de busca científica. Contudo, note-se como Victor acautela Walton, ao vê-lo tão deslumbrado com a sua narrativa, acerca dos perigos do conhecimento⁸. Esta cautela evidencia os caminhos obscuros tomados por Victor, e as suas consequências catastróficas. Assim, ocorre o que Buchen define como a criação do mito de Frankenstein: “Não antecipando as consequências das suas ações, Victor Frankenstein [...] resumiu aquilo que é, atualmente, o dilema clássico da ciência: as consequências imprevistas e incalculadas de certos tipos de investigação científica” (1977, 108, tradução nossa).

Logo, consideramos que a alquimia desempenhou um papel fundamental no percurso do criador e da sua criatura. O presente ensaio visa analisar *Frankenstein* à luz dos preceitos alquímicos. Não se pretende apenas determinar de que modo o estudo da alquimia precipita o desenlace trágico, mas compreender como ocorreu a transformação em Frankenstein e de que

⁷ “Tanto foi já feito, exclamou a alma de Frankenstein, — mais, muito mais irei alcançar: seguindo os passos já traçados, serei pioneiro num novo caminho, explorarei poderes desconhecidos, e revelarei ao mundo os mistérios mais profundos da criação” (Shelley 2003, 49, tradução nossa).

⁸ “Aprende comigo, se não através dos meus preceitos, pelo menos, através do meu exemplo, o quão perigosa é a obtenção de conhecimento e o quão mais feliz é aquele que acredita que o mundo se reduz à sua terra natal do que aquele que aspira a superar o que permite a sua natureza” (*Idem.*, 54, tradução nossa).

modo se pode falar da sua ‘Grande Obra’. Assim, não se considerará a alquimia meramente na sua aceção literal, que norteou os estudos de Ellis, Buchen, e López-Varela Azcárate e Saavedra, mas na sua vertente metafórica. Não, note-se, enquanto metáfora de uma ideologia revolucionária, como sugerem, também, Ellis (1999, 18) e López-Varela Azcárate e Saavedra (2017, 113-122), nem da relação entre a razão e a imaginação, e o papel de poesia (2017, 111), mas enquanto metáfora daquilo que se caracteriza pela ciência do ‘Eu’, a transmutação individual. É neste sentido que consideramos que o nosso artigo propõe uma abordagem inovadora. Terão os metais de Frankenstein sido convertidos em ouro? Ou terá sucedido o oposto? Impõe-se, primeiro, e ainda que de forma breve, esclarecer o que é a alquimia e quais as suas relações com esta obra literária.

O que é a Alquimia?

A definição tradicional do trabalho alquímico prende-se com a transformação dos metais em ouro, ou, como escreve Jay Ramsay, “[...] é um processo que envolve a transmutação de metais não preciosos — ou chumbo — em ouro, através de uma série de etapas diferentes que, no seu conjunto, formam a ‘Obra’ ou a ‘Grande Obra’” (1999, 16). Todavia, a prática envolve questões mais complexas, de tal modo que os adeptos distinguem dois tipos de alquimia: a verdadeira e a falsa, remetendo esta última para a mera busca da riqueza. Como escreve Y. K. Centeno, “[...] o único objectivo da Obra é a transmutação do homem” (1987, 14); “[t]u és a própria matéria da Grande Obra”, são as palavras de Grillot de Givry, citadas também por Centeno (*Ibid.*)

O que é, então, realmente a alquimia? Não deixa de ser a transmutação dos metais em ouro, mas esses metais e esse ouro podem ser entendidos como metáforas que designam os vícios, as paixões terrenas, e as qualidades virtuosas que elevam o ser humano, respetivamente. Assim:

A finalidade da alquimia não [é] a procura do ouro material: [é] a depuração da alma, a metamorfose mística do espírito. [...] A transmutação do chumbo em ouro [é] a elevação do indivíduo para o Belo, o Verdadeiro, o Bom, a realização do Arquétipo que cada um traz dentro de si. [...] A alquimia é a arte da purificação do eu, que torna o homem capaz de aceder ao Conhecimento, à Revelação, à Unificação Suprema (*Ibid.*).

A alquimia afirma-se, portanto, enquanto forma de conhecimento do ‘Eu’ verdadeiro. Consiste na separação das impurezas e falsidades da *prima materia* de modo a alcançar o sublime e o puro. Esta separação deve preparar o alquimista para a Revelação, processo que, segundo Yvette K. Centeno, “implica e opera simultaneamente a transmutação do eu [...], identificando-o com o Uno, a Divindade. A busca alquímica é a aspiração à Unidade” (*Ibid.*). Além disso, de acordo com José Manuel Anes, “[n]a alquimia verdadeira tem de haver uma íntima associação entre o operador (o alquimista) e a matéria [...]. O alquimista é, assim modificado, espiritualizado, num processo evolutivo que acompanha o da matéria” (2014, 60). Procura-se, deste modo, o alcance de um Todo, fruto da junção do espírito e da matéria, e a descoberta de uma Verdade suprema, previamente oculta. Nesse sentido, “o projeto do alquimista é prometeico, induzindo-o a realizar no seu laboratório — no microcosmo — a utopia alquímica, assumindo esta um papel demiúrgico de re-criação” (*Idem.*, 60-61).

Cada fase dessa busca corresponde a uma cor: negro, branco e vermelho. A saber:

[...] [T]rabalha[-se] com e sobre a matéria, “sacrificando-a”, fazendo-a passar por um processo sacrificial de “morte e ressurreição” — do “solve” ao “coagula”, desde o “nigredo” ou Obra ao Negro, a desestruturação, ao “albedo” ou Obra ao Branco, a purificação, e, por último ao “rubedo” ou Obra ao Rubro, a fase última da exaltação e espiritualização da matéria, que a conduz a uma derradeira modificação de “estado”, uma verdadeira transmutação (Anes 2014, 59-60).

O trabalho alquímico é um processo de morte, nascimento e renascimento. A morte ou purgação das partes impuras (*nigredo*) abrirá caminho para a purificação da *materia* ou ‘espiritualização do corpo’ (*albedo*), seguindo-se a ‘corporificação do espírito’ (*rubedo*). Segundo Titus Burckhardt, “o preto é a ausência de cor e de luz. Branco é pureza; ele é luz indivisa [...]. Vermelho é a essência de cor, seu ponto culminante e [...] de maior intensidade” (2001, 168), pelo que a transmutação alquímica corresponde a uma descoloração e a uma nova coloração da *materia*. Traduz-se numa sequência de seis estágios, em que os primeiros três correspondem à ‘obra menor’ e os três últimos à ‘obra maior’. A ‘obra menor’ traduz-se num ‘enegrecimento’, voltando-se a consciência para dentro e fechando-se ao exterior. Nessa *nox profunda*, desenvolvem-se todas as potencialidades da alma e inicia-se um processo de iluminação e ascensão. A ‘obra maior’ engloba a junção dos elementos femininos e masculinos, do mercúrio e do enxofre, ou seja, dos opostos, e um movimento descendente que visa a incorporação do espírito no corpo e a transformação do corpo num espírito colorido e puro⁹. O corpo é dissolvido e renasce em comunhão harmoniosa com o espírito. A última fase conduz o alquimista à unicidade, à completude, à libertação e ao afastamento do sofrimento e do mal. É a chegada ao Sol, “a expressão mais vigorosa possível do que significa ser centrado e, ao sê-lo, estar numa posição de corporizar o espírito, que é infinito” (Ramsay 1999, 135).

