

estrema
revista interdisciplinar
de humanidades

VOL. 3 | NO. 2 | 2024

ECOS DE VIDA & MORTE

ECHOES OF LIFE & DEATH



Ecos de Vida e Morte: Perspectivas Interdisciplinares e Intermedia

Echoes of Life and Death: Interdisciplinary and Intermedial Perspectives

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.02.

Capa | Cover: *Wild Clavicula / Clavicola Selvatica* (2021), Nunzio Paci @ <https://www.nunziopaci.it>

Design Gráfico | Graphic Design: Alexis F. Viegas

Paginação | Pagination: Ana Anselmo Davies, Clara Samwell Diniz, Patrícia Sá & Alexis F. Viegas

Traduções | Translations: M. Francisca B. B. de Alvarenga

Revisão Linguística | Linguistic Review: Vânia Carvalheiro, Carolina Pita, Beatriz Mestre & Beatriz Ribeiro

Edição & Propriedade | Published by and Property of:

[Centro de Estudos Comparatistas \(CEComp\)](#)

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Alameda da Universidade

1600-214, Lisboa

estrema.cecomp@letras.ulisboa.pt

Direitos de Autor | Copyright



Todos os textos são responsabilidade dos autores.

Todos os conteúdos da *estrema* encontram-se abrangidos pela

[Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0 \(CC-BY 4.0\)](#).

Authors are responsible for published texts.

All contents of *estrema* are covered under a

[Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Financiamento | Financing

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 com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UIDP/00509/2020>.

This work is financed by national funds through the FCT - Foundation for Science and Technology, I.P., within the scope of the project UIDP/00509/2020 with the DOI identifier <https://doi.org/10.54499/UIDP/00509/2020>.

Editores-Chefe | Editors-in-Chief

M. Francisca B. B. de Alvarenga (CEComp)
Patrícia Sá (CEComp | CEAUL)
Alexis F. Viegas (CEComp)

Equipa Editorial | Editorial Team

Martina Altaf (CEComp)
Telma Carvalho (CEComp)
Ana Anselmo Davies (NOVA-FCSH)
Clara Samwell Diniz (U. Lisboa)
Inês Hortas Marques (FLUL)

Comissão de Avaliação | Peer Review

Alva Martinez Teixeira (CLEPUL)
Amândio Reis (CEComp-FLUL)
Ana Bela Morais (CEComp-FLUL)
Ana Margarida Ramos (CLLC)
Ângela Correia (CLUL)
António Manuel de Almeida dos Santos Queirós (CFUL)
Banibrata Mahanta (Dep. of English, Banaras Hindu U.)
Ben V. Olguín (Dep. of English, U. of California)
Carlota Pimenta (FCH-UCP | CLUL)
Carolyn Lau (Dep. of English, The Chinese U. of Hong Kong)
Catarina Nunes de Almeida (CEComp-FLUL)
Cláudia Fischer (CEComp-FLUL)
Cristina Maria Matias Sobral (CLUL)
Everton V. Machado (CEComp-FLUL)
Fernanda Mota Alves (CEComp-FLUL)
Filipa Roldão (CH-UL)
Francisco Topa (CITCEM-FLUP)
Hélia Saravia (CEAUP)
Indrani Karmakar (English Dep., Chemnitz U. of Technology)
Jessica Falconi (CEsA/CSG | ISEG-UL)
Joana Passos (CEHUM)
João Dionísio (CLUL)
Karina de Fátima Gomes (Instituto Guimarães Rosa, Uni-CV)
Luca Fazzini (CEComp-FLUL)
Luísa Afonso Soares (CEComp-FLUL)
Magdalena Lopez (Kellogg Inst. for International Studies, U. of Notre Dame)
Malena Velarde (LICH-UNSAM)
Manuel Muanza (CEAUP)
Mário César Lugarinho (Universidade de São Paulo)
Marta Pacheco Pinto (CEComp-FLUL)
Matteo Gigante (CLEPUL)
Pedro Galvão (CFUL)
Ricardo Gil Soeiro (CEComp-FLUL)
Rita Patrício (CEComp-FLUL)
Rui Pereira Jorge (CESEM-NOVA)
Sandra Camacho (ICNOVA-FCSH)
Santiago Pérez Isasi (CEComp-FLUL)
Sílvia Valencich Frota (CEComp-FLUL)
Simão Valente (ILCML-FLUP)

Comissão Científica | Scientific Committee (CEComp)

Marzia D'Amico
Ângela Fernandes
Claudia J. Fischer
Silvia Valencich Frota
Everton V. Machado
Inocência Mata
Ana Isabel Moniz
Rita Patrício
Elsa Peralta
Santiago Pérez Isasi
Marta Pacheco Pinto
Luísa Afonso Soares
Ricardo Gil Soeiro

Comissão Científica | Scientific Committee (External)

Federico Bertolazzi (U. degli Studi di Roma)
Luís Manuel Gaspar Cerqueira (CEC-FLUL)
João Dionísio (CLUL)
José Duarte (CEAUL/ULICES)
Nicola Ferrari (U. degli Studi di Genova)
Alva Martínez Teixeira (CLEPUL)
Donata Meneghelli (U. di Bologna)
Adrienne Mortimer (U. Leeds)
Ariadne Nunes (IELT-NOVA)
Carlota Pimenta (FCH-UCP | CLUL)
Iolanda Ramos (CETAPS ULICES)
Nuno Simões Rodrigues (CH-UL)
Simão Valente (ILCML-FLUP)
Angélica Varandas (ULICES)
Nelson Zagalo (DIGIMEDIA)

ÍNDICE | CONTENTS

PREFÁCIO | FORWARD

Morte e Loucura: medição e interrupção no Tempo _____ i
David Soares

INTRODUÇÃO | INTRODUCTION

Ecos de Vida e de Morte: Perspectivas Interdisciplinares e Intermedia _____ xi
Equipa Editorial

Echoes of Life and Death: Interdisciplinary and Intermedial
Perspectives _____ xviii
Editorial Team

ARTIGOS | ARTICLES

Ondjango angolano e animismo africano no conto
“A morte do Velho Kipacaça”, de Boaventura Cardoso _____ 1
Francisca Patrícia Pompeu Brasil

A personagem feminina no universo da ficção: Anotações sobre
a morte na literatura brasileira escrita por mulheres _____ 18
Ilmara Valois B. F. Coutinho

Saudade, loss and longing in Katherine Vaz’s short fiction _____ 35
Inês de Almeida Forjaz de Lacerda

The Technological Posthumous Fantasies of J. G. Ballard _____ 56
Pedro Groppo

Those Who Live at the Shoreline: Life & Death of the Dalit Subalterns as
seen in Amitav Ghosh’s *The Hungry Tide* and
Arundhati Roy’s *The God of Small Things* _____ 78
Sakshi Sethi

Dead or Alive? Living *Oeuvres* and *Tableaux Vivants*: Pictorial Stillness
and Arrested Motion as Vehicles for Sculptural Subtexts in Cinema _____ 99
Sílvia Diogo

ÍNDICE | CONTENTS

ARTIGOS | ARTICLES

Dos silenciados: Figurações da morte em “Proletarierkinder” (1910), de Alfons Petzold, e “An die Verstummten” (1915), de Georg Trakl _____ 132

Sofia Ribeiro

ENTREVISTAS | INTERVIEWS

Entrevista com Gisela Monteiro _____ 150

Equipa Editorial

Entrevista com João Pedro d’Alvarenga _____ 161

Equipa Editorial

RECENSÕES | REVIEWS

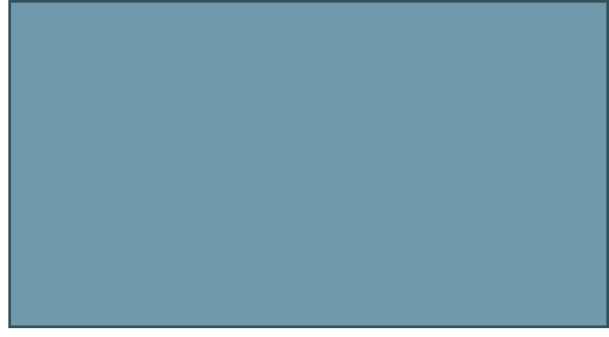
Acreditar nas Feras (2023), de Nastassja Martin _____ 178

Cláudia Capela

Na Raiz de Todos os Males: Terror Doméstico no Século XXI (2023), editado por José Duarte e Sanio Santos da Silva _____ 185

Filipe Afonso & Marta Oliveira

PREFÁCIO | FORWARD



Morte e Loucura: medição e interrupção no Tempo

Prefácio | Forward

David Soares

Escritor e Historiador

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.02.0001



© 2024 Autor(es) | The Author(s).

[Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Morte e Loucura: medição e interrupção no Tempo¹

Observáveis em manuscritos produzidos no último quartel do século XV e em almanaques impressos na primeira metade do século XVI, algumas iluminuras e gravuras do Homem Zodiacal (configuração iatro-astrológica que patenteia a ascendência dos planetas em determinados membros e órgãos), representam-no em forma de cadáver dissecado, tisonado com os gradientes da putrefacção, ou como esqueleto ou *écorché* enegrecido. Parecem ser inovações artísticas desenvolvidas nesses períodos — assim como a circunstância de, conjuntamente às alegorias dos astros e das estações do ano que circundam essa figura humana, se encontrar um bobo da corte, vestido com traje tipificado, com capuz de orelhas de burro.²

Importante para a nossa análise, a co-existência, na mesma composição, de um corpo morto — caliginoso ou ossificado — e de um bobo — variegado, irisante —, assinalará a metamorfose mental que transformava, no *dealbar* da Modernidade, a atitude dos indivíduos em relação à morte: um século depois da epidemia de Peste Negra, que eliminou um quarto da população europeia, as representações da loucura iam-se sobrepondo às da morte. Porquê? No meu entendimento, porque se iam tornando mais importantes e mais horripilantes — até os animais morrem, mas só o homem enlouquece.

Colocado entre as pernas do cadáver ou do esqueleto zodiacal, o bobo, munido de marota, reprodução miniaturizada de si mesmo, evoca-me a imagem de um pessário aí introduzido para estancar o fluxo inexorável do tempo; empreendimento que se consubstanciará como loucura. Com efeito, a

¹ O autor escreve segundo o Acordo Ortográfico de 1945.

² Ver figs. 1 e 2.

justaposição de um bobo e de um cadáver, evidencia que Loucura e Morte são antropomorfizáveis, enquanto o Tempo é, somente, objectificável em artefactos mecânicos: o gnómon, a clepsidra, a ampulheta, o relógio. Isto ocorre, concebo-o, porque o tempo, embora mensurável, não tem proporções: é, por inteiro, cronogogo, amímico, proteico, enigmático.

O tempo da montanha é diferente do do vale, porque a gravidade, fraca nas alturas, deslustra-se-lhe, deixando-o passar mais depressa: assim, o pastor do cume envelhece e morre mais cedo do que o camponês do sopé.³ Este carácter amorfo, dúctil, digamos assim, da temporalidade, permite todas as metáforas de movimento: o tempo passa, escoar, corre, voa — é, de facto, omnipresente e onipotente. A morte invoca, também, essas qualidades, mas associadas às virtudes da paciência e da vigilância, pertencentes às dimensões do silêncio e da imobilidade. Assim, é útil considerar o paradoxo de que o tempo, embora somente estilizável pelo mecânico, como aponte, é, por oposição à morte, interpretado como se fosse orgânico. Com efeito, para alguns autores de mundividências tão diferentes, como Fílon de Alexandria ou Santo Agostinho, que escreveram nos primeiros séculos da Cristandade — evento que assinala a invenção do tempo Linear ou Histórico —, o tempo faz parte da Criação, não existia antes do mundo: daí, a ideia defendida pela Física contemporânea, de que a morte do universo será a morte do tempo, não passa de agostinismo adaptado ao corrente vocabulário científico; logo, o tempo continua a ser, para patrísticos e positivistas, uma criatura — talvez um pouco estranha, mas, ainda assim, pertencente ao bestiário.

Ora, a morte, embora antropomorfizável, profundamente figurativa e simbólica, raras vezes é, penso eu, concebível como sendo orgânica. Contudo, a

³ Sobre o fenómeno da desaceleração da passagem do tempo em locais de cota mais baixa, ver, por exemplo, Rovelli, Carlo. 2018. *The Order of Time*, tradução de Erica Segre e Simon Carnell, 9-10. Londres: Allen Lane/Penguin Books.

partir de uma morte pode ler-se o movimento de uma vida: a morte é cinesiológica. É, creio, uma maneira de medir o tempo; pelo menos, desde a Era Arqueozóica, quando, há quatro mil milhões de anos, surgiu a vida. Todos os organismos são, metaforicamente, mas também funcionalmente, relógios; regulados segundo diferentes ciclos, como se cada forma de vida, adaptada a um nicho específico, fosse um instrumento de medição da passagem do tempo, em cada ponto do planeta.

Decorre daqui que o tempo não só não é uma ilusão, como é uma dimensão auscultada pela decrepitude e extinção da vida — de várias vidas, aliás, sequenciais e sobrepostas, como acetatos dispostos na lâmpada de um projector: peça-se para retirá-los, um a um, e olhe-se para a tela, subsequentemente mais vazia — tal como o universo nos apareceria, caso fosse possível inverter o tempo. Nessa espectacular analepse, veríamos o desaparecimento das primeiras galáxias e a morte das primeiras estrelas; depois, uma grande sombra invadiria o nosso campo de visão: uma catarática opacidade, mais espessa e escura que o cosmos conhecido, um ambiente que até as actuais partículas sub-atómicas considerariam hostil. Dissolver-se-ia a própria radiação e tudo seria aniquilado, incluindo o próprio tempo.

Daí que, num certo feitio, todas as técnicas desenvolvidas para conservar o cadáver e travar a sua decomposição poderão ser entendidas como tentativas de interromper o fluxo do tempo; pessários, qual bobo no cadáver zodiacal, como interpretei — e não será arbitrária a circunstância de práticas sofisticadas de conservação de corpos mortos, como o embalsamamento, terem sido aperfeiçoadas até ao pináculo da minúcia por sociedades cristalizadas, precisamente, em torno da ideia de que era conceptível paralisar o tempo; ou, pelo menos, torná-lo tão repetitivo e previsível quanto possível.

Em cronologias mais antigas que a nossa, o conceito contemporâneo de

decadência — da decrepitude e morte de uma era, de um período histórico ou de uma civilização — não existia, manifestando-se, antes, concepções muito desiguais de ruína e renovação: em suma, restauros, mais ou menos automáticos, mais ou menos previsíveis, de fixas condições iniciais, já desgastadas ou deterioradas. A ideia contemporânea de decadência enraizar-se-á, ao que parece, concomitantemente, à ideia de progresso, outra concepção alienígena no mapa mental da Antiguidade e até dos inícios da Época Moderna. Para os Antigos, ruína e renovação eram a sístole e a diástole de um órgão produtor de Presente. A difusão de um tempo rectilinear, de um tempo histórico, gerador de novidade e de individualidade, não somente de cíclicas reproduções de condições iniciais, é, por conseguinte, um tempo da morte: penso que é o tempo histórico que transforma o Homem em criatura mortal; ou seja, irrepetível e singular.

Assim, afigura-se-me o seguinte: a catábase do Paraíso, da esfera do Celeste em direcção à Terra, incitada pela ideia cada vez mais popular de que aquele se poderia construir neste mundo — até de modo mais perfeito do que alguma vez se encontraria após a morte física — terá contribuído, determinantemente, para laicizar e marginalizar a morte.

Aliás, para a construção da utopia — como a paradisíaca ou outra, seja ela qual for —, sempre totalitária por natureza, urge resolver, em primeiro lugar, a questão das mortes sociais; ou — se se quiser aplicar a designação formulada, curiosamente, no tempo do Antigo Regime, em meados do século XVIII — da “morte civil”: ou seja, os casos de indivíduos que, perdendo personalidade jurídica, passavam a ser vistos como pertencentes à “classe dos mortos”.⁴ Proscritos

⁴ Cocatre, Philippe. “Mort civile.” In *Dictionnaire de l’Ancien Régime. Royaume de France, XVI^e-XVIII^e siècle*, 3^a ed., dir. de Lucien Bély, 859. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France; Simonin, Anne. 2008. *Le déshonneur dans la République. Une histoire de l’indignité, 1791-1958*, 321. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.

por culpa das suas imperfeições, face ao figurino moral, mas também físico, protocolado pela construção de um qualquer Paraíso na Terra, tornavam-se verdadeiros mortos ambulantes, até ao momento da sua finitude física. Vemo-los em diversos períodos históricos, estes mortos-vivos, errantes nas margens de um paraíso terreno a haver, mas em bandos numerosos quanto mais próximos da contemporaneidade: banidos, em simultâneo, do Aquém e do Além-Túmulo — rejeitados pelo primeiro, não acreditam no segundo.