O resultado visado é a criação da Pedra Filosofal, que tanto pode gerar grandes fortunas quanto prolongar a vida humana. Todavia, como sublinha Anes, “[essas aplicações] não devem constituir o fim último do alquimista, sob pena de ele se transformar num ‘assoprador de carvões’, um homem obcecado pela *aura sacra fames*” (2014, 60). Já anteriormente se referiu que os adeptos distinguem a alquimia verdadeira da falsa, e essa ‘falsa alquimia’ surge sempre

⁹ “As duas naturezas modificam-se reciprocamente, o corpo ‘incorporando’ o Espírito, e o Espírito transmutando o corpo em um Espírito colorido (i. e. qualitativo) e branco (i. e. puro) [...]” (Burckhardt 2001, 175).

associada a um comportamento obsessivo, ancorado em ambições que excedem o desejo de conhecimento, de perfeição e de aproximação ao Divino. Mas esses ‘falsos alquimistas’ deparam-se quase sempre com severas punições, desde a tortura à morte¹⁰; “[é] quase como se a Alquimia contivesse em si o castigo da traição ao seu espírito” (Ramsay 1999, 36).

A prática alquímica captou a atenção de importantes figuras, entre elas Alberto Magno, Paracelso e S. Tomás de Aquino. Contudo, os preceitos orientadores da arte promoviam o afastamento social, razão principal pela qual os alquimistas eram vistos como seres à parte, caminhando nas margens da sociedade. O alquimista deveria ser discreto e manter o seu trabalho em segredo, dada a cobiça de algumas pessoas face à possibilidade de fabricação de ouro.

Portanto, a principal finalidade do adepto não deveria ser a criação de riquezas ou o da obtenção grande poder, mas antes um desejo de conhecimento superior e de perfeição. Se, num primeiro momento, a alquimia se prendia com a conversão de chumbo em ouro — a chamada “alquimia artesanal”¹¹ —, a partir do Iluminismo a prática ganhou uma feição metafórica e passou a designar a “ciência de nós próprios” (Ramsay 1999, 45), aquilo que podemos considerar como “alquimia mística”¹². A Pedra Filosofal é o próprio ser humano; ele é o ser que busca e o que é buscado. É a *materia* e o fogo transformador que liberta o “ser mais interior” (Centeno 1987, 13); “[é] a arte que ‘transforma os não livres em livres, os escravos em senhores’” (*Ibid.*), tornando-se o ser humano verdadeiramente inteiro e completo. Nesse sentido, pressupõe-se ainda a união do consciente, o lado que consideraremos no presente

¹⁰ “O que é interessante é que, conforme é referido em várias histórias, [os pseudo-alquimistas] raramente conseguiam escapar impunes — e entre os castigos infligidos contavam-se a tortura e a prisão, o descrédito público e a morte” (Ramsay 1999, 36).

¹¹ Burckardt 2001, 15.

¹² *Ibid.*

ensaio como ‘luminoso’, e do inconsciente, “a metade obscura da personalidade, ou ‘sombra’”, como define Jung (1968, 31, tradução nossa), que é tantas vezes sujeito a repressão por parte do sujeito. Contudo, essa repressão pode resultar em consequências desastrosas, pois a sombra não desaparece, apenas fica latente.

A Alquimia em *Frankenstein* (1818)

Como ocorre este processo em *Frankenstein*? Numa primeira análise, advogar-se-ia que Victor teve o mesmo desenlace punitivo dos ‘falsos alquimistas’, ou que, pelo contrário, o seu ‘Ouro Espiritual’ se converteu em chumbo, devido às intenções corruptas que orientaram a sua busca e à atitude negligente perante a criatura, que teve como consequências os vários acontecimentos catastróficos ao longo do romance. Todavia, parece-nos que a narrativa requer uma análise mais profunda.

Logo ao conhecer Walton torna-se claro que Frankenstein é um homem mudado. Devido às suas várias experiências, torna-se num homem revoltado e profundamente infeliz, mas também mais consciente e sábio. Apesar da amarga visão com que encara a busca de conhecimento, é prudente e serve-se da sua história para precaver Walton acerca dos riscos da sua expedição (Shelley 2003, 29).

O capitão Walton é bastante semelhante ao jovem Victor: é ambicioso, já que procura superar as fronteiras da condição humana — descobrir os limites geográficos do mundo. Apesar de, na primeira carta à sua irmã, Margaret, aludir a fins benéficos para a humanidade — “...não podeis contestar o benefício inestimável que conferirei a toda a humanidade, até à última geração...” (*Idem.*, 16, tradução nossa) —, o seu propósito real parece ser outro. Veja-se o que Walton escreve: “E agora, querida Margaret, não mereço cumprir um propósito grandioso? Poderia ter levado uma vida facilitada e luxuosa; mas preferi a glória a qualquer engodo que a riqueza colocou no meu caminho” (*Ibid.*, tradução nossa).

É a glória que Walton realmente deseja. Atente-se, porém, na ingenuidade com que encara essa ambição: animado por diversas leituras de narrativas de viagens e ideais de conquista do desconhecido, ruma aos confins do Ártico sem se preocupar com os potenciais perigos dessa viagem. O jovem Frankenstein não é diferente: inspirado pelos mestres da alquimia, não procura a riqueza, mas a glória que adviria se tornasse o ser humano invulnerável à morte. Assim, Walton e Frankenstein são protótipos do homem Romântico que se norteia pela busca do absoluto e também, como aponta Roslynn D. Haynes, herdeiros daquilo que se chama “otimismo baconiano e a confiança iluminista de que tudo poderá ser conhecido e esse conhecimento será, inevitavelmente, para o melhor” (1994, 94, tradução nossa).

No entanto, como também refere Haynes, “a ‘glória’ está intimamente relacionada com o poder, e, relatando a história da sua vida a Walton, Frankenstein revela, sem se aperceber, o quão fortemente é atraído pelo poder, independentemente do rasto de destruição que este deixa” (*Idem.*, 96, tradução nossa). Veja-se, por exemplo, o deslumbramento de Victor perante o episódio da tempestade destruindo um carvalho (Shelley 2003, 42) e as palavras de M. Waldman em relação às possibilidades e ao poder da química (*Idem.*, 50). Por isso, Haynes afirma: “o que cativa Frankenstein não é tanto o apelo do conhecimento por si só, quanto a promessa de poder que este confere” (*Idem.*, 96, tradução nossa).

A questão do poder é essencial para entendermos os erros cometidos por Victor. Inflamado pelo sonho de ser pioneiro num novo ramo de descobertas após ouvir M. Waldman, Victor entrega-se ao estudo da química. Afasta-se gradualmente da família e responde ao apelo da ciência, privilegiando a anatomia humana e o princípio da vida: “Fiquei a conhecer a ciência da anatomia: mas isso não era suficiente; tinha, também, de observar a decomposição natural e a corrupção do corpo humano” (Shelley 2003, 52, tradução nossa).

Assim, o jovem filósofo natural vagueia por jazigos e cemitérios de modo a testemunhar o processo de morte e putrefação e encontrar uma resposta para as suas inquietações. Já

Paracelso apontava, em *The Labyrinth* (1553), a propósito do vento que seca e do calor do Sol, que ninguém testemunha como a secagem ocorre, nem se assiste ao que origina o calor solar¹³. Analogamente, não se observa a causa e o processo da morte, mas Victor compreende a estreita relação que esse processo estabelece com a vida. Deste modo, descobrirá como superar o grande entrave à imortalidade:

A escuridão não tinha efeito nas minhas fantasias; e um cemitério era, a meu ver, apenas o recetáculo de corpos privados de vida, que, da poltrona da beleza e da força, converteram-se no alimento do verme. Agora, era levado a examinar a causa e o progresso desta decomposição, e forçado a passar os dias e noites em jazigos e ossários. A minha atenção fixava-se em todos os objetos, os mais insuportáveis para a delicadeza dos sentimentos humanos. [...] Detive-me, examinando e analisando todos os pormenores do nexo de causalidade, exemplificados pela mudança da vida para a morte, e da morte para a vida [...] (Shelley 2003, 52-53, tradução nossa).

A morte é uma peça fulcral no jogo alquímico, já que remete para o primeiro estado da Obra, o *nigredo*, no qual a putrefação assume um papel de relevo. Tal como o alquimista submerge no caos do seu íntimo, Victor dirige-se para áreas obscuras na sua busca, analisando todos os pormenores da decomposição, até, “no meio desta escuridão, de repente, uma luz [o] intercetar” (*Idem.*, 53, tradução nossa). Essa ‘luz’, semelhante à que ilumina a alma na ‘obra menor’, surge-lhe como uma espécie de milagre, completamente inesperada¹⁴. É assim que

¹³ Copenhaver 2015, 411.