Vamos reflectir sobre este problema, como o formulei, pois ele é a origem de algumas das nossas angústias actuais. Dou um mote para essa reflexão, sublinhando o facto de esses dois elementos de composição nos transmitirem uma semântica de transposição, de passagem de um estado a outro. Em quase todas as sociedades, a entrada na vida adulta é marcada pela passagem de um determinado ritual de iniciação — desde os que impactam verdadeiramente o corpo, até aos que são apenas simbólicos. Mas é significativo que o corpo seja, de facto, o objecto desses ritos de passagem que enfatizam o crescimento, as mudanças morfológicas das primícias da infância para a idade da adolescência, ou seja, a maturidade física, mas também, segundo Arnold Van Gennep, a «maturidade social»;⁵ note-se, porém, que o declínio para o estado da senectude, da caquexia, não angaria a mesma atenção institucional, nem sequer uma igual solenidade. Somente as exéquias, das mais humildes às grandiosas, parecem constituir-se numa espécie de ritual de iniciação para um estado além-tumular, seja ele qual for, consoante o contexto: no funeral, a comunidade transmite ao cadáver — velho ou novo — aquilo que pensa ser a senha secreta para a entrada no mundo dos mortos, para que ele entre harmoniosamente nessa confraria —

⁵ Também «puberdade social», cf. Gennep, Arnold Van. 2004. *The Rites of Passage*, 65, 68. Londres/Nova Iorque: Routledge.

nessa «sociedade invisível dos antepassados», segundo a expressão de Robert Hertz.⁶

O caixão é, pois, como uma pia baptismal na qual o cadáver-neófito é, em simultâneo, ungido e digerido: evoco estas imagens pela importância que a mucosa tem no imaginário medieval e moderno — a boca como entrada do Inferno, como ante-câmara da decomposição e liquefacção de corpos e almas. Uma das minhas análises⁷ é, precisamente, a de uma correlação entre o riso rasgado, dentado, dos bobos da Modernidade e essa concepção aniquiladora da infernal boca dentada.⁸ Morte, loucura, transmutação traumática da matéria física e espiritual — porosidades que a representação inicial do cadáver zodiacal e do bobo nos lembram, continuamente.

Porém, o cadáver pode ser recrutado, ele próprio, como dispositivo iniciático: manuseá-lo, necropsiá-lo, decompô-lo, macerá-lo, tornou-se um ritual de iniciação da medicina contemporânea;⁹ cerimonial de substituição da natural abjecção sentida pela potência contaminante do cadáver, pelo domínio do arcano da fisiologia, comunicado de modo incremental pelos iniciados aos adeptos — «tacteiem e acreditem», era o desafio de Andreas Vesalius aos físicos do seu tempo,¹⁰ três séculos antes de Rudolf Virchow ter inventado o protocolo metodológico contemporâneo para a realização de autópsias, extirpando e

⁶ Hertz, Robert. 1907. "Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort." Em *L'Année sociologique*, vol. X, dir. de Émile Durkheim, 137. Paris: Félix Alcan Editeur.

⁷ Soares, David. 2024. *O Bobo e o Alquimista: Deformidade Física e Moral na Corte de D. João III*, 168-169. Santo André de Vagos: Verbi Gratia.

⁸ *Ibid.*, 189-195.

⁹ Hart, Lianna e Stefan Timmermans. 2012. "Death signals life. A semiotics of the corpse." Em *Routledge Handbook of Body Studies*, edição de Byrna S. Turner, 233. Abingdon/Nova Iorque: Routledge.

¹⁰ Messbarger, Rebecca. 2019. "Prologue: modelling the modern body." Em *Visualizing the Body in Art, Anatomy, and Medicine since 1800*, edição de Andrew Graciano, xxii. Abingdon/Nova Iorque: Routledge.

examinando todos os órgãos, um a um, como engrenagens de um relógio parado. No fundo, autópsia é relojoaria: ela tenta descobrir a falha de funcionamento de um único instrumento de medição da passagem do tempo, que é o indivíduo falecido, o cadáver, o relógio parado — tarefa relativamente fácil. Dificílimo é descobrir de que forma morrerá o tempo.

Desde o início da Época Moderna, alguns humanistas e filósofos, coevos dos cadáveres zodiacais e dos bobos, deram por si a reflectir sobre o tempo e a morte, imersos na ideia de que o mundo era velhíssimo; demasiado velho, até, para que a Parúsia chegasse. Com efeito, a ideia tinha precedentes: o poeta romano Lucrécio já se queixara da grande antiguidade do mundo, quando, em *A Natureza das Coisas* (c. 50 a. C.), enfatizou que a Terra «cansada» era, agora, incapaz de produzir até «criaturas mirradas», ao contrário das «bestas monstruosas»¹¹ que concebera no Passado — reportando-se, provavelmente, a observações de fósseis pré-históricos. Presentemente, sabemos que o mundo é mais antigo do que aquilo que algum autor romano ou renascentista ousou pensar — e sabemos que será, efectivamente, consumido, daqui a cinco mil milhões de anos, não pela segunda vinda de Cristo, mas pela morte do Sol. Apesar de tudo, em ambas as mentalidades, a Moderna e a Contemporânea, encontra-se a mesma obsessão escatológica de querer prever com precisão a data em que o tempo morrerá — agora através da escatologia tecnológica da Singularidade, aparente substituta do Milénio dos quiliastas; entre outras disciplinas que, sob as suas liturgias digitais, revelam ideias milenaristas medievalizantes e modernas.

O Paraíso já não era extraterreno, mas deixou de ser terrestre para se

¹¹ Lucrécio. 2015. *The Nature of Things*, trad. e notas de A. E. Stallings e introd. de Richard Jenkyns, 111. n.p.: Penguin Books.

alcandorar às cintilantes sinapses dos servidores. Esse joaquimismo virtual parece exigir que se abandone quaisquer pretensões ao simbólico — marcador, por excelência, do pluriforme e do multidimensional —, que é, creio, um dos problemas actuais: a aparente incapacidade de compreender que todos os objectos comportam uma dimensão metafórica. Achatada por leituras uniformes, a realidade rebate-se numa linha unidimensional, reduzida apenas ao movimento horizontal da passagem do tempo. Nessa perspectiva de um único ponto de fuga, a morte é, apenas, tautológica: morre-se, porque se morre — que loucura estar de luto por um instrumento que deixou de funcionar, quando basta substituir por um novo.

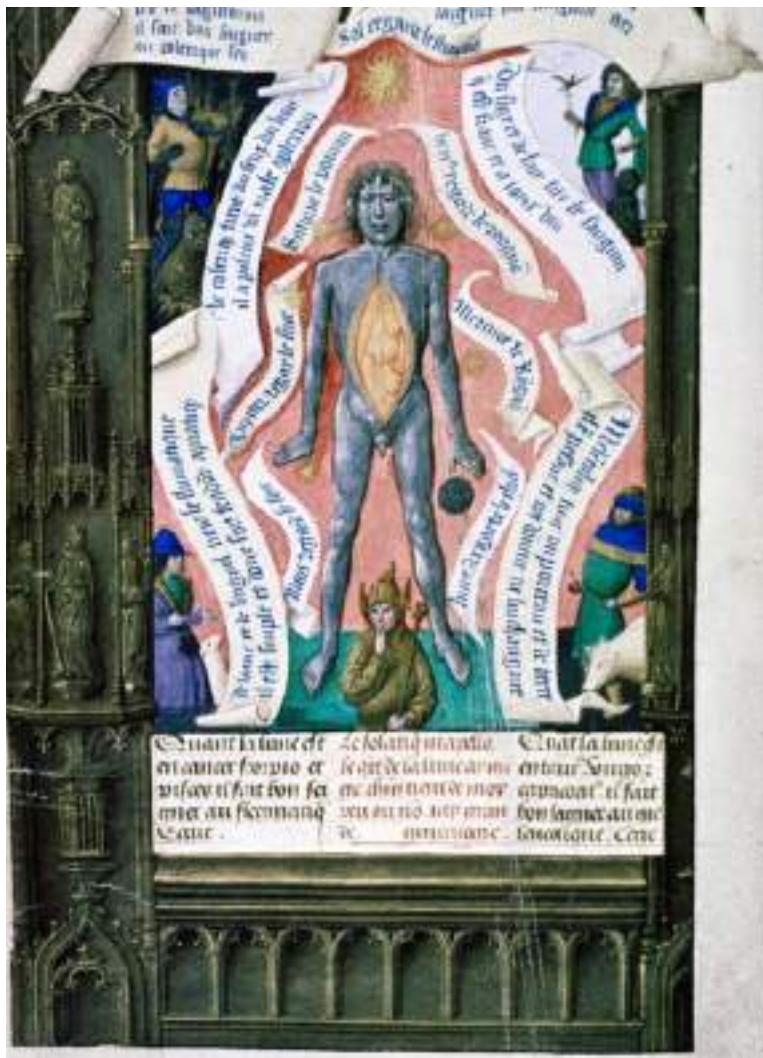


Fig. 1 — Homem Zodiacal (cadáver) com bobo. Iluminura erudita num livro de horas.

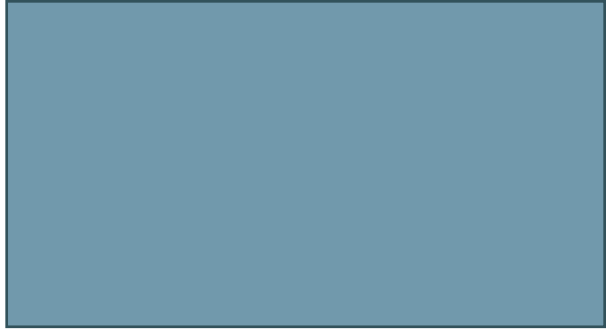
Book of Hours. Use of Rome, MS. Douce 311, Flandres, c. 1488, f. 1. Bodleian Library, Oxford. Fonte: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/cb4ea361-61b6-40f2-a7e3-33b97463454b/>. Acedido a 3 de dezembro de 2024.



Fig. 2 — Homem Zodiacal (esqueleto) com bobo. Gravura popular num almanaque astrológico.

Le grand Calendrier et compost des bergers, Paris, Nicolas Bonfons, séc. XVIII, p. 114. Bibliothèque nationale de France, Paris. Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87094771/f114.item.r=Le%20grand%20calendrier%20et%20compost%20des%20bergers>. Acedido a 3 de dezembro de 2024.

INTRODUÇÃO | INTRODUCTION



Ecos de Vida e Morte: Perspectivas Interdisciplinares e Intermedia

Equipa Editorial

Martina Altalef (CEComp)

M. Francisca B. B. de Alvarenga (CEComp)

Telma Carvalho (CEComp)

Ana Anselmo Davies (NOVA-FCSH)

Clara Samwell Diniz (U. Lisboa)

Inês Hortas Marques (FLUL)

Patrícia Sá (CEComp | CEAUL)

Alexis F. Viegas (CEComp)

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.02.0002



© 2024 Autor(es) | The Author(s).

[Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Em 2021, a *estrema: revista interdisciplinar de humanidades* iniciou um novo percurso. A antiga Equipa Editorial, dirigida por Francisco C. Marques, Elisa Rossi e Teresa Líbano Monteiro e composta por Alexis F. Viegas, M. Francisca B. B. de Alvarenga e Maria Rosaria Corvino, desenvolveu uma jornada científica que expandiu os horizontes estéticos e editoriais daquela que havia sido a única revista de jovens investigadores do Centro de Estudos Comparatistas, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Esta transformação reflectiu-se numa nova imagem, numa renovada presença nas redes sociais e numa actualização dos objectivos da *estrema*, que se compromete, até hoje, a ser um ponto de contacto seguro para a primeira experiência editorial académica de muitos estudantes e investigadores. O resultado deste esforço editorial está espelhado em dois números, que reuniram contribuições exímias de diversas áreas disciplinares, num espírito verdadeiramente comparatista. Após o sucesso do volume anterior, que explorou a relação entre luzes e sombras, e encerrou o ciclo editorial da Equipa que reavivou a *estrema* que hoje apresentamos, encontrámos o desafio de dar continuidade a este trabalho e trazer novas dinâmicas.

No espírito de renovações e sucessões, decidimos trazer um novo dístico orientador: vida e morte. Deste modo, a Equipa Editorial da *estrema: revista interdisciplinar de humanidades* tem o prazer de apresentar o segundo número do seu terceiro volume: “Ecos de Vida e de Morte: Perspectivas Interdisciplinares e Intermédia”. O tema procura desvendar a relação entre existência e mortalidade, e todas as realidades que se enquadram nesta dinâmica, não exclusivamente dicotómica, examinando como essas forças moldam a nossa compreensão das artes, das humanidades, das ciências sociais, entre outros. Vida e morte, embora aparentemente contrárias, coexistem num ciclo contínuo que influencia várias facetas da experiência humana, desde investigações filosóficas e expressões artísticas até dinâmicas socioculturais e considerações ecológicas.

Embora uma tenda a representar a ausência da outra, a coexistência destes dois estados do ser permeia muitos e diferentes aspectos da experiência humana. A inevitabilidade da morte paira sobre os vivos, convivendo com a azáfama do dia-a-dia, numa tensão implícita, onde o medo do fim se dilui entre tarefas quotidianas e pausas de lazer. A sua presença está sempre latente até ao momento de confronto com a efemeridade — um encontro transformativo, fonte de inspiração, que transcende fronteiras disciplinares e artísticas.

Os exemplos culturais, artísticos, sociais, linguísticos, entre outros, são amplos. A morte e a vida são potências criadoras, por vezes uma a partir da outra, num ciclo que pode ser tanto devastador quanto gerador — a vida traz morte; a morte traz vida.

Com isto em mente, convidámos o escritor e historiador David Soares para escrever o prefácio desta edição. Com um texto intitulado “Morte e Loucura: medição e interrupção do Tempo”, Soares discorre sobre os modos de representar a morte e a passagem do tempo, começando pelo Homem Zodiacal e as suas figurações quatrocentistas e quinhentistas. Destaca ainda a progressiva associação da loucura a representações sobre a morte. Refere que o tempo apenas pode ser figurado em objetos mecânicos, dada a sua incomensurabilidade, mas que a morte permite que o ser humano dê conta do fluxo do mesmo. De seguida, Soares debruça-se sobre os significados dos rituais que visam a preservação e armazenamento dos cadáveres e reflecte sobre o que essas representações revelam acerca do ser humano, o de outrora e o actual.

O primeiro ensaio deste número é da autoria de Francisca Brasil, intitulado “Ondjango angolano e animismo africano no conto ‘A morte do Velho Kipacaça’, de Boaventura Cardoso”, e oferece uma leitura do realismo animista africano através do levantamento do sobrenatural e das estratégias narrativas adoptadas no conto de Cardoso. Com foco nos excertos relativos a *ondjangos* — conceito

de origem angolana para descrever encontros sociais de diálogo, de partilha e de resolução de questões comunitárias —, o texto evidencia as formas como estas práticas culturais são lugares de fala e de resistência, e como a cosmovisão animista africana tem a capacidade de resgatar vozes ancestrais através do uso do sobrenatural, principalmente em textos pós-coloniais.

Em “A personagem feminina no universo da ficção: anotações sobre a morte na literatura brasileira escrita por mulheres”, Ilmara Valois B. F. Coutinho destaca três obras da literatura brasileira de autoria feminina, cujas protagonistas são sujeitas a formas de violência de gênero e feminicídio. Tratam-se dos contos “A língua do ‘p’”, de Clarice Lispector (1974), “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles (1971), e do romance *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Mello (2019). Coutinho argumenta que obras como as de Lispector, Telles e Mello nomeiam o *possível* e respondem ao *impossível* — parafraseando Maurice Blanchot (2010) — e remetem para a prevalência de necropolíticas patriarcais, mesmo em contextos democráticos que reconhecem a vida como direito inviolável. Considerando ainda o pensamento de autores como Giorgio Agamben e Achille Mbembe, a autora reflecte sobre a condição de morte das mulheres, tanto nas páginas literárias como no quotidiano.

No ensaio “Saudade, loss and longing in Katherine Vaz’s short fiction”, Inês de Lacerda analisa dois contos da autora luso-americana Katherine Vaz, “My Bones Here Are Waiting for Yours” (2008) e “Blue Flamingo Looks at Red Water” (2016), cujas narrativas exploram a devastação maternal face à morte de um filho. Através de uma leitura de elementos de temporalidade e da influência da saudade, a autora contempla a experiência de luto e as noções de destino. Estas articulações, que evocam nas personagens um constante deslocamento cognitivo e emocional, oferecem novas manifestações literárias na experiência da perda e da aceitação e caracterizam uma negociação muito presente na ficção de

Vaz.