¹⁴ Ellis nota: “[a descoberta de Victor Frankenstein] pode [...] ter sido produzida por ‘algum milagre’” (1999, 13, tradução nossa).

Frankenstein descobre a causa do processo de criação de vida, tornando-se capaz de animar matéria morta¹⁵.

Ocorreu uma verdadeira revelação mística. A definição de experiência mística, segundo G. G. Scholem, citado por Centeno, é “[e]xperiência que pode ser instantânea, súbita iluminação, ou resultar de longas preparações interiores que visam atingir a Realidade Suprema [...]” (1987, 9). Em *Frankenstein*, não houve preparações místicas que antecedessem a revelação, mas consideramos que a pesquisa intensiva de Victor nos ossários foi a preparação necessária para a luz milagrosa que lhe trouxe a resposta. Esta descida à podridão humana e a iluminação que adveio pode constituir uma primeira fase na elaboração da Pedra Filosofal.

Regressemos ao tema do poder. As intenções de Victor aparentam prender-se, inicialmente, com a criação de esperança, fruto da rutura da derradeira fronteira, trazendo uma fonte de luz ao mundo escuro em que habita¹⁶. Contudo, logo a seguir, expõem-se os seus desígnios soberbos: “Uma nova espécie abençoar-me-ia enquanto seu criador e origem; muitas naturezas felizes e excelentes dever-me-iam o seu ser. Nenhum pai conseguiria reclamar a gratidão da sua prole tão completamente quanto eu seria seu merecedor” (Shelley 2003, 55, tradução nossa).

São propósitos demiúrgicos os que orientam a pesquisa e a ‘Grande Obra’ de Frankenstein, e embora a prática alquímica seja um trabalho de recriação, como já foi mencionado, a única finalidade deve ser o ‘Ouro Espiritual’. Frankenstein concebe a criatura como bela e de boas proporções — “Os seus membros eram proporcionais, e eu tinha elegido

¹⁵ “Consegui descobrir a causa da geração e da vida; não, mais, tornei-me capaz de conceder animação a matéria sem vida” (Shelley 2003, 53, tradução nossa).

¹⁶ “A vida e a morte pareciam limites ideais, que devia, primeiramente, ultrapassar e jorrar uma torrente de luz no nosso mundo escuro” (*Idem.*, 55, tradução nossa).

para ele as feições mais belas” (*Idem.*, 58, tradução nossa) —, mas o resultado desse trabalho desmesurado foi, na ótica de Victor, um ser hediondo, um monstro miserável¹⁷.

Haynes nota ainda: “Frankenstein aceita de modo acrítico a premissa reducionista dos mecânicos setecentistas de que um organismo não é mais do que a soma das suas partes” (1994, 94, tradução nossa). Essa tese aproxima-se do propósito da química, cujo objetivo, para Ramsay, “não é a perfeição da matéria, mas sim a sua análise” (1999, 48). Analisa-se cada fragmento e peça; não se analisa o todo, ou a matéria no seu estado perfeito — para tal, seria preciso ter em conta a dimensão espiritual da matéria. Sabendo-se que Frankenstein ignorou esse passo na criação de um ser seu semelhante a partir de matéria morta, ao animar a criatura, imbui-a de alma e dota-a de livre arbítrio.

A influência dos alquimistas é evidente na invenção da criatura. Paracelso, pioneiro em tratamentos com base na observação empírica, declarou ser possível criar seres humanos puramente através de processos alquímicos¹⁸. Alberto Magno considerava a magia essencial na busca de conhecimento, além de lhe ter sido atribuída a construção de uma espécie de autômato capaz de responder a perguntas¹⁹. São invenções e desígnios similares aos de Frankenstein, realçando-se a intenção de conciliar a magia alquímica e a ciência moderna.

¹⁷ “Oh! nenhum mortal conseguiria suportar aquele fâcies abominável. Uma múmia reanimada não seria tão horrenda quanto aquele miserável. Tinha-o observado ainda inacabado; era feio, então; mas quando aqueles músculos e articulações adquiriram a capacidade de movimento, transformou-se em algo que nem Dante poderia alguma vez ter concebido” (*Idem.*, 59, tradução nossa).

¹⁸ Maurice Hindle refere, nas notas da edição em análise: “Paracelso [...] afirmou que os seres humanos poderiam ser produzidos sem mãe nem pai, através de procedimentos alquímicos” (2003, 268, tradução nossa).

¹⁹ “Alberto Magno [...] estudou a vida das plantas e o cérebro humano; a concepção de uma cabeça de bronze capaz de responder a perguntas, provavelmente uma espécie de autômato, foi-lhe atribuída” (*Ibid.*, tradução nossa).

Não obstante, importa esclarecer que a criatura é a Pedra Filosofal de Victor, a sua ‘Grande Obra’, a resposta tanto aos anseios da linhagem de alquimistas da qual é herdeiro²⁰, quanto aos da própria busca científica. O cientista aspira a conhecer o impossível e trespassar as barreiras humanas. Trata-se da conquista da existência, similar ao domínio da Natureza que Prometeu facilitou aos seres humanos — não é por acaso que surge o seu nome no subtítulo da obra (*The Modern Prometheus*).

O alquimista aspira a ultrapassar esses mesmos limites, um gesto igualmente prometeico, conforme anteriormente explanado; o que se visa atingir é um estado superior, uma “Sabedoria perene” (Centeno 2011, 154), que o destaque dos demais. Efetivamente, como diz Centeno, “[a] transmissão de conhecimentos é feita em ciclo restrito de iniciados, em segredo”, sendo esses neófitos alertados para os riscos que correm se “fizerem mau uso dos conhecimentos adquiridos, divulgando-os para benefício próprio” (*Ibid.*).

A concepção da criatura aviva as expectativas face ao desafio do impossível. O pensamento Romântico exalta as possibilidades ilimitadas do ser humano, colocando-o num plano quase divino, em virtude da sua faculdade criadora. Frankenstein, apesar do seu racionalismo científico, revela também o seu idealismo, entusiasmado por um trabalho revolucionário que lhe conferiria o domínio sobre a vida. Haynes escreve que a imagem de Frankenstein é associada à do nobre cientista que busca a verdade²¹, um propósito que ocupa um lugar secundário no inconsciente de Victor (Shelley 2003, 48-49). Nesse plano, anseios reprimidos digladiam-se e exteriorizam-se, depois, na criatura, que não é um mero mecanismo;

²⁰ “Insatisfeito com a mera acumulação de factos, ele deseja conhecer o incognoscível, ‘penetrar os segredos da Natureza.’ Não havia um segredo mais poderoso na sua imaginação do que a criação de vida, o equivalente à demanda do elixir da vida dos alquimistas [...]” (Haynes 1994, 95, tradução nossa).

²¹ “Frankenstein é representado partilhando muitas das qualidades que caracterizavam o próprio Romantismo e que são, ainda, associadas à imagem do nobre cientista que busca a verdade” (*Ibid.*, tradução nossa).

segundo Haynes: “é a recriação dos desejos inconscientes de Frankenstein, tanto benignos, quanto maliciosos, que foram suprimidos pela disciplina do seu programa de investigação e pela censura cultural” (1994, 94-95, tradução nossa).

A respeito do despertar da criatura, importa citar o terceiro ponto da *Tábua de Esmeralda* (c. 800), de Hermes Trismegisto, considerada “o texto central ou revelação que constitui o cerne da Alquimia” (Ramsay 1999, 22): “O seu pai é o Sol e a sua mãe é a Lua. O vento carregou-o no seu ventre, e a terra é a sua ama de leite” (*Ibid.*) De acordo com Centeno, a natureza do ser humano é tripla, dividindo-se em matéria, espírito e alma, o que remete para a “visão dos Naassenos, para quem o homem primordial é constituído pelo Noûs (o Espírito), Caos (a Matéria indiferenciada), e Psyche (a Alma)” (2011, 154). Esta distinção é relevante, uma vez que aclara a explicação de Burckhardt do terceiro ponto da *Tábua de Esmeralda*. Na sua ótica, o Sol é o Espírito, a Lua é a Alma, o vento, que “carrega a semente espiritual em seu corpo, é o sopro vital”, e a terra é “o corpo como realidade interna” (Burckhardt 2001, 182).