Em “The Technological Posthumous Fantasies of J. G. Ballard”, Pedro Groppo propõe a classificação de várias obras do cânone *ballardiano* como “fantasias póstumas”, narrativas em que os protagonistas se encontram situados no território liminar entre a vida e a morte. Groppo concentra-se sobretudo no romance *The Unlimited Dream Company* (1979), no qual se evidenciam duas transições na obra do escritor inglês: por um lado, de cenários tecnológicos de aço e betão para um espaço natural e orgânico; por outro, de personagens aprisionadas em sistemas solipsistas para um protagonista, Blake, que procura a transcendência colectiva do corpo. Referindo ainda autores como Andrzej Gasiorek e Norman O. Brown, Groppo argumenta que as transições observadas na obra de Ballard não devem ser lidas como movimentos entre opostos, mas entre forças complementares, próprias de uma visão da morte enquanto limiar transformador da consciência e da imaginação.

Em “Those Who Live at the Shoreline: Life & Death of the Dalit Subalterns as seen in Amitav Ghosh's *The Hungry Tide* and Arundhati Roy's *The God of Small Things*”, Sakshi Sethi propõe uma leitura comparada de dois romances indianos contemporâneos para observar a caracterização de personagens Dalit enquanto indivíduos subalternos, a quem é recusada a cidadania plena. O artigo sugere que, dentro e fora destas narrativas, e em particular no contexto da Índia pós-colonial, as dinâmicas do poder político produzem a exclusão e a desumanização de determinados indivíduos, e estuda as interpenetrações de vida e morte que surgem desta hierarquização fundada na existência de vidas qualificadas como não-dignas de ser vividas ou mesmo descartáveis.

No artigo “Dead or Alive? Living *Oeuvres* and *Tableaux Vivants*: Pictorial Stillness and Arrested Motion as Vehicles for Sculptural Subtexts in Cinema”, Sílvia Diogo concentra-se nos usos do *tableau vivant*, género de imitação performática

de figuras humanas representadas em pinturas e esculturas, num conjunto de filmes. Na análise, observam-se as oscilações entre movimento e imobilidade como recursos estéticos para elaborar passagens da vida para a morte, e viceversa, na representação da figura humana.

Partindo da poesia urbana alemã, Sofia Ribeiro analisa os poemas “Proletarierkinder”, de Alfons Petzold, e “An die Verstummten”, de Georg Trakl. Através de uma leitura próxima dos poemas, mas também de uma contextualização histórica e social da sociedade alemã dos inícios do século XX, Ribeiro apresenta a cidade como espaço privilegiado da tensão entre a vida e a morte, ancorada numa lógica da centralidade do silêncio.

A *estrema* irá incluir também, e pela primeira vez, uma secção de entrevistas. A primeira convidada foi Gisela Monteiro, investigadora da Divisão de Gestão Cemiterial da Câmara Municipal de Lisboa. Nesta entrevista, Monteiro explora a complexa relação entre vivos e mortos na contemporaneidade, abordando temas como a evolução dos rituais fúnebres, as práticas de conservação do património cemiterial e o impacto das novas tecnologias no luto. Através de exemplos da cultura portuguesa e de outras, Gisela Monteiro reflecte sobre as mudanças de mentalidade relativamente à morte, cada vez mais afastada do dia-a-dia, e discute as repercussões emocionais da pandemia da COVID-19, bem como o potencial dos cemitérios para promover um luto saudável. Entre curiosidades históricas e reflexões culturais, esta entrevista convida a pensar o futuro das práticas funerárias e do significado dos espaços cemiteriais na sociedade. Já o Professor João Pedro d’Alvarenga, o segundo convidado, debruça-se sobre questões relacionadas com a morte e a música no contexto português entre a Idade Média e o início do Período Moderno. Com particular ênfase em várias Crónicas que relatam funerais e trasladações reais e em obras que regem os preceitos dos rituais fúnebres, analisa também iluminuras em manuscritos litúrgicos e devocionais, que revelam

não só os costumes de uma época, mas também os ecos políticos e sociais que implicavam, delineando, assim, o papel central da música nos rituais ligados à morte.

O presente número conta ainda com duas resenhas críticas. Cláudia Capela analisa *Acreditar nas feras* (2023), de Nastassja Martin, antropóloga que investiga as cosmologias e visões animistas dos povos do Ártico e cujo encontro com um urso foi mote para esta obra. Capela dá conta das oscilações discursivas do texto, desde o relato em primeira pessoa à reflexão sociopolítica, e do carácter conjectural do mesmo. Capela salienta ainda a promoção de uma postura de tranquilidade em relação à mudança e de renúncia ao controlo sobre a vida e morte.

Na segunda resenha, dedicada ao livro *Na Raiz de Todos os Males: Terror Doméstico no Século XXI* (2023, edição de José Duarte e Sanio Santos da Silva), Filipe Afonso e Marta Oliveira destacam dois capítulos, “Growing Under Your Skin: A Mãe Monstruosa em *The Babadook*”, de Elisabete Lopes, e “‘A House as Old as this One Becomes, in Time, a Living Thing’: O Terror Doméstico em *Crimson Peak*”, de Ana Rita Martins e Diana Marques. Afonso e Oliveira salientam o contributo original que estes capítulos representam para o estudo do terror desenvolvido em Portugal, já que ambos se focam nas questões de género implícitas nas obras analisadas. Contextualizando, de forma breve, a obra editada por Duarte e Silva no panorama do estudo do terror nas artes e, mais precisamente, do papel da mulher neste âmbito — estudos ainda escassos em Portugal —, Afonso e Oliveira trazem para a discussão o gótico feminino, a maternidade e o feminino monstruoso, apontando o livro, e estes capítulos em particular, como essenciais para o estudo do terror desenvolvido em Portugal.

Por último, resta-nos agradecer a todos os autores e entrevistados pelo seu contributo, bem como ao artista italiano Nunzio Paci que tão gentilmente

permitiu que a sua peça *Wild Clavicula / Clavicola Selvatica* (2021) — uma radiografia alterada manualmente e montada numa caixa de luz — figurasse na capa deste número. Aos nossos leitores, pedimos que desfrutem desta viagem pelos meandros da vida, da morte e de todas as possibilidades entre elas.

Echoes of Life and Death: Interdisciplinary and Intermedia Perspectives

Editorial Team

Martina Altalef (CEComp)

M. Francisca B. B. de Alvarenga (CEComp)

Telma Carvalho (CEComp)

Ana Anselmo Davies (NOVA-FCSH)

Clara Samwell Diniz (U. Lisboa)

Inês Hortas Marques (FLUL)

Patrícia Sá (CEComp | CEAUL)

Alexis F. Viegas (CEComp)

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.02.0002



© 2024 Autor(es) | The Author(s).

[Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

In 2021, *estrema: interdisciplinary journal of humanities* embarked on a new path. The former Editorial Team, led by Francisco C. Marques, Elisa Rossi, and Teresa Líbano Monteiro, and composed of Alexis F. Viegas, M. Francisca B. B. de Alvarenga, and Maria Rosaria Corvino, initiated a scholarly journey that expanded the aesthetic and editorial horizons of what had been the sole journal for young researchers at the Centre for Comparative Studies, School of Arts and Humanities, University of Lisbon. This transformation was reflected in a new visual identity, an enhanced presence on social media, and updated objectives for *estrema*, which remains committed to being a reliable point of contact for the first academic publishing experience of many students and researchers. The result of this editorial effort is evident in two issues that brought together outstanding contributions from various disciplinary fields, in a truly comparative spirit.

Following the success of the previous volume, which explored the interplay between light and shadow and marked the conclusion of the editorial cycle of the team that revitalised the *estrema* we present today, we were faced with the challenge of continuing this work and introducing new dynamics. In the spirit of renewal and succession, we have chosen a new guiding motto: life and death. Thus, the Editorial Team of *estrema: interdisciplinary journal of humanities* is pleased to present the second issue of its third volume: "Echoes of Life and Death: Interdisciplinary and Intermedial Perspectives."

This theme seeks to unravel the relationship between existence and mortality, and all the realities that fall within this dynamic, which is not exclusively dichotomous. It examines how these forces shape our understanding of the arts, humanities, social sciences, and beyond. Life and death, though seemingly opposed, coexist in a continuous cycle that influences various facets of human experience, from philosophical inquiries and artistic expressions to sociocultural

dynamics and ecological considerations.

Although one often tends to represent the absence of the other, the coexistence of these two states of being permeates many different aspects of human experience. The inevitability of death hovers over the living, coexisting with the bustle of daily life in an implicit tension where the fear of the end dissolves among routine tasks and moments of leisure. Its presence is always latent until the moment of confrontation with transience — a transformative encounter, a source of inspiration that transcends disciplinary and artistic boundaries.

The cultural, artistic, social, and linguistic examples, among others, are vast. Life and death are creative forces, sometimes born from one another, in a cycle that can be both devastating and generative — life brings death; death brings life.

With this in mind, we invited writer and historian David Soares to write the preface for this edition. In his text titled “Morte e Loucura: medição e interrupção do Tempo,” Soares discusses ways of representing death and the passage of time, beginning with the Zodiac Man and its fifteenth- and sixteenth-century depictions. He further highlights the progressive association of madness with representations of death. He observes that time can only be represented in mechanical objects due to its immeasurability, but that death allows humans to become aware of its flow. Following this, Soares delves into the meanings of rituals aimed at preserving and storing corpses, reflecting on what these representations reveal about humans, both past and present.

The first essay in this issue, authored by Francisca Brasil, is titled “Ondjango angolano e animismo africano no conto ‘A morte do Velho Kipacaça,’ de Boaventura Cardoso.” It offers a reading of African animist realism through the exploration of the supernatural and the narrative strategies adopted in Cardoso’s story. Focusing on excerpts related to *ondjangos* — an Angolan concept describing

social gatherings for dialogue, sharing, and resolving community issues — the text highlights how these cultural practices serve as spaces of expression and resistance. It also emphasises how the African animist worldview has the capacity to retrieve ancestral voices through the supernatural, particularly in post-colonial texts.

In “A personagem feminina no universo da ficção: anotações sobre a morte na literatura brasileira escrita por mulheres”, Ilmara Valois B. F. Coutinho examines three works of Brazilian literature authored by women, in which the protagonists are subjected to forms of gender violence and femicide. These works include Clarice Lispector’s short story “A língua do ‘p’” (1974), Lygia Fagundes Telles’s “Venha ver o pôr do sol” (1971), and Patrícia Melo’s novel *Mulheres empilhadas* (2019). Coutinho argues that such works name the *possible* and respond to the *impossible* — paraphrasing Maurice Blanchot (2010) — highlighting the prevalence of patriarchal necropolitics, even in democratic contexts that recognise life as an inviolable right. Drawing from thinkers like Giorgio Agamben and Achille Mbembe, the author reflects on the condition of death imposed on women, both in literature and daily life.

In “Saudade, Loss, and Longing in Katherine Vaz’s Short Fiction,” Inês de Lacerda analyzes two stories by Luso-American author Katherine Vaz: “My Bones Here Are Waiting for Yours” (2008) and “Blue Flamingo Looks at Red Water” (2016). These narratives explore maternal devastation in the face of a child’s death. Through an analysis of temporality and the influence of ‘saudade,’ the author contemplates the experience of mourning and notions of destiny. These articulations, which evoke constant cognitive and emotional displacement in the characters, offer new literary manifestations of the experience of loss and acceptance, characterising a negotiation central to Vaz’s fiction.

In “The Technological Posthumous Fantasies of J. G. Ballard,” Pedro Groppo proposes classifying several works from Ballard’s canon as “posthumous fantasies,” narratives in which protagonists inhabit the liminal space between life and death. Groppo focuses particularly on the novel *The Unlimited Dream Company* (1979), highlighting two transitions in Ballard’s work: a shift from technological and urban settings to natural and organic spaces, and a movement from characters trapped in solipsistic systems to a protagonist, Blake, seeking collective transcendence of the body. Referencing authors such as Andrzej Gasiorek and Norman O. Brown, Groppo argues that these transitions should not be read as movements between opposites but as complementary forces, reflecting a vision of death as a transformative threshold for consciousness and imagination.

In “Those Who Live at the Shoreline: Life & Death of the Dalit Subalterns as Seen in Amitav Ghosh’s *The Hungry Tide* and Arundhati Roy’s *The God of Small Things*,” Sakshi Sethi offers a comparative reading of two contemporary Indian novels, observing the characterisation of Dalit individuals as subalterns denied full citizenship. The article suggests that both within and outside these narratives, particularly in the post-colonial Indian context, political power dynamics produce the exclusion and dehumanisation of certain individuals. It studies the interplay of life and death resulting from this hierarchy, rooted in the classification of some lives as unworthy of living or even disposable.

In “Dead or Alive? Living *Oeuvres* and *Tableaux Vivants*: Pictorial Stillness and Arrested Motion as Vehicles for Sculptural Subtexts in Cinema,” Sílvia Diogo focuses on the use of the *tableau vivant* — a performative imitation of human figures depicted in paintings and sculptures — in a selection of films. Her analysis observes the oscillations between movement and stillness as aesthetic tools to elaborate transitions between life and death, and vice versa, in the representation

of the human figure.

Sofia Ribeiro, drawing from German urban poetry, analyzes the poems “Proletarierkinder” by Alfons Petzold and “An die Verstummten” by Georg Trakl. Through close readings of the poems and a historical and social contextualisation of early 20th-century German society, Ribeiro presents the city as a privileged space of tension between life and death, anchored in a logic centered on silence.

For the first time, *estrema* includes an interview section. The first guest, Gisela Monteiro, a researcher from the Lisbon City Council's Cemeterial Management Division, explores the complex relationship between the living and the dead in contemporary society. She discusses topics such as the evolution of funeral rituals, cemetery heritage preservation practices, and the impact of new technologies on mourning. Monteiro reflects on how changing mentalities increasingly distance death from daily life, the emotional repercussions of the Covid-19 pandemic, and cemeteries' potential to promote healthy mourning.

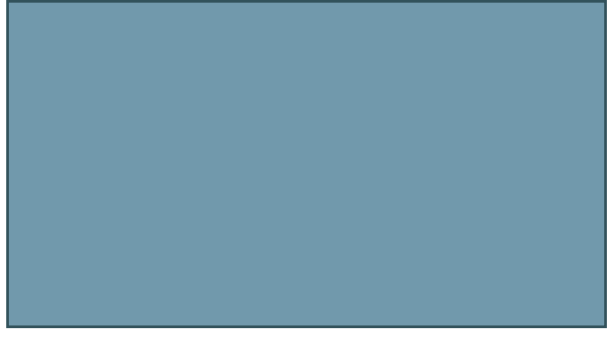
In the second interview, Professor João Pedro d'Alvarenga delves into the relationship between death and music in Portugal from the Middle Ages to the early Modern Period. He emphasises chronicles documenting royal funerals and reburials, as well as illuminated liturgical and devotional manuscripts that reveal not only the customs of the time but also the political and social echoes they entailed, outlining the central role of music in death-related rituals.

This issue also includes two critical reviews. Cláudia Capela analyzes Nastassja Martin's *Acreditar nas feras* (2023), an anthropological exploration of Arctic peoples' animist cosmologies inspired by her encounter with a bear. Capela highlights the text's oscillations between personal narrative and sociopolitical reflection, promoting a stance of tranquility towards change and relinquishment of control over life and death.

Finally, Filipe Afonso and Marta Oliveira review *Na Raíz de Todos os Males: Terror Doméstico no Século XXI* (2023, edited by José Duarte and Sanio Santos da Silva), highlighting two chapters that focus on gender issues in horror works: Elisabete Lopes' "Growing Under Your Skin: The Monstrous Mother in *The Babadook*" and Ana Rita Martins' and Diana Marques' "'A House as Old as This One Becomes, in Time, a Living Thing': Domestic Terror in *Crimson Peak*." Afonso and Oliveira highlight the original contribution these chapters make to the study of horror developed in Portugal, as both focus on the gender issues implicit in the works analyzed. Briefly contextualizing the volume edited by Duarte and Silva within the landscape of horror studies in the arts—and, more specifically, the role of women in this domain, an area still underexplored in Portugal—Afonso and Oliveira bring to the discussion the feminine gothic, motherhood, and the monstrous feminine, identifying the book, and these chapters in particular, as essential for the study of horror developed in Portugal.

We extend our gratitude to all authors and interviewees for their contributions, as well as Italian artist Nunzio Paci who so kindly allowed his *Wild Clavicula / Clavicola Selvatica* (2021) — a manually altered x-ray on LED lightbox — to feature in our cover. Last but not least, we invite our readers to embark on this journey through the realms of life, death, and all possibilities in between.

ARTIGOS | ARTICLES



***Ondjango* angolano e animismo africano no conto**

“A morte do Velho Kipaça”, de Boaventura Cardoso

Francisca Patrícia Pompeu Brasil

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas)

Universidade de Lisboa (ULisboa)

Submissão | Submission: 21/05/2024

Aceite | Acceptance: 30/07/2024

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.02.0003

RESUMO: Os *ondjangos*, de origem angolana e instrumentos de atuação social, são encontros de diálogo, de partilha de saberes ancestrais e de levantamento de questões e discussões de interesse comunitário. O conto “A Morte do Velho Kipaça”, do escritor angolano Boaventura Cardoso, começa com a encenação de um *ondjango*, cujo objetivo é descobrir a causa da seca que ameaça o bem-estar social. No final da reunião, chega-se à conclusão de que a estiagem possivelmente está relacionada com o desaparecimento/morte do caçador Kipaçaça. No conto, observa-se que a imaginação criativa do autor opera de forma consistente — o que é comprovado pela forma como o pensamento animista é apresentado: através da temática do sobrenatural e das estratégias narrativas adotadas. No presente trabalho, interessa-nos analisar o conto “A morte do Velho Kipaçaça” a partir de apontamentos sobre o Realismo Animista Africano. Para isso, foram utilizados, como principais fontes de consulta, os seguintes textos: *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção angolana*, de Terezinha Taborda Moreira (2005); “«Metamorfoses decoloniais»: o inconsciente animista e transmutações como cosmovisão nas Literaturas Africanas”, de Silvio Ruiz Paradiso (2023); e “Reflexões provisórias sobre animismo, modernismo/colonialismo e a ordem africana do conhecimento”, de Harry Garuba (2018).

PALAVRAS-CHAVE: Integralizações; Literatura Angolana; Sobrenatural; Vozes Ancestrais.



ABSTRACT: The *ondjangos*, of Angolan origin and instruments of social action, are meetings for dialogue, sharing ancestral knowledge and raising questions and discussions of community interest. The short story “A morte do Velho Kipacaça”, by Angolan writer Boaventura Cardoso, begins with the staging of an *ondjango*, whose purpose is to discover the cause of the drought that affects social balance and well-being. At the end of the meeting, the conclusion is reached that the drought is possibly related to the disappearance/death of the hunter Kipacaça. In this story, it is observed that the author’s creative imagination operates consistently — which is proven by the way in which animistic thinking is presented: through the theme of the supernatural, and the narrative strategies adopted. In the present work, we are interested in analyzing the short story “A morte do Velho Kipacaça” based on notes on African Animist Realism. For this, the following texts were used as the main sources of consultation: *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção angolana*, by Terezinha Taborda Moreira (2005); “«Metamorfoses decoloniais»: o inconsciente animista e transmutações como cosmovisão nas Literaturas Africanas”, by Silvio Ruiz Paradiso (2023); and “Reflexões provisórias sobre animismo, modernismo/colonialismo e a ordem africana do conhecimento”, by Harry Garuba (2018).

KEYWORDS: Ancestral Voices; Angolan Literature; Integrations; Supernatural.



Introdução

Boaventura Silva Cardoso nasceu em Luanda, Angola, no ano de 1944. Viveu sua infância e juventude em Malanje, fez os estudos básicos em seu país de origem e licenciou-se em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade de São Tomaz de Aquino, em Roma. No percurso de sua carreira política, foi eleito deputado pelo MPLA (Movimento Pela Libertação de Angola), governador de Malanje e Ministro da Informação, mas foi no cargo de Ministro da Cultura que teve a oportunidade de conhecer mais a fundo os diversos ritos e costumes tradicionais de seu país. Os conhecimentos adquiridos durante sua juventude e as experiências no campo político influenciaram o seu processo de escrita. Primeiro presidente da Academia Angolana de Letras, o autor é hoje um dos nomes de maior destaque da literatura angolana. Entre suas obras, destacam-se: *Maio mês de Maria* (1997); *Mãe, materno mar* (2001); *A morte do Velho Kipacaça* (1987); *Noites de vigília* (2012); e *Margens e travessia* (2021).

Boaventura Cardoso declara que as viagens por seu país, realizadas quando ministro, proporcionaram-lhe o material necessário para a produção de uma de suas mais conhecidas obras, o conto “A morte do Velho Kipacaça” (1987):

Primeiro, devo dizer que, desde jovem, sempre estive atento às manifestações culturais de cariz tradicional; gostava de ver danças tradicionais, de escutar relatos sobre cenas ocorridas no meio rural quando da morte de sobas e de como se procedia quando dos casamentos costumeiros, por exemplo. Quando dirigi o Sector da Cultura, tive a soberana oportunidade de viajar por todo o país e aprofundar o meu conhecimento sobre as tradições angolanas. Para escrever o conto principal que dá o título ao livro, convivi com muita gente da província do Kwanza Sul, de que é, aliás, originária toda a família da minha mulher. (Cardoso 2019, 542)

Nessa obra, a imaginação criativa do autor atua de forma consistente. Isso se observa na maneira como o pensamento animista se apresenta — através

da temática do sobrenatural e das estratégias narrativas adotadas. Destarte, no presente trabalho, interessa-nos analisar o conto “A morte do Velho Kipacaça” a partir de apontamentos feitos sobre o Realismo Animista. Para isso, serão consideradas passagens em que se encenam as reuniões comunitárias *ondjangos*. Essa escolha se deve ao fato de o *ondjango* ser uma prática social de expressão do pensamento e das vivências dos povos angolanos. Tais reuniões podem ser definidas como um lugar de fala, no qual os participantes se expressam de forma mais autêntica, ou seja, a partir de valores e regras instituídos por eles e para eles.

Considerações sobre *ondjango* e pensamento animista africano, no conto “A morte do Velho Kipacaça”

Os *ondjangos* são de origem angolana e caracterizam-se como uma ferramenta de atuação social, uma vez que nesses espaços são construídos diálogos e partilhados saberes ancestrais. Nessas reuniões, é costume que sejam levantados questionamentos e discussões de interesse da comunidade. Nos *ondjangos*, o grupo busca refletir de forma engajada e consciente, a partir de ensinamentos que são repassados dos mais velhos aos mais jovens, em um processo de revitalização da memória ancestral. O pesquisador Martinho Kavaya define essa prática a partir dos sentidos que o termo '*ondjango*' apresenta:

Ondjango, na cultura angolana umbundu, é uma palavra composta por aglutinação: Ondjo (casa) + Ohango (conversa); “ondjo y’ohango” (casa de conversa). “Ondjo”, enquanto casa, habitação e espaço onde a vida acontecia. O mesmo, não implicava, necessariamente, uma casa, mas qualquer lugar onde os homens se reunissem para tratar assuntos de interesse comum, e, “ohango” era o diálogo ou conversa séria de igual para igual, entabulada entre duas ou mais pessoas, mediatizadas por um varão, osekulu (mais-velho, com experiência vital) e acontecia em sistema circular ou mesa redonda. (Kavaya 2009, 218)

Não obstante, é necessário ressaltar que as reuniões comunitárias, em Angola, não têm como única finalidade a busca por soluções de problemas, pois, como esclarece Kavaya,

[t]oda a vida sociocultural partia do ondjango e encontrava seu ápice no ondjango; aí, segundo a pertinência do vivenciado, o ohango — conversa/diálogo tomava vários significados: ulonga (relato da história de vida), elongiso/okuloga (ensino/aprendizagem, correção/admoestação), ekuta/ondjuluka/undjolela (partilha de bens, solidariedade/hospitalidade-familiaridade cultural), ekongelo (reunião/encontro dialógico), ekanga/okusomba/okusombisa (justiça familiar, sociopolítica e cultural), okupapala (encontro festivo) etc. (Kavaya 2009, 219)

Para um melhor entendimento da relevância do *ondjango*, no conto selecionado, adotaremos duas perspectivas. Na primeira, consideraremos essa prática como uma forma de resistência à chamada “História Única” (Adichie 2019); na segunda, iremos abordá-la como um espaço coletivo de fala, em que o pensamento animista angolano se manifesta de forma circular, através de ritos, relatos e crenças que asseguram a permanência das tradições autóctones. Ao justificar a presença marcante do sobrenatural em suas produções, Boaventura Cardoso declara:

Mercê de uma visão panteísta e sob influência de religiões ditas tradicionais, em África o sobrenatural faz parte do quotidiano das populações. A narrativa tradicional angolana abunda em estórias de encantamento que se destacam pelos elementos sobrenaturais e mágico-religiosos. Por essa via se depreende facilmente que o sobrenatural nunca é um intruso, é, antes, parte do quotidiano das populações das diversas comunidades. Quando, no meio rural, surgem pássaros aziagos, estes mais não são do que verdadeiros mensageiros de desgraças que estão para acontecer; uma morte, mesmo que natural, tem sempre uma causa sobrenatural. A narrativa contemporânea não escapa a essa presença do realismo mágico. (Cardoso 2019, 543)

Segundo o autor, diferente do que acontece na perspectiva ocidental, na realidade angolana, o sobrenatural não se caracteriza como um “intruso”, uma

vez que faz parte das experiências e vivências dos povos africanos, ou seja, é inerente ao modo como esses povos perspectivam suas experiências individuais e coletivas.

Nos *ondjangos* encenados no conto, a temática do sobrenatural é recorrente, daí podermos afirmar que essa prática se apresenta como um espaço em que o pensamento animista africano se expressa através de contações de estórias, adivinhas, provérbios, relatos, canções, entre outros. No conto “A morte do Velho Kipacaça”, reconhece-se a manifestação do inconsciente animista em diversos momentos em que se realizam interações entre a realidade visível e invisível, como, por exemplo, durante o transe do Velho Bernardo Nikila (Cardoso 2004, 58); no uso da palavra como força operante e sacralizante, quando o ancião invoca a presença de Pupangombe para dar início a um rito de passagem (ibid.); na valorização da “cultura do encontro”, através da integralização de vozes e saberes (id., 61-2); no retorno do Velho Kipacaça que, transmutado, anuncia estar morto e passa sua autoridade para o filho (id., 63). A história se inicia com o narrador onisciente relatando um problema enfrentado pela comunidade:

Pombuiji caudaloso, riachando: tem riacho ngó. Eh! Quase dá para lhe atravessar pés de muitas caminhadas, homens e animais na passagem vice e versa da povoação às lavras. Gado busca ngó pasto sem dar encontro no verde. Chupa seio e chora e chora: o bebé. Capoeira e currais já não precisam de fecho: peste varre cria. Plena época de chuvas, terra estala ngó na secura. Tem de ter explicação: o caso. (Cardoso 2004, 35)

Já então é possível identificar seleções vocabulares e construções sintáticas que marcam a presença da oralidade na escrita de Boaventura Cardoso. A título de exemplo, podemos citar as expressões denotativas e as repetições, usadas para enfatizar a gravidade da situação relatada: “Eh!”, “Ngó”, “e chora e chora o bebé”. Também chama a atenção do leitor a maneira diferenciada em que a narração é construída. Nesse sentido, merece menção o bilinguismo, presente em diversas

passagens da narrativa, nas quais o autor faz uso de vocábulos e expressões de origem kimbundo, uma língua bantu, misturados à língua portuguesa: “- Em’iu! Kapiapia está responder sem ânimo e tem ngó discordância estampada na cara dele” (Cardoso 2004, 39). Tais recursos dão ao texto maior expressividade e tornam a mensagem mais autêntica e significativa para o leitor — além de funcionarem como marcas de resistência à hegemonia discursiva ocidental. Na sequência, tem início uma reunião comunitária, cuja principal finalidade é descobrir a causa da falta de chuva:

Respeitosamente. Na chegada dele todos se levantam e guardam: silêncio. Eh. Toma assento no lugar dele habitual e os olhares se concentram ngó nele. Se acomodam todos e esperam ngó. Atentos. Eh! Motivo do encontro tem batucada muximante: Quem faz a chuva não ter chuva? Seca no lugar de chuva? Eh! Eh! Eh! Cuidado zé!
-Mana Kaxiquela, a saúde? Como é? -Pergunta só assim para começar. (Cardoso 2004, 35)

O responsável por coordenar o encontro é o Velho Bernardo Nikila, ancião de autoridade no grupo, que expõe à audiência o motivo de estarem reunidos:

[...] Os animais estão a morrer ngó, as lavras estão a secar ngó, a fome está a entrar ainda em nossas barrigas? Já viram isso?! – a interrogação. Todos atentos, Velha Kaxiquela cochichando com uma outra velha ao lado. – Nos nossos dias tem coisas estranhas que estão acontecer aqui no Bango ya Coma. Temos de descobrir quem fez isso! – Eua! – meia assistência se reanimando. (Cardoso 2004, 35)

Vê-se, nessa passagem, que o diálogo se constrói a partir de uma interrogação colocada diretamente à audiência: “Já viram isso?”. Seguida de uma imposição: “Temos de descobrir quem fez isso!”. A participação do grupo é assim demandada pelo ancião, e a reação da audiência ocorre de forma imediata: “-meia assistência se reanimando”. A ideia de um grupo, organizado em um sistema circular, que se manifesta de maneira conjunta, faz referência à integralização

de vozes, as quais, através de compartilhamentos de relatos e saberes, buscam meios de restabelecer o equilíbrio social ameaçado. De acordo com as filosofias africanas, não se chega ao conhecimento de forma compartimentada ou isolada, e, sim, através de diversidades que se agregam, formando um todo, um saber integralizado. Sobre essa questão, vale citar as palavras dos pesquisadores Nei Lopes e Luiz Antônio Simas sobre os conhecimentos compartilhados e a importância que as comunidades africanas dão aos saberes informais, como fonte de informações básicas para o bem-viver:

O saber ancestral africano ensina – como escreveu I.A. Akinjogbin sobre o povo lorubá – que a vida não se divide em partes distintas, portanto o conhecimento não pode ser sempre aplicado ao uso prático; o que importa é a ciência da vida. O conhecimento livresco tem um valor formal e importado, enquanto o saber informal é adquirido pela experiência direta ou indireta. Assim, os conhecimentos livrescos são importantes, devem ser cultivados, mas não conferem sabedoria. Em todos os ramos do conhecimento, a ideia de transmissão é fundamental. Se não há transmissão regular, o que se comunica é apenas conversa e não conhecimento. Quando emitido dentro dessa cadeia, o conhecimento torna-se uma força operante e sacramental. (Lopes e Simas 2012, 45)

Do argumento de Nei Lopes e Antônio Simas, destacamos que, para ser portadora de conhecimentos, a fala precisa de ser partilhada. Isso significa dizer que, conforme a cosmovisão africana, a base da verdadeira sabedoria está na transmissão da cultura tradicional pela oralidade. Outro ponto importante a se considerar é que esse “círculo cultural”, instituído no conto através do *ondjango*, constitui-se como uma força operante e sacralizante, daí não ser adequado pensar essa prática como uma simples “conversa”, uma vez que se trata de um momento revestido de sacralidade, em que valores são adquiridos e tradições são revitalizadas:

Ondjango é uma casa que se tornava o espaço de todos os residentes da família, da comunidade e da sociedade. Lugar respeitado, quase sagrado (etambo). A comunidade tinha plena ciência de ver o *ondjango* como aquele espaço central da vida comunitária,

na aldeia; aquele centro onde passava e dimanava a corrente vital do clã, da tribo do qual fluíam o respeito e as decisões importantes em prol da comunidade. (Kavaya 2009, 219)

Após a fala inicial do Velho Bernardo Nikila, abre-se espaço para a participação da audiência. Destaca-se, então, a voz do Velho Ngana Kapiapia, que relata um sonho que teve:

– Man Bernardo, esta chuva que não vem tem de ter uma explicação, Man Bernardo. Eh. Ninguém vem me falar assim é seca de Deus. Pode? Não pode! Eh! Esta seca tem alguém que tem de responder. Eh. Eu tive ngó um sonho, Man Bernardo, e no sonho sonhei uma pacaça estava correr assim, e a pacaça então estava a correr assim, a pacaça estava a correr assim ngó à toa nas matas montanhas e onde a pacaça estava a passar estava a incendiar... Ngana Kapiapia faz pausa. Eh. Tem assistência expectante. (Cardoso 2004, 36)

No trecho citado, o Velho Ngana Kapiapia busca, através de sua contação, apresentar um possível motivo da seca. A importância que o personagem dá ao sonho e aos seus possíveis significados, nos quais se reconhece a manifestação do sobrenatural, traz à luz uma visão de mundo diferenciada daquela adotada pela lógica eurocêntrica. Nota-se que, para se compreender a mensagem transmitida, é necessário interpretar as simbologias presentes nesse sonho: uma pacaça que corria e incendiava, durante sua passagem, as matas e montanhas.

Identifica-se, no trecho, uma forma de conhecimento que não se enquadra nas explicações validadas pelo pensamento cartesiano, portanto, é legítimo considerar que o conto de Boaventura Cardoso é subversivo, no sentido de que propõe uma resistência à hegemonia discursiva e contesta a hierarquia do cientificismo sobre o pensamento mágico. Em suma: ao adotar o pensamento animista em sua obra, o autor propõe que se percorra um caminho outro para se chegar ao conhecimento.