O processo de animação da criatura corresponde à atribuição desse ‘sopro vital’ que traz a semente do ser para a vida, ou seja, para a terra. Semelhante à figura de Deus na Bíblia, que, através da Palavra, concede a luz que anima os seres, Frankenstein, auxiliado pela tempestade, à luz de uma vela quase extinta, anima também a criatura deitada a seus pés. Estão presentes os quatro elementos nesta cena: o fogo e a água — o Sol e a Lua, o pai e a mãe—, o ar, através do qual Victor infunde o sopro vital, e a terra, que é o corpo da criatura.

A partir deste momento, as consequências das intenções do cientista manifestam-se. A criatura, além de corresponder à Pedra Filosofal, pode também ser um homúnculo, pequeno ser cuja imagem, segundo Centeno, é “paralela à do feto, que se desenvolve no útero e depois de nascer passará por diversas fases de crescimento até uma idade madura ou uma velhice de paixões sublimadas” (2011, 154). O homúnculo seria uma espécie de duplo de um sacerdote, renascido “vestido de vermelho” (*Idem.*, 153) após ter sido destruído enquanto “homem de

cobre” (*Ibid.*), e que nasceria e morreria sucessivas vezes ao longo do processo. Essa faceta dúplice do alquimista reenvia-nos para o que Haynes escreve acerca da criatura enquanto encarnação do inconsciente refreado do seu criador:

O Monstro é, portanto, um alter ego [...]. Esta relação ao estilo do *Doppelgänger* simboliza a dualidade essencial do homem, o complexo do ‘eu’ racional e emocional [...], mutuamente alienados, mas, fundamentalmente, inseparáveis. Na imagem do Monstro maior do que o ser humano, Mary Shelley reafirma a posição Romântica de que o inconsciente é uma parte intrínseca da experiência humana e mais poderosa do que a mente racional, e que, quando reprimida, emergirá para destruir a segunda (1994, 94-95, tradução nossa).

Consciente e inconsciente, criador e criação, luz e sombra. Victor e a criatura são partes opostas de um Todo. Nesse sentido, a criatura não é apenas a Pedra Filosofal, mas também a sombra de Frankenstein. A alquimia é justamente o processo de união de opostos, de inclusão dos lados luminosos e sombrios de um mesmo sujeito. Está em causa o conceito da dualidade do ser humano e a necessidade de equilíbrio entre as metades. Assim, recordamos a frase de Jung, em epígrafe no presente ensaio: “Não nos tornamos iluminados imaginando figuras de luz, mas antes tomando consciência da escuridão” (Jung 1983, 265-266, tradução nossa). É trazendo a sombra para a luz e incorporando ambas no ‘Eu’ que se constrói a Pedra Filosofal. Caso contrário, pode ocorrer uma violenta tentativa de libertação que desaguará no desastre.

Por isso, é necessário que o consciente e o inconsciente, a luz e a sombra, se confrontem. Centeno menciona as paisagens do mar, da floresta e da montanha enquanto “lugares simbólicos”, onde o adepto enfrenta seres animais representantes das “forças do inconsciente que é preciso vencer, isto é, de que é preciso tomar consciência para as ‘fixar’, para as integrar” (1987, 98). Frankenstein encontra a sua criatura em paisagens análogas, desde Mont Blanc ao mar agreste do Pacífico Norte. Contudo, rejeita a sua criatura, considerando-a

horrenda e monstruosa, um inimigo a abater, uma maldição inescapável. A Pedra Filosofal é alheia ao seu controlo. A sua transmutação toma outro rumo: morrendo o cientista sonhador, nasce o homem assombrado pelos erros do passado, consciente dos riscos da sua descoberta. No entanto, este novo homem não é mais virtuoso do que o anterior. Apesar de ter atingido um novo patamar de sabedoria — a consciência ética —, renuncia ao ímpeto aventureiro que o levou a dar vida a um ser inanimado, abstém-se de responsabilidade, continuando a rejeitar a criatura, e reprime o seu inconsciente, a sua sombra.

A criatura, com alma própria, sofre também uma transformação. Tendo iniciado o seu despertar com intenções puras, a progressiva aquisição de conhecimento leva-o a compreender a sua condição marginal²². Por esse motivo, amaldiçoa o seu criador pelo aspeto horrendo que o afasta da sociedade, declara vingança à espécie humana e, especialmente, a Frankenstein, o demiurgo que o condenou à solidão. “Sou malvado porque sou miserável” (Shelley 2003, 147, tradução nossa), são as palavras da criatura, prova da sua autoconsciência.

Note-se que foi o inconsciente, a sombra, que procurou estabelecer uma trégua com a consciência, a luz. Não é Victor quem decide enfrentar o ‘monstro’. A criatura procura-o, faz-lhe um pedido, o qual Victor, inicialmente, aceita. Porém, arrepende-se da sua decisão, sentenciando, novamente, a criatura a um destino desolador. Esta responde ao desespero e à tristeza, fruto dessa traição, através de crimes vingativos. No final da narrativa, Victor está determinado a perseguir a sombra que nunca aceitou até à sua morte, momento em que transfere o seu novo propósito — o de destruir o ‘monstro’ — para Walton: “[...] jura, Walton, que ele não escapará; que o irás procurar e satisfazer a minha vingança com a morte dele” (*Idem.*, 212, tradução nossa).

²² “O aumento de conhecimento apenas me fez tomar consciência do marginal miserável que era” (Shelley 2003, 133, tradução nossa).

Conclusões: A Transmutação em *Frankenstein*

Retomemos a questão inicial: terão os ‘vis metais’ de Frankenstein sido convertidos em ouro? No final da sua vida, Victor é um homem diferente do jovem ávido por descobrir os mistérios ocultos do mundo. O seu chumbo, ou seja, a sua cobiça desmesurada, converteu-se em sensatez e prudência. Apesar da disposição melancólica e amarga que passou a exibir, Frankenstein ascendeu no plano psicológico no que toca à aprendizagem dos erros. Porém, há que ter em conta que a alquimia pressupõe a renúncia ao mal e ao sofrimento, e Victor, depois de a criatura cometer o último crime — o assassinato de Elizabeth —, entrega-se ao desejo de vingança e dedica-se à perseguição da sua sombra.

Na verdade, a criatura parece ter sido quem cumpriu os preceitos alquímicos de forma mais evidente. Enquanto homúnculo, passou por várias fases de autodescoberta e conhecimento do mundo e, apesar da visão tenebrosa que adota em relação à humanidade, sofreu uma transformação profunda no final do romance. No leito de morte de Frankenstein, a criatura redime-se: “com a morte de [Frankenstein], os meus crimes estão consumados; [...] Ó, Frankenstein! ser generoso e a si mesmo devoto! O que importa que agora rogue que me perdoeis?” (Shelley 2003, 221, tradução nossa). Criado à imagem de Victor, a solidão do ‘monstro’ leva-o a cometer atrocidades, tornando-se o agente da catástrofe. Sem a luz, a parte consciente que o complementa, a criatura perde o seu propósito e resta-lhe apenas arrepende-se e regressar para junto do humano que o animou. Assiste-se ao triunfo do inconsciente sobre o consciente, da sombra sobre a luz.