Ao abordar questões acerca do inconsciente animista africano, o pesquisador Harry Garuba esclarece que a estrutura colonizadora se apoia na

ideia de evolução e modernidade para desqualificar visões de mundo que não se encaixam nos modelos construídos pela lógica ocidental, assegurando, desse modo, a permanência da hegemonia epistemológica. Garuba propõe então a seguinte questão: “Poderia uma visão de mundo animista propiciar uma ordem de conhecimento que nos permitisse pensar fora e além disso?” (Garuba 2018, 125). Ora, “pensar fora e além disso” é interesse dos autores inseridos na chamada literatura pós-colonial.

A literatura pós-colonial se caracteriza pela abrangência de temas e formas. Trata-se de textos híbridos, produzidos por escritoras e escritores que, mesmo “bebendo de fontes” das culturas hegemônicas, buscaram, e buscam, trabalhar essas influências de forma criativa — recriando, mesclando e redefinindo formas e temas, a fim de resgatarem a ancestralidade e produzirem obras mais condizentes às realidades de seus espaços.

Estratégias discursivas de resistência às ideologias coloniais necrófilas operam em obras de autoras e autores africanos que optam por fazerem uma abordagem mais autêntica dos seus espaços, sem se limitarem ou se moldarem a formatos pré-estabelecidos. Sendo assim, a cosmovisão animista biófila deve ser considerada como um meio válido de se alcançar o conhecimento. Observa-se que Boaventura Cardoso, ao produzir o conto “A morte do Velho Kipacaça”, informa o leitor que o mundo não se encaixa em um modelo único de pensamento, uma vez que a visão de mundo animista se apresenta como causa, consequência e solução do conflito que estrutura o enredo do conto. A título de exemplo, vale destacar a passagem em que a personagem Velha Kaxiquela declara que a única maneira de se descobrir se a seca está relacionada ao desaparecimento do Velho Kipacaça é indo consultar o feiticeiro Velho Kufuca. Ao acatar a sugestão, o grupo mostra ter confiança nos saberes do adivinho — o que atesta a importância do sobrenatural como um meio válido para se chegar à verdade: “Sim senhor. Eh. O

Velho Kufuca é a única pessoa que pode nos adivinhar onde é que está o Velho Kipacaça e também se é por causa do Velho Kipacaça não voltar que a chuva não tem mais chuva" (Cardoso 2004, 38-9).

A ideia de que todos os seres compartilham da força vital está diretamente ligada à visão de mundo que aceita como natural a integração entre a realidade visível e invisível, ou seja, entre a vida e a morte, entre o natural e o sobrenatural. Dessa ideia resulta o entendimento de que, através do auxílio dos ancestrais e das forças da natureza, é possível assegurar ou restabelecer o equilíbrio social e individual:

Eh. Na nossa tradição é azar quando um caçador vai ngó na caça e não volta da caça. Se caçador morre em qualquer parte e corpo dele caçador não está aparecer para lhe entregar no Pupagombe, eh! eh! eh!, a alma dele fica ngó sempre a passear, a passear e alma dele nos aparece assim um dia a nos pedir contas. (Cardoso 2004, 38)

De acordo com Harry Garuba, a lógica animista é uma forma alternativa de se pensar a realidade, ou ainda, uma abertura que permite ultrapassar as barreiras impostas pelos discursos de poder: "A lógica do pensamento animista fornece uma abertura para se pensar em outras histórias da modernidade, além da trajetória linear e teleológica da narrativa histórica convencional" (Garuba 2018, 130). Destarte, o *ondjango*, como espaço de expressão do pensamento animista, apresenta-se, no conto, como um lugar de fala, em que "outras histórias" são contadas.

***Ondjango* e ancestralirismo no conto "A morte do Velho Kipacaça"**

O conto "A morte do Velho Kipacaça" transcende e subverte a lógica ocidental, tanto na temática abordada quanto na forma como o texto se apresenta. Nesse

sentido, é importante esclarecer que se trata de uma obra que se insere na linha do Realismo Animista. Segundo esclarece Paradiso, em seu texto “«Metamorfozes decoloniais»: o inconsciente animista e transmutações como cosmovisão nas literaturas africanas” (2023), a obra que se alinha a esse conceito não é simplesmente aquela que aborda a temática do sobrenatural e, sim, a que faz uso de estratégias textuais condizentes à cosmovisão animista, revelando essa visão de mundo na própria organização do texto. Ou seja, o realismo animista é a reprodução de um modelo estético de representação da realidade:

O realismo animista é o resultado estético a partir da concepção animista de ver o mundo e, nesse ponto, é fundamental entender a diferença da modalidade literária (realismo animista/real-animista) para a fonte inspiradora (inconsciente animista/pensamento animista), já que nem sempre um texto apresentando o pensamento animista é um texto real-animista. (Paradiso 2023, 10)

Paradiso cita cinco características do Realismo Animista: presença do pensamento animista, presença de seres não humanos ou devires animais, presença de “ancestralirismo”, presença de uma interseccionalidade entre tempos e espaços e presença da transmutação — Metamorfose/Psicomorfose (2023, 11-2). Neste ponto de nossa abordagem do conto, voltaremos a atenção para o “ancestralirismo”. Sobre esse conceito, lê-se:

O termo ancestralirismo englobaria a presença do imaginário ancestral, somado a uma estética da oralidade, que se manifesta no texto a partir da expressão da memória ancestral coletiva, na recorrência de imagem dos mais velhos (idosos, anciãos, griot etc.) e de como o discurso de tais personagens são fundamentais no enredo ou no percurso narrativo. Sem dúvida, a ancestralidade é um dos temas mais importantes nas literaturas africanas. (Paradiso 2023, 11)

Nas culturas africanas, a transmissão de conhecimentos teve (e tem) prioridade. Nesses espaços, o repasse de saberes se dá, sobretudo, através de

interações informais e da literatura oral, como provérbios, canções e contos populares. Como já se sabe, o conhecimento afeta as relações humanas e capacita o indivíduo a viver de forma mais justa e equilibrada. Para os africanos, é através dessas relações que o caráter dos mais jovens vai sendo moldado, e valores como honestidade, respeito aos mais velhos e dignidade vão sendo assimilados. Nesse sentido, as relações interpessoais adquirem um valor inestimável dentro da comunidade, e a palavra, por sua capacidade de resgatar e resguardar as tradições, deve ser usada com cuidado e sabedoria:

A palavra da tradição legada pelos antepassados é mais poderosa que a dos vivos e, entre estes, que a do chefe, um ancião ou um especialista da magia é mais eficaz que a de um homem normal. Sendo oral, o bantu quando fala, realiza-se e realiza (Altuna 1993). Nesse caso, a palavra é a sua plena manifestação, pois que exterioriza sua realidade íntima. Para além de manifestar seu pensamento e sensações, a palavra é a expressão de sua personalidade. A pessoa subsiste na palavra. A palavra é o instrumento maior do pensamento, da emotividade e da ação. A palavra, no pensar deste autor, possui uma vitalidade mágica, realiza a participação e cria o nomeado por sua mera virtude intrínseca. (Kavaya 2009, 151)

Os anciões, como principais acumuladores de saberes, assumem uma posição de grande autoridade nas reuniões comunitárias. No conto, é um ancião que coordena os encontros, e suas falas são ouvidas e consideradas pela audiência como fontes que expressam a sabedoria da memória ancestral. Além do Velho Bernardo Nikila, outros anciões se manifestam, como o Velho Ngana Kapiapia e a Velha Kaxiquela:

— E então? Vamos mais nesse aldrabão? Mesmo com um bom fôlego, não se deve correr atrás de um maluco! Nem deu tempo para a assistência responder, Velha Kaxiquela, até aqui calada, se levanta de repente, está de pé e vai: - Não admito! Amá! Quem é que é aldrabão enh? (Cardoso 2004, 36)

A circulação de saberes se dá no espaço circular do *ondjango*. Como já

dito, nessa forma de organização, falas são compartilhadas com o intuito de levar o conhecimento à comunidade e resgatar saberes ancestrais, impedindo-os de caírem no esquecimento. A partir da ideia de saberes que circulam, em um contexto não-hierárquico, é válido considerar as relações horizontais, as quais apontam para a “existência-em-relação”, conforme observa a pesquisadora Elisabeth Mburu:

O que é importante para nós não é tanto o ponto de vista individual, mas a saúde geral da comunidade, pois as pessoas aprendem a viver juntas em harmonia. O individualista é visto com grande desconfiança. Em algumas culturas africanas, a palavra usada para “individualistas” enfatiza seu egoísmo e significa que tais pessoas provavelmente acabarão como bruxas ou bruxos! O que, então, melhor descreve nosso estilo de vida africano? É a “existência-em-relação”. Em outras palavras, espera-se que os indivíduos mantenham um equilíbrio em todas as suas relações. Isto é importante porque, como observado anteriormente, na visão tradicional de mundo africana, as relações horizontais tinham que ser estabelecidas antes que a relação vertical com o Ser Supremo e outras divindades e espíritos pudessem ter efeito. (Mburu 2023, 55)

Paradiso cita, como elementos do “ancestralirismo”, o imaginário ancestral somado à estética da oralidade. Nesse sentido, cabe observar que, no conto de Boaventura Cardoso, o narrador faz uso de estratégias diversas a fim de recriar a oralidade e imprimir pluralidade e diversidade à sua contação, em um processo de integralização de vozes e saberes. Esse narrador onisciente não monopoliza as falas, mas intercala a sua voz às vozes dos diversos personagens, deixando que os relatos sejam apresentados por eles próprios — que também portam em suas vozes os saberes ancestrais. Nessa dinâmica, ocorre o diálogo “ensinante e aprendente”, em que as falas se alternam e os conhecimentos se integram coletivamente:

— Eua! — novamente em unísono, assistência ruidosa. — Eu acho no meu pensamento é melhor a gente ir adivinhar ngó no Velho Kufuca — conclui a velha. — Não concordo. Eh! O Velho Kufuca é um grande aldrabão – Ngana Kapiapia novamente no uso da palavra. —

Vocês se lembram da outra vez quando o Velho Kufuca adivinhou quem matou o filho da Mana Maria Teresa foi o finado Sebastião Kussebeca, terra lhe seja leve? Se lembram? — Se lembramos! Assistência toda, menos Velha Kaxiquela. (Cardoso 2004, 36)

Diante do exposto, cabe colocar algumas considerações acerca do narrador performático, cuja atitude de ser voz e de portar outras vozes faz referência à pluralidade e integralização de saberes, os quais são considerados, em África, como basilares para a construção do diálogo “ensinante e aprendente”. O narrador performático coloca o leitor em posição de escuta e desvela, através das palavras, os acontecimentos narrados. Ao falar sobre esse tipo de narrador, a pesquisadora Terezinha Taborda Moreira esclarece:

Sua voz não é somente emissora de um discurso próprio, mas é, também, transmissora do discurso de outrem. A transmissão resulta da atitude do narrador performático de apoderar-se da palavra de acordo com o seu desejo, ou a sua necessidade. Ao fazê-lo, o narrador, africanamente, apreende a palavra em sua ficcionalidade, na qual ela não somente representa, mas é ela própria objeto de representação. Por via da citação, o narrador performático transforma a narração em um texto entre aspas. Por sua vez, a citação instala o dialogismo no centro da enunciação performática. Faz dela um espaço de comunicação, e do narrador um ser de diálogo e em diálogo. (Moreira 2005, 25)

No conto em análise, este uso da citação como suscitação do dialogismo é realizado pelo narrador performático. Ele possibilita o encontro de vozes, e é ele o responsável por recriar para o leitor a dinamicidade característica das reuniões comunitárias, dando abertura às falas dos diversos participantes e permitindo que ocorra esse atravessamento de vozes. Isso se dá através de estratégias narrativas adotadas pelo autor — sobretudo pela mescla dos discursos direto, indireto e indireto livre.

Vemos, assim, que é através dos diálogos que os *ondjangos* se realizam e que o pensamento animista se manifesta. Essa integração entre realidade visível e invisível ocorre sobretudo na parte final do conto, quando acontece uma nova

reunião, na qual se ritualiza a passagem de poder do Velho Kipacaça para o seu filho, o jovem Katumbila: “— Toquem batuqueiros! Toquem batuqueiros! Kuaçuça o ngoma! Toquem batuqueiros para Pupagombe ouvir a nossa voz. — Velho Bernardo Nikila começa ngó a transitar: entra em transe” (Cardoso 2004, 58).

Dos trechos finais, em que o narrador relata um encontro festivo, é interessante observar o uso recorrente de verbos no gerúndio — estratégia que funciona para dar dinamicidade às falas e recriar a oralidade no texto, dando aos leitores a impressão de que as ações estão se passando no momento da leitura e de que eles estão participando de uma “roda de conversa”:

Reanimada: a roda. Frenética, batucante e musicante. A música. Frenética, batucante e dançante tinha lundungo. Tinha também kalucuta, kissaka e kingumbe. Tem suecada continuante. Vazante: a maxaxa. Tem gente alquebrada, cambaleante. (Cardoso 2004, 60)

Também merecem menção as diversas adivinhas, pronunciadas em Kimbundo:

Kututa, contador de estórias muitas, tem peito esquentando na maxaxa e língua solta. — Nanhy kamokotyca pu kwawo? Tem meio silêncio, gente pensativa. Quem responde é o Velho Kalungo: — Kala lytúbia. — Exacta! — exclama Kibirica. Estava quase para responder mesmo. (Cardoso 2004, 61)

No trecho citado, observa-se que os diálogos se realizam de forma mais dinâmica, uma vez que todos são convidados a participarem da roda, na qual a sabedoria popular se manifesta através de contações, danças, adivinhas e músicas.

Conclusão

Em nossas análises, abordamos os *ondjangos* como lugares de falas e construção de saberes, os quais se inteiram a partir da chamada “cultura do encontro”. As integralizações entre vida e morte; natural e sobrenatural; passado (vozes ancestrais) e presente são encenadas no conto “A morte do Velho Kipacaça” — sobretudo, no trecho final, quando o protagonista ressurgue, transmutado, e mostra não haver fronteiras entre a vida e a morte.

Enquanto a perspectiva ocidental racionalista se fundamenta em binarismos e exclusões; a cosmovisão animista africana propõe a integralização de falas e conhecimentos, os quais, ao circularem, resgatam e resguardam elementos culturais identitários. Sabe-se que o discurso colonial intentou apagar as histórias narradas pelas culturas dominadas, a fim de impor a sua narrativa como a única válida. Daí entendermos serem os textos pós-coloniais, que abordam a temática do sobrenatural a partir da cosmovisão animista africana, uma forma de resgatar essas “outras histórias” e de preservar as tradições autóctones ameaçadas. Desse modo, a ideia de sacralização do *ondjango* se justifica por sua importância no contexto cultural angolano — uma vez que se trata de um espaço onde as vozes ancestrais são “des-ocultadas” e lugares outros de fala são instituídos.

Em nossa pesquisa, buscamos mostrar que o conto de Boaventura Cardoso traz à cena importantes elementos da cultura angolana, os quais auxiliam no entendimento de como o pensamento animista opera nessas comunidades. Concluímos, assim, que os *ondjangos* angolanos são lugares de fala e resistência, uma vez que se caracterizam como espaços onde as tradições são preservadas e os elementos identitários dos povos africanos são resgatados.

Referências

Adichie, Chimamanda Ngozi. 2019. *O Perigo de uma História Única*. Traduzido por Júlia Romeu. Companhia das Letras.

Cardoso, Boaventura. 2004. *A morte do Velho Kipacaça*. Mainga.

_____. 2019. "Entrevista ao escritor Boaventura Cardoso." Entrevista de Carmen Lúcia Timbó. *Revista Transversos* (15). <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/transversos/index>.

Garuba, Harry. 2018. "Reflexões provisórias sobre animismo, modernidade/colonialismo e a ordem africana do conhecimento." Traduzido por Alice Botelho Peixoto. *Cadernos CESPUC De Pesquisa Série Ensaios* (32). <http://doi.org/10.5752/P.2358-3231.n32p123-131>.

Kavaya, Martinho. 2009. "Alvorecer da esperança: dos diálogos entre círculos de cultura, odjango e otchiwo à educação libertadora em Angola – o caso ovimbundu na Ganda/Benguela." Tese de Doutorado, Universidade de Pelotas, Faculdade de Educação. <https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/7731>.

Lopes, Nei, e Luiz Antonio Simas. 2021. *Filosofias Africanas*. Civilização Brasileira.

Mburu, Elizabeth. 2023. *Hermenêutica Africana: contribuições da riqueza intelectual e cultural da África para o entendimento da fé cristã*. Traduzido por Antônio Oliveira Dju. Hagnos; Quitanda.

Moreira, Terezinha Taborda. 2005. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Editora PUC Minas; Edições Horta Grande Ltda.

Paradiso, S. R. 2023. "«Metamorfoses decoloniais»: o inconsciente animista e transmutações como cosmovisão nas Literaturas Africanas." *Bakhtiniana. Revista De Estudos Do Discurso* 19 (1). <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/62376>.

A personagem feminina no universo da ficção: Anotações sobre a morte na literatura brasileira escrita por mulheres

Ilmara Valois B. F. Coutinho

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Submissão | Submission: 31/05/2024

Aceite | Acceptance: 19/07/2024

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.02.0004

RESUMO: O objetivo do presente artigo é discutir a morte na literatura brasileira escrita por mulheres, destacando personagens femininas sujeitas a diversas formas de violência de gênero e feminicídio. Os contos “A língua do ‘p’” (1974), de Clarice Lispector, e “Venha ver o pôr do sol” (1971), de Lygia Fagundes Telles; e o romance *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Mello, reúnem acontecimentos representativos de como as vidas das mulheres parecem estar sempre “nuas” (Agamben 1998), frente a condições históricas de objetificação, animalização e vulnerabilização. Essas condições afirmam-se como resquício de um poder patriarcal soberano e violentamente persistente que se amplifica nas relações sociais de abandono.

PALAVRAS-CHAVE: “A língua do ‘p’”; Literatura Brasileira; *Mulheres Empilhadas*; Personagem feminina; “Venha ver o pôr do sol”; Violência.



ABSTRACT: The aim of this article is to discuss death in Brazilian literature written by women, highlighting female characters subjected to various forms of gender violence and femicide. The short stories “A língua do ‘p’” (1974), by Clarice Lispector, and “Venha ver o pôr do sol” (1971), by Lygia Fagundes Telles; and the novel *Mulheres empilhadas* (2019), by Patrícia Mello, display representative events of how women’s lives always seem to be “naked” (Agamben 1998) in the face of historical conditions of objectification, animalization and vulnerability. Such condition is a remnant of a violently persistent sovereign patriarchal power that is amplified in social relations of abandonment.

KEYWORDS: “A língua do ‘p’”; Brazilian Literature; Female Character; *Mulheres Empilhadas*; “Venha ver o pôr do sol”; Violence.



Introdução

Em conexão não necessariamente linear com a vida, a morte potencializa os mistérios insondáveis da existência, e é parte tanto das relações e transformações sociais, filosóficas, religiosas, tecnológicas e literárias, quanto das questões abissais acerca de quando, onde e porque acontece, ou ainda acerca do desconhecido depois do último suspiro, questão ontológica que integra a busca de sentidos para a própria vida na terra. Entre compreensões voltadas à primazia de uma força criadora, superior, divina, ou de um estado democrático que garanta o cumprimento dos direitos fundamentais, a vida, em detrimento da morte, na maioria das sociedades democráticas ocidentais, tem *status* de direito inviolável. Entretanto, como aponta Agamben, “o caráter sagrado da vida, hoje muitas vezes invocado, enquanto direito humano fundamental, por oposição ao poder soberano” (1998, 84) encontra-se embasado justamente na sujeição da vida a um poder de morte por abandono.

A condição de abandono público acirra a sensação de insegurança e de imprevisibilidade da vida, principalmente em tempos de individualização (seja no âmbito das pessoas ou das nações), tempos de guerras travadas com tecnologias nunca antes utilizadas e de exacerbação capitalista, incentivando um *aqui-agora* hedonista em que o consumo se afigura como imperativo para a realização pessoal e para o que a sociedade propõe como felicidade. Pode-se considerar a existência de uma hipermodernidade (Lipovetsky e Charles 2011) que intensifica o relativismo de valores, o culto ao superficial e a espetacularização da política, de forma que as informações partilhadas por agências de comunicação criam uma névoa voltada a patrocinar o aquietamento das vozes dissidentes, com a impossível promessa de gozo iminente.

Para sustentar a versão de um eterno *carpe diem* — o que pressupõe consumir mais, viajar, frequentar lugares exclusivos, comprar os utensílios mais modernos, as roupas mais caras ou adotar os procedimentos rejuvenescedores do momento —, as sociedades ocidentais precisam criar uma ilusão, uma espécie de paralaxe coletiva, acerca do que significa ser bem-sucedido. Essa ilusão diz respeito à noção de que ter sucesso é unicamente ter dinheiro e estatuto social, evidenciando um certo gigantismo hipernarcísico, como destacou Barberena (2016, 459). Assim, faz-se necessário lançar um véu sobre a efemeridade, sobre a transitoriedade incontornável da matéria, sobre a morte e sobre tudo que a ela esteja ligado. A contemporaneidade experiencia uma espécie de negação da forte presença da morte, uma fuga ou acobertamento que se apraz em buscar felicidade em um mundo que talvez não possa possibilitá-la da forma como é concebida, correndo o risco de fazer a vida parecer “um negócio que não cobre os custos do investimento,” como considerou Schopenhauer (2015, 684).

Entre pensar a morte como uma negação absoluta ou como portal para uma vida imortal, encontra-se um interstício sempre em estado de reflexão (Cacciola 2007, 96), de forma que o fim, para além da matéria, não é um veredito desprovido de controvérsias. A morte tem muitas faces, principalmente considerando as formas como foi entendida no correr dos séculos, sendo ilusão, fim, passagem, punição, libertação, alívio, sacrifício, metamorfose, renovação ou renascimento. Porém, em todas as formas de entendimento há uma premissa inultrapassável: não há certezas; toda e qualquer teoria ou qualquer entendimento esbarra na parede escura ou na luz incandescente que nada permite vislumbrar. O esperado é que a morte suceda ao fim de uma jornada longa e compensadora, capaz de aplacar a dor, o vazio e o esquecimento que representa, embora nem sempre isso possa ser possível. No campo literário, *A Morte de Ivan Ilitch*, de Liev Tolstói, novela publicada em 1886, exemplifica bem uma vida gasta por conveniências e

uma morte temida o suficiente para fazer com que um moribundo busque adiar desesperadamente o fim, remoendo o constrangimento de estar entre um nada iminente e um vazio aterrador, ao repensar as escolhas realizadas.

No que diz respeito à representação da morte de personagens femininas na literatura de até meados do século XIX (maioritariamente de autoria masculina), o finamento aparece associado a uma fragilidade própria das mulheres, que as leva a se entregarem felizes aos braços da morte. São comuns motivos como doenças romantizadas, suicídios e sacrifícios, nos quais as personagens abandonam a vida por amor, culpa ou, em alguns casos, insubmissão. Recordem-se personagens como Iracema, do romance homônimo de José de Alencar, publicado em 1865, que morre depois de dar à luz o filho de Martim, em absoluto abandono e tristeza; ou Mariana, personagem de *Amor de Perdição* (1862), de Camilo Castelo Branco, em sua abnegação e amor incondicional a Simão, a ponto de segui-lo na morte; ou Bertoleza, em *O Cortiço* (1890), de Aloísio Azevedo, que rasga o ventre num gesto de insubmissão, ao ser traída e devolvida à escravidão depois de dedicar a vida àquele com quem trabalhava e dormia, gerando uma riqueza da qual não pôde desfrutar; ou mesmo Luiza, de *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, que desejou conhecer o amor para além das convenções, mas acabou por se entregar à morte, sem forças para enfrentar as convenções sociais e as próprias limitações e culpas, como já havia feito a famosa Emma Bovary, de Gustave Flaubert, em 1857, personagem expressiva o suficiente para gerar uma revolução fora das páginas literárias, levando o seu autor a julgamento “por ofensas à moral pública, à família e à religião” (Kehl 2016, 88).

Posto isto, é importante destacar a relevância do momento em que as mulheres passaram a escrever suas próprias histórias e narrativas, à medida que foram conquistando espaços sociais diversos, reinventando papéis, transgredindo horizontes e imprimindo temáticas voltadas a dramas existenciais e sociais

condizentes com questões representativas do universo feminino. Estas novas representações buscaram transcender as formas “suspeitas” inerentes à escrita masculina, como destacou Beauvoir, considerando que “em toda parte e em qualquer época, os homens exibiram a satisfação que tiveram de se sentirem os reis da criação” (1970, 16). Assim, a tarefa de assumir uma fala própria na literatura perpassou por questionar a sujeição feminina ainda pregada no século XIX e que se materializou em entendimentos fundados, por exemplo, nos “argumentos de Rousseau e Kant, segundo os quais a mulher é um animal selvagem que é preciso domar com mão de ferro para que ela possa, pacificada, encarregar-se da paz doméstica” (Kehl 2016, 56). Entendimento que não deixou de ratificar a condição submissa, violável e matável imposta às mulheres.

Notadamente, morre-se quando o corpo físico falha em alguma função essencial, quando a matéria é acometida por uma enfermidade para a qual não há ou não se consegue a cura; morre-se acidentalmente, quando o corpo é submetido a alguma força maior que sua capacidade de tolerância; morre-se por vontade própria de interromper a vida; morre-se por esgotamento do desejo de permanência, acelerando a entrega a algum sofrimento ou enfermidade; morre-se por arrogância de outrem, que se acha no direito de ditar, como ente superior, quem deve morrer ou viver. Esta última condição é de interesse do presente texto, em cujas linhas se busca discutir a morte na literatura brasileira escrita por mulheres, evidenciando personagens femininas sujeitas a diversas formas de violência de gênero e feminicídio. Acompanhando a reflexão desenvolvida, serão analisados os contos “Venha ver o pôr do sol” (1971), de Lygia Fagundes Telles e “A língua do ‘p’” (1974), de Clarice Lispector; e o romance *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Mello.

“Venha ver o pôr do sol”

O conto de Telles “Venha ver o pôr do sol”, publicado pela primeira vez em 1970, é fundador, na literatura brasileira de escrita feminina, de uma reflexão acerca do que hoje se denomina feminicídio. O enredo é construído em torno de Raquel e seu ex-namorado Ricardo, que pede um encontro de despedida, visto que a moça tem um namorado e está de viagem marcada para conhecer o Oriente. Nesse encontro, Raquel e Ricardo veriam o pôr-do-sol mais belo do mundo. No entanto, as verdadeiras intenções do rapaz envolvem a condução de Raquel ao próprio túmulo, onde “Nenhum ouvido humano escutaria agora qualquer chamado” (Telles 1971, 111). Para entrar no cemitério abandonado, Raquel ouve, além das promessas relativas à bela vista no alto da colina, justificações referentes às dificuldades financeiras do rapaz e à necessidade de não serem vistos juntos. Segundo a mentira de Ricardo, ali se encontrava o jazigo da sua família, onde estava enterrada uma prima que tinha morrido jovem e cujos olhos se pareciam com os de Raquel. Já no interior do cemitério, ao ceder para ver os olhos da desconhecida na fotografia exposta numa lápide, Raquel desce a escadinha que dá acesso ao subsolo, fazendo a própria descida ao *inferno*.

Em toda a narrativa, as imagens vão sendo criadas de forma cadenciada, com elementos que fazem o cenário se constituir de detalhes multissensoriais, desde os passos sobre os pedregulhos, a porta da capela que range, o baque metálico da grade ao ser trancada, até os sons desesperados de Raquel no inesperado clímax. Destacando as expressões de Ricardo, ora sombrias — “Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão Astuta” (id., 105) —, ora charmosas — “um jeito jovial de estudante” (id., 103) —, o narrador vai desnudando as intenções do rapaz, que descreve o pôr-do-sol mais belo, sem piedade, no momento em que a vingança é consumada: “— Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da

porta, tem uma frincha na porta. Depois vai se afastando devagarinho, bem devagarinho. Você terá o pôr-do-sol mais belo do mundo" (id., 110). Ao constatar não se tratar de uma brincadeira, Raquel tenta convencê-lo a abrir a grade, sem sucesso. De seguida, ao vê-lo afastar-se com a chave, a personagem enuncia "o grito medonho, inumano: NÃO!" (id., 111). Ao fazer o caminho de volta, saindo do cemitério, Ricardo se certifica de que os gritos, que antes pareciam de um animal sendo estraçalhado, se tornam cada vez mais remotos, até não poderem mais ser ouvidos. No final, lança "ao poente um olhar mortiço" (ibid.).

A ferramenta usada por Ricardo para a captura de Raquel foi a linguagem, a argumentação enganadora, a antecipação de qualquer negativa, a moderação dos gestos, as palavras de cuidado, de forma que a moça, desatenta aos pormenores das expressões do algoz, mais ou menos dissimuladas, não percebeu que se tornou prisioneira até observar a fechadura nova na grade enferrujada. O que há de macabro na morte de Raquel, no cenário frio e abandonado do cemitério, condiz com a motivação do crime: morreu, porque terminou o relacionamento com Ricardo, deixando expostas as fragilidades e fracassos do ex-namorado. Considerando as palavras de Segato, pode-se ressaltar que a moça feriu o poder patriarcal ligado à virilidade masculina, sofrendo as consequências do chamado "mandato da violação" (2003, 13), que, estando voltado a alimentar relações violentas dentro de uma hierarquia heteronormativa, se materializou na ação vingativa e cruel do ex-namorado.

O pôr-do-sol e a finalização do dia, metonímias da morte de Raquel, sugerem a circularidade dos acontecimentos, tendo em vista que o sol que se põe será o mesmo que iniciará um novo dia, sem que haja maiores preocupações com a morte daquela que, sendo mulher, desafiou o desejo masculino. No conto, a noção de que a vida na Terra permanece inabalável a despeito da morte, pôr-do-sol de Raquel, evidencia a fragilidade da condição feminina face a uma masculinidade

disposta a enganar, comover, manipular e matar. Mulheres como Raquel e tantas outras, não sendo sacrificáveis, são perfeitamente matáveis, afigurando-se como “vidas nuas” não qualificadas e marginalizadas (Agamben 1998, 120), cuja existência alimenta estatísticas de violência e morte, muitas vezes na ausência da devida penalização dos agressores.

O destino é implacável?

Em 1974, Lispector publica o livro *A Via crucis do corpo*, que contém o conto “A língua do ‘p’”. A protagonista, a professora de inglês Cidinha, ainda virgem, é abordada num vagão de trem por dois homens, que passam a tecer comentários na língua do ‘p’: “— É pé linpindapa. Espestápá nopo papapopo”, o que significa que “É linda. Está no papo” (Lispector 1974, 86). Atenta, Cidinha entende que a continuidade da conversa dos homens versa sobre estupro e morte. Sentindo-se acuada, a personagem usa a estratégia de se mostrar desfrutável, algo que poderia diminuir o interesse dos estupradores. Com trejeitos de prostituta, Cidinha acaba sendo conduzida à delegacia, onde fica detida e lhe são atribuídos “os piores nomes” (id., 88), e é liberada após três dias. Ao sair, confirma pelo jornal que uma outra moça foi estuprada e morta naquele trem, possivelmente a moça que a olhou com desdém e que entrou naquele vagão no momento em que ela saía.

A língua do ‘p’ é a materialização de uma linguagem lúdica que, embora críptica, está longe de ser desconhecida do senso comum, principalmente entre as crianças da época. A falsa displicência dos dois estupradores e assassinos, ao usar uma forma de comunicação tão banal, sustentou-se na percepção de que o vagão estava vazio: “só uma velhinha dormindo num canto sob o seu xale” (id., 85). Assim, os homens puderam acuar tranquilamente a vítima e divertir-se com o seu desconforto. No desenrolar do enredo, é introduzida a personagem do

bilheteiro, que, não aprovando os modos de Cidinha, falou com o maquinista e acabou por entregar a personagem ao soldado José Lindalvo, que “não era de brincadeira” e a agarrou “com brutalidade pelo braço, segurou como pôde as três maletas, e ambos desceram. Os dois homens às gargalhadas” (id., 88). O soldado, que a deveria proteger, não teve dúvidas sobre a punição a ser atribuída a Cidinha, e conduziu-a à prisão. Por seu lado, sentindo na própria pele o desdém do poder protetor das instituições, Cidinha não ousa partilhar as intenções dos dois homens, por se tratar de informação codificada na língua do ‘p’.

A trama criada por Lispector exemplifica como a credibilidade do discurso da vítima se impossibilita no momento em que a estratégia masculina a coloca numa condição infantilizada ou tresloucada, sugerindo o entendimento de ações misóginas e violentas como meras brincadeiras. O conto expõe a trivialização das mortes das mulheres, mostrando, com ironia, como tal acontecimento pode ser considerado tão desimportante. Tanto a ideia de impunidade, quanto a objetificação do corpo feminino ficam patentes no modo como os estupradores trocam prontamente de vítima. Se uma escapa, vem a próxima. A salvação de uma pode ser a sentença de outra, sem que nenhuma das personagens masculinas precise enfrentar qualquer dilema, frente ao destino implacável que elas mesmas determinam.

Já Cidinha fica num estado de tristeza e culpa, tendo em conta a própria sexualidade interdita e, porventura, despertada, ao confrontar a iminência do estupro e o facto de que seu corpo, considerado facilmente descartável, sente desejo. Cidinha utiliza, face à banalização da própria vida, uma linguagem corporal exageradamente sensualizada, tomada como uma ofensa imperdoável pela polícia, além de ser motivo de desdém para a outra mulher. Os valores sociais em torno destas várias linguagens mostram um entendimento que as mulheres estavam colocando em evidência e que perpassa tanto os processos narrativos

do conto, quanto as condições vivenciadas por Cidinha para escapar à morte — como escreve Kahl, “a linguagem não é apenas uma força que nos controla: toda a nossa vida depende de como manipulamos a linguagem” (2016, 111).