Todavia, essa redenção era a única transformação possível num desenlace trágico, oposto ao preconizado pelos alquimistas. Não ocorreu a fusão dos opostos nem se criou um ser inteiro e perfeito. Contudo, atingiu-se um novo patamar de saber. Frankenstein aprendeu que as faculdades humanas não são absolutas e toda a ação acarreta consequências. Ademais, a criatura, armada de desejos revoltosos, aprendeu a redimir-se. Victor ‘morreu’ enquanto

filósofo natural quando a sua criatura despertou, marcando o início do seu processo de putrefação. Paralelamente, a criatura ‘morreu’ ao tomar consciência de que lhe seria negado o acesso ao mundo dos humanos e, desde então, a sua pureza foi-se degradando (*nigredo*). Victor foi alumiado por uma maior sensatez, dando-se uma purificação da faculdade de julgar (*albedo*), mas a criatura apenas chegou a esse estado no final da última carta de Walton. O estado do *rubedo* não foi atingido e, em vez disso, sucedeu a morte das personagens. De facto, o desenlace de *Frankenstein* não é diferente do dos ‘falsos alquimistas’, também eles desviados do caminho virtuoso de iluminação e exaltação do ‘Eu’ verdadeiro.

“O ouro [...] é a imortalidade” (Chevalier & Gheerbrant 2010, 56). É pelo ouro, por intenções virtuosas, que se chega à desejada Pedra Filosofal. Frankenstein criou uma ‘pedra’ no sentido em que concebeu um ser que anularia as fronteiras humanas, tornando indistinta a vida e a morte. A criatura é o elixir da longa vida, mas a verdadeira transformação alquímica ocorre internamente. A Pedra Filosofal é o próprio alquimista, capaz de incorporar os opostos que em si coexistem num Todo. Assim, tendo Victor renegado a sua sombra, essa ‘pedra’ não adquiriu o tom vermelho que exalta a matéria purificada, restando um final devastador e uma transmutação incompleta e corrompida.

Referências Bibliográficas

- Anes, José Manuel. 2014. *Uma Introdução ao Esoterismo Ocidental e suas Iniciações*, Lisboa: Arranha-céus.
- Buchen, Irving H. 1977. “Frankenstein and the Alchemy of Creation and Evolution.” In *The Wordsworth Circle* 8, n.º 2: 103–12. Acedido a 8 de janeiro de 2022. <http://www.jstor.org/stable/24039234>.
- Burckhardt, Titus. 2001. *Alquimia. Ciência do cosmos, ciência da alma*, tradução de Bruno Costa Magalhães, Louisville Kentucky: Fons Vitae.
- Centeno, Yvette K. 2011. “A Gnose Alquímica”. In *Cadernos do CEIL. Revista Multidisciplinar de Estudos sobre o Imaginário*, n.º 1: 152-171. Acedido a 28 de outubro de 2021. https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/3736964/Yvette_Centeno_A_gnose_e_alquimica_outrota_e_agora.pdf.
- . 1987. *Literatura e Alquimia. Ensaios*, Lisboa: Editorial Presença.
- Chevalier, Jean, e Gheerbrant, Alain. 2010. “Alquimia”. In *Dicionário dos Símbolos*, tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, 56-57. Lisboa: Editorial Teorema.
- Copenhaver, Brian, org. e trad. 2015. *The Book of Magic. From Antiquity to the Enlightenment*, UK: Penguin Books.
- Ellis, Markman. 1999. “Fictions of Science in Mary Shelley’s *Frankenstein*”. In *Sydney’s Studies in English* 25: 1-20. Acedido a 9 de janeiro de 2022. <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/SSE/article/view/537>.
- Golbort, Robert C. 2002. “Frankenstein. (character and work)”. In *Encyclopedia of Literature and Science*, edição de Pamela Gossin, 160. Westport & London: Greenwood Press.

- Haynes, Rosalynn D. 1994. “Frankenstein and the Monster”. In *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*, 92-103. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Hindle, Maurice. 2003. Notas de *Frankenstein. Or the Modern Prometheus*, 266-273. A autoria de Mary Shelley. London: Penguin Books.
- Jung, C. G. 1968. *The Collected Works of C. G. Jung, Volume 12: Psychology and Alchemy*, edição de Herbert Read, Michael Fordham, M.D., M.R.C.P., Gerhard Adler, Ph.D, William McGuire, tradução de R.F.C. Hull, *Bollingen Series XX*. New York: Princeton University Press.
- . 1983. *The Collected Works of C. G. Jung, Volume 13: Alchemical Studies*, edição de Sir Herbert Read, Michael Fordham, M.D., M.R.C.P., Gerhard Adler, Ph.D, William McGuire, tradução de R.F.C. Hull, *Bollingen Series XX*. New York: Princeton University Press.
- López-Varela Azcárate, Asunción, e Saavedra, Estefanía. 2017. “The Metamorphosis of the Myth of Alchemy in the Romantic Imagination of Mary and Percy B. Shelley”. In *Icono 14. Revista Científica de Comunicación y Tecnologías emergentes* 15, n.º 1: 108-127. <https://doi.org/10.7195/ri14.v15i1.1036>.
- Ramsay, Jay. 1999. *O Caminho do Alquimista. A Arte da Transformação*, tradução de Isabel Sequeira, Mira-Sintra – Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- Shelley, Mary. 2003. *Frankenstein. Or the Modern Prometheus*, edição, introdução e notas de Maurice Hindle, London: Penguin Books.



Uma sombra na oratória de Vieira: análise do *Sermão de Santo António* (1671)António Seabra¹

Resumo: O *Sermão de Santo António* (1671) forma um díptico com o sermão homónimo proferido no ano anterior: depois de ter descrito as luzes da sua nação, Vieira propõe-se descobrir as respectivas sombras. Pretendo demonstrar que as circunstâncias e o contexto em que o sermão foi redigido permitem, por um lado, compreender o arrojo do discurso barroco, e legitimam, por outro lado, uma leitura biografista do texto.

Palavras-chave: Sermões; Santo António; claro-escuro; barroco; vida e obra.

Abstract: Written in 1671, the "Sermon of Saint Anthony" makes up a diptych with the homonymous sermon given the previous year. In fact, after having illustrated his nation's lights, Vieira wants to explore its shadows. This work aims to show that the circumstances and context in which the sermon was written allow us to understand the boldness of the baroque speech as well as help us warrant a biographical interpretation of the text.

Keywords: sermons; Saint Anthony; chiaroscuro; baroque; life and work.

¹ Nasci em Lisboa, em 1991, e vivi no Algarve até 2004, ano em que tornei à capital. Hoje sou açoriano. Aportámos, vomitado[s] das ondas, numa ilha fresca e bela. Cursei Línguas, Literaturas e Culturas (FLUL, 2013), tornei-me Mestre em Ensino de Português (FCSH, 2015) e concluí uma pós-graduação em Estudos Clássicos (FLUL, 2018). Sou professor; e pai.

I was born in Lisbon in 1991 and lived in the Algarve until 2004 the year I returned to the Portuguese capital. Today, I am an Azorean. "Propelled by waves", we have come to a "beautiful and fresh island". I majored in Language, Literature, and Culture at the University of Lisbon (2013). I became a master in Portuguese Language Teaching at Nova University's Faculty of Social & Human Sciences (2015). In 2018, I did a post-graduate degree in Classical Studies at the University of Lisbon. I am a teacher and a father.

**Uma sombra na oratória de Vieira:
análise do Sermão de Santo António (1671)**

António Seabra

Introdução

Os sermões de António Vieira apresentam diversas técnicas compositivas que permitem situar a obra do padre jesuíta na oratória barroca. Afirmando-se em reação ao classicismo, que valorizava a simplicidade, a objectividade e o despojamento formais, o barroco (do francês antigo *baroque*, “verruga, saliência, irregularidade”) privilegia o excesso e a extravagância, o movimento turbulento, a tempestade intempestiva, a *grandeur* – e todas as demais verrugas. No campo da literatura, o investimento incide sobre o exercício de depuração e dissecação da palavra, num meticuloso labor ao nível dos (micro)elementos de um texto. Daí que encontremos, na oratória vieiriana, um catálogo de figuras e tropos, que desfilam no texto como actores num palco. De entre os múltiplos e variados recursos estilísticos utilizados pelo exímio pregador, destaca-se aquele que é transversal a uma vasta gama dos seus sermões: a antítese. Com esta figura, na maioria dos contextos em que a ela recorre, pretende o orador acentuar um contraste para o qual o assunto desenvolvido no sermão remete – seja a apologia de uma virtude², seja o encómio (ou vitupério) de um povo³. Daí que a dicotomia luz/sombra desempenhe um papel fundamental no edifício dos textos sermonísticos de António Vieira, com particular evidência no acervo dedicado ao santo homónimo, do qual constam nove sermões.