O conto termina com a máxima “O destino é implacável”, em uma construção discursiva pensada por Cidinha na língua do ‘p’, evidenciando o cansaço e a culpa femininos frente a condições de desigualdade persistentes: “— É pé. Opo despestipinopo é pé impimplaplacápávelpel” (Lispector 1974, 89). Há, então, uma crítica relacionada a interpretações que situam agressões e agressores no bojo de uma fatalidade intercorrente da vida humana ou na responsabilização das vítimas, de forma que se coloca a seguinte questão: o destino é implacável, ou a vida das mulheres é mais efêmera frente ao cinismo característico do machismo estrutural? Principalmente quando o implacável do destino não passa de impunidade, arrogância, descaso e abandono impostos às mulheres, Lispector deixa patente na narrativa uma crítica direcionada às circunstâncias violentas que caracterizam a insustentável sociedade heteronormativa.

É preciso falar

A terceira obra, *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Mello, é um romance publicado em 2019. A personagem principal é uma advogada não nomeada que, depois de sofrer uma agressão do namorado, aceita uma viagem de trabalho com a finalidade de acompanhar julgamentos de crimes de feminicídio em outro estado. A narrativa está estruturada a partir de três níveis discursivos que se complementam, intercalados na arquitetura da obra, a saber: a ficção propriamente dita; as ações da protagonista na aldeia indígena dos Ch’askas; e os fragmentos que cortam todo o romance com notícias de crimes de violência contra a mulher.

Na ficção propriamente dita, as várias partes são introduzidas por letras

do alfabeto romano (de A a X), e são narradas em primeira pessoa. São partes que concentram as jornadas empreendidas pela jovem advogada, em virtude da agressão física sofrida por um namorado “que até então era tão cortês, respeitoso e amável [...]” (Melo 2019, 11). A moça é surpreendida com um tapa no rosto durante uma discussão, o que faz vir à tona uma série de conflitos provenientes do feminicídio da própria mãe: “Minha mãe foi morta pelo meu pai quando eu tinha quatro anos. Eu vi tudo, mas não me lembro” (id., 80). As narrativas de contato com a aldeia dos Ch’askas, universo de cura e vingança simbólica, são iniciadas com letras do alfabeto grego (de Alfa a Etá), remetendo para uma antiguidade ligada a comunidades matriarcais, mais especificamente as guerreiras amazonas da mitologia grega e as índias icamiabas do Amazonas, mulheres indígenas brasileiras sem marido. Este nível discursivo narra as relações entre a personagem e as pessoas da aldeia dos Ch’askas, bem como os seus sonhos ou delírios durante os rituais do cipó do Santo Daime, momento em que ingere o ayahuasca, chá com “capacidade de ativar a parte do nosso cérebro responsável pelo armazenamento de memórias emocionais” (id., 227). Já os fragmentos que contêm notícias de crimes e casos diversos de violência e morte atravessam toda a narrativa, e estão numerados de 1 a 12. No quarto fragmento:

4 MORTA PELO PAI

Ela tinha quarenta e oito dias de vida
quando foi estrangulada.
Na delegacia, o assassino afirmou que
estava muito nervoso
& achava que a criança
não era sua filha

(id., 28)

Em outro exemplo:

9 MORTA PELO MARIDO EM PARCERIA COM O ESTADO

[...] Mas, quando a polícia chegou,
quase quatro horas depois do início das
agressões,

Daniela Eduarda Alves, trinta e quatro,
estava morta havia vinte minutos.
(oito vizinhos acionaram a polícia)

(id., 133)

O romance põe em ação a matança de mulheres e expõe a condição de risco vivenciada em relacionamentos familiares e amorosos, problematizando a predisposição social para reforçar os construtos simbólicos ratificadores de uma identidade feminina estereotipada, que fortalece comportamentos machistas de dominar e matar. A pesquisa da jovem advogada, ao acompanhar os julgamentos de feminicídios, faz-se exemplar em sua tarefa de buscar dados, para que a sócia-majoritária do escritório, Denise Albuquerque, escreva um livro sobre a forma como o estado "produz assassinos ao sancionar a assimetria nas relações de gênero" (id., 21): "Vamos falar sobre matança autorizada de mulheres [...] Dez mil casos de feminicídios nos tribunais, sem solução. Este é o meu tema" (ibid.), justifica Denise. A violência é, então, tratada como uma questão coletiva, uma construção diária que está nas instituições, nas formas de educar, nas formas de lucrar.

Mulheres empilhadas, evidenciando o estado de coisificação do feminino, traz também uma caçada, desta vez a de uma índia, por rapazes brancos e economicamente privilegiados. A ação dá conta de uma perseguição cruel àquele corpo jovem e desimportante, que é usado, destroçado e descartado sem cerimônias. O julgamento dos rapazes tem todo o amparo das condições

financeiras das famílias e somente redundando em punição depois da morte de outra mulher (jornalista), que se empenhou em buscar as provas necessárias para fazer justiça num caso que, como tantos outros, encaminhava-se para a absolvição encomendada dos jovens rapazes. A morte da Índia é apenas um dos casos representativos de uma matança cujos números, como disse acima a personagem Denise, são, de fato, a constatação de que há uma verdadeira guerra travada diariamente e enfrentada por mulheres. Esta noção é exemplificada nas palavras da promotora Carla Penteado: “— Você está surpresa — riu Carla. Teclou ‘morta pelo..’ no google e veja o resultado” (id., 74). Mais tarde, a jovem confere:

‘Morta pelo’
Morta pelo namorado
Morta pelo marido
Morta pelo ex
Morta pelo companheiro
Morta pelo pai
Morta pelo sogro

(ibid.)

O enredo coloca em destaque o poder agregador vivenciado pela jovem advogada como acontecimento metonímico de uma conjuntura maior, tanto no que se refere à ligação entre as gerações (filha, mãe, avó), quanto para significar a cumplicidade entre as mulheres como algo possível e necessário à superação das culpas, dos silenciamentos, dos muitos enfrentamentos ligados à violência de gênero. As mulheres que a protagonista encontra em sua jornada de trabalho, as índias das aldeias, as mulheres míticas da floresta (as amazonas) e a avó formam uma rede acolhedora de importância basilar para a superação das violências vivenciadas. A obra não reduz o combate do feminicídio às ações individuais das mulheres ou às ações protetivas do Estado, pois, ainda que sejam de relevância

ímpar, infelizmente, não são suficientes para deslocar em definitivo a violência de gênero. Antes, expõe a complexidade da questão, interligando, em sua triangulação narrativa, universos (reais, simbólicos, discursivos, culturais, históricos, jurídicos) que não podem ser tomados de forma desconexa.

Mulheres empilhadas expõe a realidade de um Estado de direito que não dá conta de garantir a segurança ou mesmo de amenizar o risco constante a que estão submetidas as mulheres, principalmente quando a morte que espreita na esquina é a mesma que habita os lares e locais de diversão, tendo em vista que os violentadores, não raro, são (ex-)maridos, (ex-)namorados, (ex-)amantes, pais. Com a autoridade de quem escreve em um tempo em que a matança continua em crescente ocorrência, a despeito de todo o suposto desenvolvimento político, económico, científico, tecnológico e filosófico de que o ocidente tem sido alvo, Melo fala e faz falar suas personagens, implodindo compreensões míopes acerca do feminino. A violência retratada no romance, que expõe sem rodeios o feminicídio, rasura o silenciamento de mortes situadas no âmbito de necropolíticas que decidem “quem é ‘descartável’ e quem não é” (Mbembe 2018, 41), mantendo, declarada ou veladamente, o poder de matar sustentado na percepção do outro como propriedade ou objeto, máxima cruel e persistente na história das mulheres.

Considerações finais: nomear o possível, responder ao impossível

Parafrazeando Blanchot, pode-se considerar que a escrita de autoria feminina se encontra nessa fronteira que, sendo própria da literatura, “nomeando o possível, respondendo ao impossível” (2010, 93), não se realiza como uma resposta apaziguadora ou oracular de verdades desconhecidas, mas como presença. Os textos aqui analisados, dois contos e um romance, trazem a nomeação de um *possível* gerador de assombros, situados no que deveria representar uma

impossibilidade: a morte de mulheres, unicamente por serem mulheres. A representação em torno das muitas violências persistentes no âmbito de um patriarcado recorrente faz-se metonímia de uma condição alarmante que se entranha nas estruturas sociais e mantém, a despeito das legislações que tratam de prevenção e punição, uma espécie de primazia masculina difícil de eliminar no que tange ao controle das vidas das mulheres.

Nesse sentido, as mortes retratadas representam a necessidade de expressão daquelas cujas vidas, independente das condições de existência, estão mais expostas a múltiplas violências que, não raro, se iniciam com a primeira enunciação, ainda na maternidade: 'é uma menina'. As narrativas contemporâneas trazem uma construção diferenciada para mortes que foram historicamente justificadas como punição e autopunição daquelas cujas condutas não correspondiam aos papéis que lhes foram destinados (mães, esposas e donas de casa devotadas e desprovidas de sexualidade), ainda que isso significasse uma vida inteira de infelicidade, subjugação e renúncia. Das heroínas perfeitas, que se casaram em histórias de amor, às esposas infiéis ou prostitutas, sempre houve uma cobrança ligada ao comportamento social, de forma que as desobedientes foram convidadas a morrer exemplarmente nas páginas literárias, principalmente de autoria masculina. Essas mortes afiguraram-se, algumas vezes, como críticas, mas críticas aos modelos sociais e morais vigentes, e não exatamente à violência enfrentada por mulheres.

As zonas de rasura da escrita de autoria feminina, situadas nas (im)possibilidades erigidas em torno do valor estético determinado para o texto literário no bojo das culturas patriarcais, seguem, entre tantos outros caminhos, no sentido de escancarar mortes decorrentes da violência galopante que atravessa a vida cotidiana das mulheres. Violência que, longe de ser tema apenas das páginas policiais, esgarça as histórias de amor e seus finais nada felizes. A perseguição

a que estão expostas as mulheres não diz respeito apenas à forma como foram erroneamente entendidas as conquistas, como fica patente nas figurações dos textos estudados, porquanto materializa-se na animalização e na percepção de que são presas facilmente matáveis. O conto de Telles traz uma morte planejada por um indivíduo aparentemente desequilibrado, em sua condição de fracasso social, frente a uma mulher que procura realizar seus propósitos e desejos; no conto de Lispector, há a morte banalizada de uma mulher, cuja vida talvez não tenha mais importância do que a vida de uma barata, companheira de cela de Cidinha (1974, 89), em uma sociedade que impõe o silenciamento e é completamente alheia às condições do abandono feminino, inclusas as instituições que deveriam oferecer proteção; já em *Mulheres empilhadas*, o protagonismo é dado a uma advogada que supera o silenciamento, encontra uma rede de apoio feminino e expõe a matança, alertando para o estado de nudez da vida daquelas cujo gênero tem sido vulnerabilizado e perseguido por séculos.

São textos que rebatem qualquer compreensão aquietada acerca das representações que envolvem as mortes das mulheres e, conseqüentemente, das personagens femininas, evidenciando que, para além de casos isolados cometidos por indivíduos desequilibrados, há uma matança autorizada pelo Estado, que cria uma condição de exceção que se prolonga indefinidamente. Com um uso primoroso da linguagem, Telles, Lispector e Melo desnudam a condição de morte imposta às mulheres (independentemente da idade, da formação, da conduta ou da aparência), no contexto biopolítico das democracias modernas. Nomear o possível e responder ao impossível das personagens femininas na contemporaneidade é parte da criação literária, através da representação de vidas cuja sobrevivência cotidiana se faz na resistência às muitas formas de violência e morte impostas às mulheres, por serem mulheres.

Referências

- Agamben, Giorgio. 1998. *O poder soberano e a vida nua: Homo sacer*. Traduzido por António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença.
- Bandeira, Lourdes Maria, e Ana Paula Antunes Martins. 2020. "Violências nominadas pelo crime de feminicídio: notas para o aprimoramento das políticas públicas de prevenção no Brasil." In *Teoria e política feminista: contribuições ao debate sobre gênero no Brasil*, editado por Felipe Luis Miguel e Luciana Ballestrin, 97-120. Porto Alegre: Editora Zouk.
- Barberena, Ricardo Araújo. 2016. "A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia." *Letras De Hoje* 51 (4): 458-65. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2016.4.26163>.
- Beauvoir, Simone de. 1970. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Traduzido por Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão europeia do livro.
- Blanchot, Maurice. 2010. *A conversa infinita: a palavra plural*. Traduzido por Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta.
- Cacciola, Maria Lúcia. 2007. "A morte, musa da filosofia." *Cadernos De Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade* (9): 91-105. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-9800.v0i9p91-105>.
- Coelho, Sofia Cordeiro. 2024. "Violência doméstica continua a aumentar: só no ano passado foram registadas mais de 30 mil denúncias." *SIC Notícias*, 7 de maio, 2024. <https://sicnoticias.pt/pais/2024-05-07-video-violencia-domestica-continua-a-aumentar-so-no-ano-passado-foram-registadas-mais-de-30-mil-denuncias-afd1f487>.

- Kehl, Maria Rita. 2016. *Deslocamentos do feminino*. São Paulo: Boitempo.
- Lipovetsky, Gilles, e Sébastien Charles. 2004. *Os Tempos Hipermodernos*. Traduzido por Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla.
- Lispector, Clarice. 1974. "A língua do 'p.'" In *A via crucis do corpo*, 85–89. Rio de Janeiro: Editora Arte nova S.A.
- Mbembe, Achille. 2018. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte*. Traduzido por Renata Santini. São Paulo: n-1 edições.
- Melo, Patrícia. 2019. *Mulheres empilhadas*. São Paulo: Leya.
- Nicoceli, Artur. 2024. "Brasil registra 1.463 feminicídios em 2023, alta de 1,6% em relação a 2022." *G1*, 7 de março, 2024. <https://g1.globo.com/politica/noticia/2024/03/07/brasil-femicidios-em-2023.ghtml>.
- Schopenhauer, Arthur. 2015. *O Mundo como Vontade e Representação*. Traduzido por António Sousa Ribeiro. São Paulo: UNESP.
- Segato, Rita Laura. 2003. *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Telles, Lygia Fagundes. 1971. "Venha ver o pôr do sol." In *Antes do Baile Verde*, 103–11. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio.

Saudade, loss and longing

in Katherine Vaz's short fiction

Inês de Almeida Forjaz de Lacerda

Yale University, Department of Spanish and Portuguese

Submissão | Submission: 17/05/2024

Aceite | Acceptance: 20/05/2024

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.02.0005

ABSTRACT: This article examines markers of loss and longing in Katherine Vaz's short fiction through two short stories from her collections: "My Bones Here Are Waiting for Yours" (*Our Lady of the Artichokes* [2008]), and "Blue Flamingo Looks at Red Water" (*The Love Life of an Assistant Animator* [2016]), both of which explore how the loss of a child affects its mother. Loss, longing, and temporality are key elements in these stories, opening avenues for thinking about 'saudade' as an expanded sense of dislocation that is by no means culturally exclusive. These elements in Vaz's texts bring a "new tone" to experiences of loss, as memories accompanying the dislocating effects of loss also allow pain to be overcome and revised. From the standpoint of the future, Vaz's characters gain a shifted comprehension of unjust and unavoidable events; amidst the chaos of sadness and dislocation, 'saudade' plays a pivotal role in recasting notions of fate and fatality.

KEYWORDS: Absence-presence; Fate; Memory; Saudade; Temporality.



© 2024 Autor(es) | The Author(s).

[Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

In a 2005 interview with Nancy Bunge, Katherine Vaz reveals how the suffering she underwent following a friend's death reshaped her writing on experiences of loss. Looking toward the past, Vaz asserts, "enabled me to realize that the rest of the world was walking around with that kind of pain, too" (Bunge 2005, 236). She adds:

When I lost my friend and felt bereft, I realized that one must have great compassion also for what it would have been like for the mother to have lost her daughter and for anyone to have suffered... a kind of quietness in realizing we never know what's going on with someone else, entirely, even people who are close to us. (Ibid., 237)

Vaz's meditations on life impress on the distinct textures of loss and longing pervading her short fiction.¹ The Portuguese-American author's imagining of a mother's experience upon losing her child, for instance, provides a specific contextual framework for short stories where she hones in on how the loss of a child bears on its mother: "My Bones Here Are Waiting for Yours" and "Blue Flamingo Looks at Red Water." Loss and temporality are key elements in each of the plots, opening avenues for thinking about narrative uses of *saudade*, that special kind of longing for the presence of bygone people, places, or moments that so many claim to be exclusive to the vocabulary of Portuguese speakers.