² Tecendo considerações sobre o peixe voador, declara Vieira: “Bem seguro estava ele do fogo, quando nadava na água, mas porque quis ser borboleta das ondas, vieram-se-lhe a queimar as asas” (Vieira 1959, VII, 273).

³ Descrevendo o povo amazona, cria um jogo semântico de oposição entre os sufixos “zona” e “zinha”: “Outros lhe chamam Rio das Alamazonas, mas eu lhe chamo Rio das Almazinhas, não por serem menores, nem de menos preço - pois todas custaram o mesmo - mas pelo desamparo e desprezo com que se estão perdendo.” (Vieira 1959, V, 251).

Neste ensaio, tentarei explicitar o modo como a dicotomia referida permeia todo o sermão de 1671, a diversos níveis e com relevos distintos. Procurarei, em primeiro lugar, analisar o engenho que subjaz às construções imagéticas em que se opõem luminosidade e trevas, bem como o valor simbólico que elas veiculam; em segundo, enquadrarei o sermão no contexto da longa e não raro tumultuosa existência do pregador, de modo a providenciar pistas de leitura, cruzando vida e obra.

Um sermão peculiar

Se o contexto concorre para determinar o texto, o segundo lança luz sobre o primeiro. Na extensa obra de Vieira, são múltiplos os exemplos da indissociabilidade entre vida e obra⁴. De facto, a conturbada vida do nosso Cícero, que se autoproclama “um marinheiro prático” (Vieira 1854, 109), espelha-se em tudo o que escreveu: nas cartas, por motivos evidentes; nos textos proféticos, cujo substrato filosófico não pode ser desligado da sua experiência biográfica⁵; e nos sermões, por razões de temperamento, concepção artística, mundividência e uma relação *sui generis* com a palavra (com a *Palavra*, primeiro, e com as palavras, depois). Em tudo o que escreveu se sente aquilo a que Margarida Vieira Mendes chamou a “compulsão biográfica” (Mendes 2003, 15).

Os sermões dedicados à santidade de António apresentam diversos pontos de contacto: além de eleger o santo homónimo como modelo de virtude, o orador recupera as mesmas citações e imagens bíblicas, predica conceitos semelhantes e explora questões teológicas e filosóficas idênticas. Se o leitor atentar na luz dimanante de textos cronologicamente contíguos ao oitavo sermão (1671), verificará que tanto o que o antecede (1670) como o que lhe sucede

⁴⁴ No *Sermão de Santa Teresa*, por exemplo, Vieira afirma que chegou inesperadamente àquela ilha de São Miguel “vomitado das ondas”, após uma experiência atribulada (Vieira 1959, VIII, 358).

⁵ Para exemplos da estreita relação entre vida e obra, cf. Cunha 2012, 19 ss.

(1672) são pautados por um tom marcadamente otimista e eufórico: o primeiro constitui um panegírico da expansão marítima portuguesa e o segundo enquadrar-se-ia sem dificuldade na «retórica do elogio» (Espírito Santo, 2012). O último sermão deste ciclo, pregado em Roma entre 1672 e 1674, constitui, nas palavras de António Freire, uma “versão romântica” (Vieira 2008, 69) do celeberrimo sermão que Vieira pregara aos peixes do Maranhão vinte anos antes. Ainda que a intenção retórica seja desagrarar uma impropriedade nominal (o apelido “Antonino” atribuído ao “Magno” António), o registo e a tonalidade do texto são predominantemente exortativos e solares – correspondendo, assim, ao perfil de Vieira no apogeu da sua retumbante e subversiva oratória. Deste ponto de vista, o sermão de 1671 destoa do conjunto – o que o torna merecedor de particular atenção. Além de se tratar do único sermão de Santo António que não chegou a ser pregado (alegadamente por motivos de saúde), o texto exhibe a face lunar de um autor bifronte.

A construção do sermão assenta sobre a dicotomia luz/sombra, tal como aquele proferido no ano anterior, estabelecendo os dois textos uma relação de simetria. Aliás, logo no capítulo I, em jeito de premissa, o próprio autor evidencia esse vínculo, recordando que “não há neste mundo luz sem sombra” (Vieira 1959, VII, 82). Desse modo, deixa clara a sua intenção de, tendo já pregado as luzes, descobrir também as sombras da mesma nação, obedecendo assim às leis da Natureza. Neste movimento de claro-escuro, Vieira leva o leitor a “caminhar da luminosidade mais deslumbrante, porque de origem divina (primeiro sermão), para a sombra mais mesquinha, *porque da condição humana*, terrena (segundo sermão).” (Rita 2011, 252). Condição genericamente *humana* ou estritamente *portuguesa*? O trilho culmina num monte sombrio, onde o sermonista, traçando um retrato desencantado da sua pátria, não visa apenas completar um díptico, mas também tecer considerações de ordem moral.

No terceiro capítulo, com o intuito de demonstrar a justeza da sua premissa, Vieira cita o *Génesis*, afirmando que não há terra que mais se oponha à luz do que a portuguesa; e logo depois evoca duas figuras do Apocalipse: a mulher vestida de luzes (representando a Lusitânia) e o dragão que lhe devora os filhos, não permitindo que a terra lusa luza. “[P]orque é timbre da nossa nação”, conclui Vieira, “tanto que sai à luz quem pode luzir, tragá-lo logo” (Vieira 1959, VII, 87). No capítulo quarto, compara Santo António com dois outros homens de relevo. O primeiro é Saul, que, devido à sua bizarra estatura, foi alvo de todas as setas: assim também o santo português foi vítima da sua própria grandeza. O segundo é o primeiro homem, Adão – que comeu da árvore da ciência, tal como, mais tarde, o primeiro António. Os comentários do orador encerram novamente vitupérios à terra umbrosa: “Não de balde domina sobre Portugal o Sagitário; porque este é o signo em que lá nascem todos os que são apontados com o dedo, para que contra eles se apontem as setas” (1959, 90), “bem sabia que na sua pátria também é delito o muito saber” (1959, 91). No capítulo V, revisita o Evangelho Segundo São João, para acusar o povo que, habitando em terra soalheira, ama deliberadamente as trevas e amaldiçoa o Sol, quer quando nasce, quer quando se põe. O mesmo povo que não pode *ver* porque a inveja, “filha primogénita da soberba” (1959, 90), o torna cego. *Em terra de invejosos, quem tem olho é cego*, remataria Vieira, desferindo o seu penúltimo golpe.

Antes de pôr termo ao discurso, o preclaro orador contrabalança a erudição bíblica com a sabedoria popular, recriando – e *corrigindo* – um provérbio português: «Nem tudo o que luz é ouro» converte-se em «Nem tudo o que é ouro luz». No contexto da argumentação, a transformação da frase não parece, à primeira vista, comportar um significado particularmente disruptivo ou irreverente, constituindo apenas um singelo malabarismo verbal; em boa verdade, as citações bíblicas em latim que povoam o capítulo relegariam o adágio português para um segundo plano, como se de um elemento acessório se tratasse.

Porém, e atendendo ao tom crítico e acusatório de todo o sermão, a modificação do provérbio reveste-se de suprema importância: em tom disfórico, o orador denuncia a esterilidade «da nossa terra», onde a luz recém-nascida, morrendo na ocidental praia, não passa de *potência*.

Vieira e as palavras: uma etimologia imprecisa

O sentido de uma simples palavra adquire uma inusitada plasticidade semântica, quando manuseada por Vieira. Frequentemente, ancorado no *Gênesis*, o orador socorre-se da sacralidade da Escritura para defender explicações genesíacas do repertório lexical que utiliza, parecendo querer defender o seu ἔθος de etimólogo. Em outras situações, porém, reconfigura ou adapta a informação etimológica respeitante a determinado vocábulo, em função do fito discursivo que essa explicação serve. Vieira – sintetiza Saraiva – apropria-se das palavras para lhes multiplicar os sentidos, ou parte de um conceito para extrair dele numerosas palavras. O seu arcabouço ao nível da lexicologia, aliado ao deslumbramento ante a beleza dos vocábulos, propicia ao “Imperador da língua portuguesa” (Pessoa 1972, 92) a experiência prazerosa de versar sobre uma unidade lexical como quem discorre sobre as subtilezas de um poema. São diversíssimos os sermões⁶ em que Vieira suspende a argumentação para “explicar uma palavra, analisar-lhe a riqueza, estabelecer-lhe sinónimos, admirar-lhe a ‘energia’ ou corrigir-lhe a imprecisão” (Saraiva 1996, 14). Importa, ainda assim, desenlear o novelo dos tipos de análise enumerados por António José Saraiva. Analisar a riqueza semântica de um vocábulo ou estabelecer relações de sinonímia não são movimentos linguísticos que possam equiparar-se ao primeiro e último mencionados pelo académico. “[E]xplicar uma palavra” ou “corrigir-lhe a imprecisão” poderão constituir empreendimentos de rigor academicamente questionável, por

⁶ A título de exemplo, refira-se o excerto do *Sermão da Terceira Quarta-Feira da Quaresma* em que Vieira se baseia na configuração gráfico-fónica da palavra latina *NON* para reflectir sobre a inexorabilidade da minúscula mas abrupta palavra: “Terrível palavra é um *non*. Não tem direito, nem avesso; por qualquer lado que a tomeis, sempre soa e diz o mesmo. Lede-o do princípio para o fim, ou do fim para o princípio, sempre é *non*.” (Vieira 1959, 278).

estarem frequentemente associados a uma dimensão inventiva do raciocínio⁷. Amiúde Vieira, porventura conduzido pela sua veia poética e profética, resvala para o pantanoso reino das etimologias criativas – e a especulação sobrepõe-se a um conhecimento “científico” e fundamentado. A sua facúndia e agilidade lexical e lexicológica são inversamente proporcionais à regra e contenção com que (não) encadeia e associa as palavras. Tal método exegético é, aliás, próprio do discurso barroco, que subordina todas as normas aos propósitos discursivos. Verifiquemos de que modo o orador distorce o étimo de uma palavra para, neste caso, legitimar a obscuridade do seu sermão.

No intervalo temporal de apenas um ano, Vieira abandona a defesa de um determinado étimo, substituindo-o por outro que melhor se enquadra na sua exposição. E fá-lo, sublinhe-se, por pura conveniência argumentativa. Como o próprio sermonista menciona no início do sermão, um ano antes havia esclarecido que os portugueses eram descendentes do filho de Noé, Tubal, que significa “mundo”, e, por esse motivo, estavam fadados a difundir a Palavra de Deus pelos quatro pontos cardeais. Ademais, o nome *Luzitania* – sustentava Vieira em 70, como quem simplesmente recorda uma informação inscrita no senso comum – aponta precisamente para o termo que se insinua na partícula inicial da palavra. Os portugueses eram, pois, a luz do mundo. Por contraponto, em 1671, já não se identifica com a informação etimológica que apresentara no ano anterior:

Outra etimologia lhe dei eu no sermão passado; mas, como há vocábulos que admitem muitas derivações, e alguns que significam, por antífrase, o contrário do que soam, assim o entendo deste nome, posto que tão luzido. (Vieira 1959, 85)

Como se verifica, Vieira justifica a alteração do étimo proposto com o argumento de que a polissignificância das palavras legitima “muitas derivações”, o que corrobora a afirmação de

⁷ Zamboni fala em «romance da etimologia» (Zamboni 1976, 125), caracterizada pela excentricidade (amiúde pura manipulação) na busca da origem das palavras.

Saraiva a respeito deste criativo etimólogo: “o corpo das palavras é, nas suas mãos, uma matéria extremamente flexível, que ele molda livremente ao sabor da imaginação ou das intenções” (Saraiva 1996, 27). Ao arrepio das prescrições do discurso clássico – que preconiza a clareza, a univocidade, a monossemia, a precisão –, Vieira subverte (e inverte) a *origem* de uma palavra, num passo em que, poeticamente, remete para o lugar de onde tudo brota:

[A]ssim como o mundo se chama Mundo, porque é imundo, e a morte se chama Parca, porque a ninguém perdoa, assim a nossa terra se pode chamar Luzitânia, porque a ninguém deixa luzir. (...) A terra mais ocidental de todas é a Luzitânia. E porque se chama Ocidente aquela parte do mundo? (...) porque ali vão morrer, ali acabam, ali se sepultam e se escondem todas as luzes do firmamento. (Vieira 1959, 85)

É legítimo, lendo o excerto transcrito, e sobretudo situando-o no contexto do sermão, questionarmo-nos acerca da justeza deste esclarecimento etimológico⁸. Por um lado, sabemos que é falso, como nos comprovam os dicionários, unânimes em associar

⁸ Enquanto área da linguística que estuda a origem das palavras e seu percurso – por vezes difuso, indeterminado ou mesmo opaco –, a etimologia é votada, por múltiplos autores, ao descrédito. Vittorio Bertoldi, por exemplo, classifica-a uma mera «arte» (Bertoldi 1952, 183) – no patamar da pintura ou da música – em que a produção intelectual é regulada pelo domínio da criatividade. Voltaire, em tom sardónico, tê-la-ia considerado «une science où les voyelles ne font rien, et les consonnes fort peu de chose» (Considine 2009, 181). Yakov Malkiel, responsável por resgatar a etimologia dos escombros em que se ocultara, procura encontrar uma justificação para as etimologias criativas. De acordo com o autor, quem examina a árvore genealógica de uma palavra manifesta, em última instância, um «desejo de transcender a esfera do óbvio e do provável» (Malkiel 1968, 177). É nesse círculo concêntrico que se encontra Vieira. Independentemente da variedade de posições existentes na complexa discussão relativa à cientificidade da etimologia – e sem pretender fazer a apologia, quiçá arriscada, da «etimologia pura» – a verdade é que o recurso a explicações de ordem etimológica deveria, no contexto de qualquer discurso, constituir um alicerce da argumentação, baseado no princípio – expectável – da coerência lógica. Intuitivamente, afirmaríamos que a etimologia confere solidez ao λόγος. Vieira, todavia, tem outro propósito em mente.

“Lusitânia” à divindade Luso. Por outro, o próprio autor vacila entre um étimo solar e outro nocturno, porventura incompatível com o primeiro. Quando a antífrase norteia as investigações de um etimólogo barroco, fomenta “muitas derivações” e exime o autor da coerência lógica⁹.

O εθος da Natureza

A convocação da Natureza para integrar a plêiade de autoridades argumentativas é um *topos* da retórica vieiriana. A ideia de que a Natureza, filha primogénita de Deus, dispôs todas as coisas de acordo com uma determinação celestial ilustra, com frequência, o ponto de vista explicitado, validando-o. Acontece, contudo, que a alusão à Natureza não constitui, por si só, um argumento convincente, e o sermão de 71 é o exemplo disso. Diz o orador: “Não é Santo Isidoro nem Marco Varro o autor desta funesta etimologia, senão a mesma Natureza e o mesmo céu, com o curso e ocaso de suas luzes” (Vieira 1959, 95). A eficácia persuasiva do exemplo poderia, num primeiro plano, parecer assegurada, pois Santo Isidoro (o etimólogo por excelência) recua perante a elevação da Natureza ao estatuto de fonte sapiencial. Ainda assim, o texto prossegue e, num inusitado passo encomiástico, refere-se o deus Luso – que remete o leitor para o verdadeiro étimo da palavra “Lusitânia”; depois, o orador deprecia o valor de uma determinada “terra” (a portuguesa), que peca por “esterilidade natural”. Estes dois aspectos parecem contraditar a defesa inicial de uma Natureza virginal, imaculada, de onde provêm todos os esclarecimentos luminosos. A etimologia da Natureza não corresponde àquela a que o próprio autor alude; por outro lado, a (nossa) terra, ora é a origem da luz, na medida em que a carrega no nome, ora é nascente da escuridão, convertida numa planta (António) que não pode dar fruto.

⁹⁹ Afirma Saraiva, estabelecendo uma diferença significativa entre discurso clássico e discurso engenhoso: «As únicas regras a que a palavra não pode fugir são as da gramática» (Saraiva 1996, 8).

Um contexto soturno?

O tom marcadamente negativo do segundo sermão concorre para operar “uma espécie de deslizamento de *placas sobrepostas* que faz emergir progressivamente, quer as figuras enunciadas, quer a do seu enunciador” (Rita 2011, 252), abrindo caminho a uma leitura biografista, se tivermos em conta a circunstância em que o texto foi preparado. Em epístola ao marquês de Gouveia, redigida uma semana após a data em que supostamente deveria ter proferido a sua homilia, Vieira declara que não se acometera a pregar o sermão “porque os italianos não entendem o que [diz] e os castelhanos querem entender mais do que [diz]” (Vieira 1993, 144). Em várias edições do texto, surge, em nota de rodapé, a referência a “problemas de saúde” que teriam impedido o orador de pregar o sermão. A título oficial, a sua deslocação a Roma estava relacionada com a canonização de um conjunto de mártires jesuítas portugueses. No entanto, uma razão pessoal justificava também a demanda: o pedido de revisão do processo que a Inquisição contra o pregador levantara em 1663. Com o intuito de anular a sentença inquisitorial, suplicou por cartas de recomendação a diversos representantes oficiais do reino e figuras da soberania, não encontrando qualquer eco favorável junto da camada política portuguesa: a rainha D. Catarina (casada com Carlos II de Inglaterra) declina o pedido, motivada pelas dissidências políticas que a afastavam do padre jesuíta; o regente D. Pedro contorna o problema, reiterando uma solicitação já antiga: que preparasse uma edição dos seus *Sermões*. A situação agudiza-se quando, em Setembro de 1671, escreve uma carta ao príncipe, da qual espera uma réplica bonançosa – mas em vão. Talvez o silêncio insuportavelmente ruidoso tenha levado o orador a camuflar-se, como era seu hábito, no nome do seu santo predilecto.

O εθος de António

Margarida Vieira Mendes, na sua tese seminal *A oratória barroca de Vieira*, sustenta que a obra do pregador jesuíta se encaixa no postulado aristotélico, de acordo com o qual o

carácter do orador constitui a pedra basilar da retórica: “A conhecida hipertrofia da sua personalidade (...) absorve grande parte quer do domínio emocional (*pathos*) quer da componente simbólica e verbal (*logos*)” (Mendes 2003, 30). A prolífica obra do sermônista é a prova viva do relevo conferido ao orador. No *Sermão da Sexagésima*, analisado arguta e microscopicamente por Vieira Mendes (Mendes, 2003, 215), a construção de um *alter ego*, por meio do recurso à *imago*, evidencia a aspiração vieiriana de *ser* (como) S. João Baptista, fundada nas afinidades entre as *acções* do santo e do pregador. Assim acontece no *Sermão da Primeira Oitava da Páscoa*, em que Vieira se equipara, reiteradamente, a Cristo. De forma similar, mas agudizando o engenho, a analogia entre o orador e o santo homónimo no *Sermão de Santo António (aos Peixes)* intumesce o ἔθος vieiriano, porquanto a ambiguidade dos *exempla*, sublimando a similitude, potencia a dupla leitura que Vieira almeja. Na afirmação “ouvistes a Palavra de Deus da boca de seu servo António” (Vieira 1984, 77), o missionário jesuíta confunde-se com o cónego regrante – no nome próprio que lhes é comum.

Ora, no caso do sermão de 1671, o ἔθος adquire uma expressão subtil e artificiosa. No sermão aos peixes, Santo António é referido, não só mas sobretudo, como uma *auctoritas* – invocada para carimbar, com o selo de Deus, a argumentação. Já no sermão analisado é a coincidência biográfica que está em jogo:

Queixava-se o ano passado (se bem vos lembra) a sua e nossa pátria de se ver deixada de um filho e tal filho como António (...) assim como Santo António foi obrigado a deixar Portugal, para ser português; assim foi necessário que se tirasse dentre os portugueses para ser tão grande homem e tão grande santo quanto foi. (Vieira 1959, 83-84)

Trata-se de uma habilidade engenhosa do orador: as comparações utilizadas remetem, metonímica e metaforicamente, para a auto-referencialidade, que a semelhança onomástica propicia. O ἔθος de Vieira consubstancia-se no de Santo António: se retirarmos da frase as duas ocorrências da palavra “santo”, depararemos com um auto-retrato de Vieira. A carta endereçada

ao marquês de Gouveia em Julho de 1682 confirma o propósito retórico do autor humilhado e ofendido: “Também no de Santo António em Roma cuidaram aqui os revisores que as ingratidões da pátria do mesmo Santo, sem lhe mudar o nome, se podiam aplicar às que eu tenho experimentado” (Vieira 1993, 473).

Conclusão

Descrevendo a ambivalência da epopeia camoniana, Maria Vitalina Leal de Matos afirma que “o texto é complexo e, por vezes até, contraditório. Em certos momentos exhibe uma face menos gloriosa; aquela em que emergem as críticas, as dúvidas, o sentimento de crise.” (Matos 2014, 27). É essa a tónica do sermão atónico, tenebrosas palavras para lusitanos distantes.

À maneira do “nosso Homero”, que conclui o seu poema épico com “a lira (...) destemperada e a voz enrouquecida” (Camões 1998, 289), o nosso Cícero, assombrado pelo negrume da *ingrata patria*, sente na pele e na pena a mesma solidão do flamingo, deixando estampada na obra “a sua indignada assinatura de escritor maltratado pela pátria” (Mendes 2003, 292), de que este sermão – sorumbático, inflamado e dolente – é um lúcido exemplo.

Bibliografia

- Bertoldi, Vittorio. 1952. *L'arte dell'etimologia*. Napoli: Liguori.
- Camões, Luís de. 1998. *Os Lusíadas*. Lisboa: Civilização Editora.
- Considine, John. 2009. «*Les voyelles ne font rien, et les consonnes font peu de chose: On the history of Voltaire's supposed comment on etymology*» in *Historiographia Linguistica*, No. 36, 181-189.
- Cunha, Mafalda Ferin. 2012. *Padre António Vieira*. Lisboa: Edições 70.
- Espírito Santo, Arnaldo. 2012. «A retórica do elogio», in *eHumanista* 22. FL-CEC. 190-210.
- Matos, Maria Vitalina Leal de. 2014. *Tópicos para a Leitura de «Os Lusíadas»*. Coimbra: Edições Almedina.
- Malkiel, Yakov. 1993. *Etymology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mendes, Margarida Vieira. 2003. *A Oratória Barroca de Vieira*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Pessoa, Fernando. 1972. *Mensagem*. Lisboa: Ática. 92.
- Rita, Annabela. 2011. “Vieira num Sermão entre Luz e Sombra”, *Padre António Vieira. O Tempo e os seus Hemisférios*, Lisboa: Edições Colibri. 247-253.
- Saraiva, António José. 1996. *O Discurso Engenhoso. Ensaios sobre Vieira*. Lisboa: Gradiva.
- Vieira, Padre António. 1959. *Sermões*. Porto: Lello & Irmão.
- . 1984. *Sermões Escolhidos*. Lisboa: Ulisseia.
- . 1993. *Cartas*. Lisboa: INCM.
- . 1854. *Cartas do Padre António Vieira*. Lisboa: Editores J. M. C. Seabra & T. Q. Antunes. Tomo I. LXXVIII. 109.
- . 2008. *Sermões de Santo António*. Lisboa: Portugália Editora.
- Zamboni, Alberto. 1976. *L'etimologia*. Bologna: Zanichelli.