Whether originating in experiences of unrequited love or the loss of a child, in several of Vaz's stories, this longing is untangled from the localized constrictions of death and nostalgia and interlaced with the advent of new life. In "Fado," for instance, young narrator Rosa invokes the themes of loss and *saudade* from the

¹ Quoting at length from this passage illuminates Vaz's emotional sensibilities even further: "Even though I was in a lot of pain when my friend died — we were both twenty-six — it enabled me to realize that the rest of the world was walking around with that kind of pain, too... it's not just understanding our individual pain; it's suddenly realizing, 'Oh, wait a minute, if I'm walking around or going to the grocery store or the stationer's and aching with pain at having lost my friend, then who knows what has happened to the clerk or this person or that person?'" (Bunge 2005, 236).

onset: "One morning I could not find Lúcia, my stuffed toy pig. I ran crying next door to Dona Xica Adelinha Costa" (Vaz 1997, 96), Rosa begins. The narrator's yearning for her lost stuffed animal functions as a dramatic intensifier to the story's beginning, emphasizing the loss as a call to action, rather than a hindrance. Heeding this call, Dona Xica promptly buries a statuette of Portuguese patron Saint Anthony with the promise that he will help them find the pig. Later, with Lúcia found, Saint Anthony is still left in his grave another day "to teach him to be faster in finding what was lost" (ibid.). A connection is drawn between what has been inadvertently misplaced and that which is purposefully made absent, as both indicate a sense of loss with the potential for restoration.

Beginning the story with its characters in this state of lack allows Vaz to convey the meaning of the *fados* — Portuguese songs of fate and melancholy — that give the story its title, as her readers become immediately aware of an essential loss. However, *fados* are also imbued with a new freshness and intensity of meaning, because they allow *saudade* to reveal itself "in all its splendor... from a standpoint of hope in the future" (Dias et al. 2016, 108). From this perspective, *saudade* prompts Vaz's characters to move on from disruptions, as early losses and recoveries reflect how states of absence and presence overlap.

Saudade can be understood as the distance compounded between the perceived absences and presences of people or things that have been lost, seen as a temporal dispersion, rather than a desire to return to the past. It becomes a point of critical intervention in experiences of loss and longing, because intrusions of the past into the present accentuate the traumas of cognitive dislocation. Creating new, yet historic and memorializing frames, *saudade* communicates temporal memory processes as central symbolic and material sites for the dislocated conscience. Often, these temporal sites emerge out of binaries to define and contain lived experiences. Considering *saudade* through absence and presence, for instance,

grants a persuasive rubric through which to read Vaz's writings on familial loss.

The absence-presence binary bears an interesting congruence with Vaz's understanding of *saudade* as a "yearning so intense for those who are missing, or for vanished times or places, that their absence is the most profound presence in one's life. A state of being, rather than merely a sentiment" (Vaz 1996, prologue). Absence evokes a vital presence, as whatever or whoever has been lost is so powerfully missed that their absence emphasizes relational tensions between literal and metaphorical states of being. Avril Maddrell notes how

[...] absence is not merely a "presence" in and of itself, but rather the absent is evoked, made present, in and through enfolded blendings of the visual, material, haptic, aural, olfactory, emotional-affective and spiritual planes, prompting memories and invoking a literal sense of continued "presence," despite bodily and cognitive absence. (Maddrell 2013, 503)

Attempts to evoke presence through absence reverberate throughout "Fado," for example in Rosa's longing for her boyfriend, Michael. As she falls in love, Rosa actively maintains a production of absence and perceives the mechanisms of its materiality: "Alone at night I could put him back together. I spread my hand out on my chest and thought: Michael's breastbone is now crushed here. I have captured the size of him" (Vaz 1997, 108). Perceptions of reality measure the loss one has suffered and longs to reclaim, as Michael's physical absence is temporally located in a way that grants Rosa with imagined power because she alone can "put him back together" and "capture" him. But Michael is ambivalent and Rosa is vulnerable: "When love no longer recognizes us, we fall into the strangest outbursts and comas" (ibid., 109).

Efforts to materialize the presence of love out of its absence take on heft, with the absence of these inciting bodily responses that reveal the subject's emotional dislocation. As in the Portuguese *fados* that give the story its name, emotions of

loss adhere to the body in performative gestures of the fatalist internalization of what it is like, and how it feels, to deal with *saudade*.

Reconstructing Absence

Apart from, or perhaps due to, the fear that these performances fall short of the mark, the search for expressions of inner life persists in Vaz's short stories where mothers lose their children. This search is especially significant in "My Bones Here Are Waiting for Yours," where the narrator, Mary Smith, follows the discursive codes left behind by her deceased daughter, Delilah, hoping to counter her own metaphorical dislocation. Told in the present but relying on multiple evocations of the past, the story revolves around Mary's search for the whereabouts of her daughter's belongings (her hand and charm bracelet, in particular), lost seventeen years before in the snow. Mary is bereft by the misplacement of Delilah's remains and attempts to locate them by appropriating her daughter's hybrid patterns of communication: Delilah, a synesthete, saw words linger to evoke the presence of colors, shapes, and sentiments to elicit tangible connections between feelings and language.

Delilah's confrontation with the natural laws of language through the ordered chaos of synesthesia evokes an active sense of absence-presence. Delilah assembled tensions present in the discursive frames available to those who dissipate borders through language in life as much as in death. Even though, as Mary remarks, "synesthetes usually have their own codes" (Vaz 2008, 57) — as if these codes were limitations imposed by her daughter, precluding a connection to the world around her — Delilah connected to and "understood everything" (id.) through her curious alternative languages of a deeply universal character, which include the vibration of colors, the sound of tastes, and the inevitability of pain. When

her father, Tobias, divorces her mother to be with his girlfriend Rebecca, Delilah's synesthesia makes visible things left unseen because they belong to another time and place: "*Rebecca talks in reds and blacks, came the report, like lions*, and that pleased both Delilah and me to no end, to think of Tobias with someone who spoke with vivid edges" (ibid., 58, italics in original). Delilah bridges gaps between binary worlds (mother/father, sight/sound, absence/presence) and claims a unifying frame, but also claims the right to a particular temporality, to the formation and maintenance of unfixed identities, and to contracts of remembrance and reflection. Delilah's passing before the story's beginning amplifies the potential for evoking these responses from her parents. Narrating the life of her dead daughter provides a particular discursive frame for Mary, who asserts the right of the deceased to be remembered. In this way, synesthetic descriptions become markers of Delilah's absence as they simultaneously indicate absence's reach and ultimately invoke her presence.

Mary's memory of her trip with Delilah to the Capela dos Ossos in Évora, Portugal is one instance in which these markers offer new insight into the workings of absence and grief. The *Capela dos Ossos* is a chapel in which the interior walls are lined and decorated with human skulls and other ossified remains which, personified, call out to the living. From an authorial standpoint, Vaz's narrator emphasizes the significance of this space, as the story's title is a translation of "Nos [sic] Ossos Que Aqui Estamos Pelos Vossos Esperamos," the admonishment inscribed at the entrance of this "Chapel of the Bones." A crucial distinction exists between the original and the translation: whereas Vaz's title centers on individual experiences of grief, mourning, and waiting for the dead — "My bones" —, the Portuguese inscription emphasizes a broader experience — "Nós ossos," meaning "we bones." The use of the plural, personal pronoun "Nós" in the original inscription is interesting because it personifies and activates the presence of bones, which

are naturally inactive.²

In Vaz's text, the dead are allowed to speak, and the living are allowed to hear them: "I can hear the skulls, Momma, because of all the *shh, shh* sounds the living language here makes, they're echoing it, but in gray that opens into whiteness" (2008, 64, italics in original). Utterances of the dead make their way into the world of the living with the same synesthetic sensibilities that permit the absent Delilah to be present. These voices are amplified by the layered meanings encoded in Mary's memory, wherein her consciousness of what is absent intersects with her understanding of the present to produce a renewed vision of reality. Reflecting on the effects of her daughter's absence-presence, Mary muses: "look at how the dead speak, look at how the living cannot speak" (ibid., 66). Such voices emphasize a complex intermeshing of representations, forms, practices, and expressions, with Mary's sense of past landscapes and their effects in the present revealing how those who are absent can be reconstructed within new systems in the present. Mary Smith's evocation of her daughter in this chapel reflects a temporal and spatial turn toward Delilah's continued presence. We can discern this presence at the end of the story, when Mary imagines herself as one of the corpses in the chapel, "holding a replica of her [Delilah's] naked hand, the two of us refusing to break down, bodies without end" (id.), bodies immersed in states of loss and longing yet still "incorruptible" (id.) in their presence.³

² Katherine Vaz transcribes the chapel's original admonishment, which foregoes the grammatically correct accent in "Nós." The original phrase reads: "Nós Ossos Que Aqui Estamos Pelos Vossos Esperamos."

³ Vaz's second novel introduces this idea that the Capela dos Ossos narrativizes absence-presence. One of Mariana Alcoforado's fellow nuns, Sister Dolores, reveals her knowledge of the chapel: "After the monks in residence died, their bones were used to fashion a house of prayer... They said that a person could sourly assume that life was nothing but an accumulation of bones..." (Vaz 2004, 246).

Mediating Past and Present

Vaz writes about longing in a way that preserves memories of the deceased. In “Blue Flamingo Looks at Red Water,” for instance, Isabel Gomez turns to the appropriation and revision of memories to materialize the continued presence of her daughter, Mary. Hit by a bus at the age of five, “Mary lived only the years she would never have remembered, so I invite her in to revise what I think I know” (Vaz 2017, 21–2). The act of invitation suggests a cognitive desire to reappraise “the past we are foolish to think never alters” (ibid., 20). Because memories of the past are fixed, they emerge as cognitive constants where the dead can always be located, and Mary Gomez’s life is mobilized by her mother’s narration. The same is true for “My Bones Here are Waiting for Yours,” as Delilah continues to be conjured by her mother. Whether through memories, newspaper articles, television interviews, paintings, or photography exhibits, Isabel Gomez and Mary Smith invite their daughters to move in the world of the living; perhaps one of the most Gothic elements of Vaz’s writing, reminiscent of devotions paid to specters of deceased family members throughout the nineteenth century.⁴

In “Blue Flamingo Looks at Red Water,” however, Isabel’s daughter is not so much invited but allowed to take up space: “Why does it persist, this invented memory of Mary wearing a mortarboard and graduation gown, this perpetual finding her on some verge? It seems to grow out of Mary in her water wings in the backyard pool” (Vaz 2017, 20). Memory becomes contagion, promising an expanding future that can never come to fruition. Mary Gomez carries and depends on her mother’s cognitive dispersions: she is projected multiple times into memories, taking on the “rebellion” (ibid., 13) of her name, refusing to be linear and “plainspoken” (id.).

⁴ See, for instance: Straub 2015, 156-72; Green-Lewis 2017; Warner 2006.

This is perhaps where Isabel's *saudade* for her daughter is felt most clearly, as her yearning for the absent Mary becomes an encroaching presence in her life and disrupts cognitive narratives of her current and past realities. Tensions arise within this state of in-between, subsuming the powerful effects of dislocation.

There also exists a unifying potential here, as memories of Mary become points of mediation between past, present, and future, with this range being indicative of the broad scope that practices of meaning-making hold for the bereaved. Soon, Isabel realizes that not only have her memories of Mary become affected by the tragedy of loss, but so have those of her father:

She insists that my father is not shouting, "Here we go!" but "Hold on, hold on!" The past changes, thanks to her: I'm clutching my father's *guayabera* shirt until I feel skin because I must hold on, and I'm holding on, danger spilling past me, holding on to my father and my daughter not yet born... (ibid., 22; italics in original)

Holding on to the past — holding on to Mary — is, for Isabel, an exercise in the dynamics of memory. It gives the subjective narrator a way to return to the past, remember the immediate present, and imagine a future, even when it is not her own. Far from static, the past changes, mobilizing connections between fragmented memories and current experiences.

Change, as a narrative dynamic, also serves to elucidate the misplaced hope for a concrete reality or meaningful resolution to the circumstances surrounding Mary's death. This dynamic pervades throughout "Blue Flamingo Looks at Red Water" and becomes apparent through Isabel and Henry's perceptions of the effects of Mary's death side-by-side. For Isabel, "letting go of Mary, the death of her, brought [Henry] sooner to the start of [the memory loss that accompanies Alzheimer's]" (ibid., 31). For Henry, life becomes about "you and me," Isabel and him, "and the world packed up in white, ready to be stored away" (id.). Isabel perceives

this rendering of reality as “a discernable divide” (id.) between her husband, herself, and the memories that sustain the presence of Mary. This is how she “will lose him” just as she once lost her daughter (ibid., 32). Henry sees it differently; Isabel is “always talking about what Mary did,” whereas he wants to “remember who she was” (ibid., 33). Isabel is an unreliable narrator, and thus Mary, manifesting through the absence-presence binary, belongs to a symbolic space, where memory calls the realities of death and perceived truths into question.

These spaces are haunted by the ghosts of past structures of meaning. As they evoke and are evoked by social and personal hauntings, specters interrogate why they have been summoned to haunt in the first place. Avery Gordon conceives that textual and cognitive hauntings are active and powerful forces influencing the external world. Gordon theorizes that, when ghosts emerge through acts of remembrance, they act as social figures through which we can come to terms and evolve from past tragedies (Gordon 2008, 183). Ghosts also underline the complexities and contradictions of the absence-presence binary: something thought to be lost or absent is made to appear once more, revealing the continuous struggle between the forces that produce temporal encounters.

Gordon's theories bridge with Maddrell's observations, conceiving death not as a finality but as an ongoing process where memorial practices of the bereaved provide insights into developing attachments. Whether through actions or other objects, acts of “continuing bonds” evoke and perpetuate the memory of and relationship with an absent loved one (Maddrell 2013, 506). These acts summon a “sense of relationship” with the dead that surpasses the circumscriptions of class, kin, religion, and gender at the same time as it revises memorialization (ibid., 508). The materiality of emotional processes feeds memories of the deceased while generating attachments.

Material Cognitions

In the case of “Blue Flamingo Looks at Red Water,” these attachments are felt cognitively, with Mary’s resurgences in Isabel’s present and the imagined future, as well as their potential disruptions of reality and its narrative, functioning as forms of grievance. However, in the case of “My Bones Here Are Waiting for Yours,” processes of longing and remembrance depend on the object relationships established between the mother, Mary Smith, and her daughter, Delilah.

Maternal longing condenses into one object: her friend Lydia’s exhibit at the San Francisco Museum of Modern Art, where “Every year like clockwork” she adds a picture of Mary standing “by the Devils Postpile where [Delilah] lay buried under snow until the patrol found her body” (Vaz 2008, 53). In the same turquoise suit and heels she was wearing at the time of her daughter’s death, Mary stands, year after year, “a smudge, reddish and blue-green” (id.), contrasting against the whiteness of the landscape as Lydia takes her photograph. The discrepancy in color differentiates the presence of the living from the absence of the dead. But it also suggests an accord between life and death, as both are shown to belong to the desolating snow. Equally important is the exhibit’s title, “My Bones Join Yours in the Snow” (ibid., 54), which adds another comparative layer to Vaz’s text. Diverging from the waiting indicated by the Portuguese sanctuary from which Vaz borrows her story’s title, Mary Smith’s surrogate work advances her union to her daughter. The disparity between the active “join” and the passive “are waiting” highlights Mary’s reaching out to a temporal adjoining with Delilah. Mary’s remembrance of her daughter is tied to the weight of artistic creation.

Lydia’s photographs partially stem from Mary’s search for a manifestation of her internal turmoil, something that might throw her pain into relief by dislodging the parts of herself that were distorted by Delilah’s death. But they also emerge

from a conscious desire to capture and gain possession of the totalizing effects of her grief. As Susan Sontag notes:

The photographic image, even to the extent that it is a trace (not a construction made out of disparate photographic traces), cannot be simply a transparency of something that happened. It is always the image that someone chose; to photograph is to frame, and to frame is to exclude. (2003, 46)

These photographs intend to show death, or at the very least the aftermath of death, in a way that creates and preserves a temporal frame where Mary and her audience can attend to experiences of longing. Mary highlights how the exhibit serves as a permanent reminder of death's dislocating effects:

I'm pleased that my body has become a map of my world. We cannot change our past fate, but we can intensify it. People are quiet and grateful as they gaze at the wall. They see that they are not alone with their secret fear that time does the opposite of healing. (Vaz 2008, 54)

The aesthetic representation of Delilah's death and Mary's mourning acknowledges the inevitable realities of loss through what Terence Heng calls a "visual static-ness," meaning the freezing of a particular moment in a way that mimics the deathly quality of immobility (2018, 223). Photographs reveal the internal praxis of the body, as it is rendered to the overwhelming effects of fate, making apparent the suspended nature of subjectivity. Mary's photographs also protect her audience from the inevitability of this same dislocation, by making these effects visible because here, these influences occur at someone else's expense and in someone else's image.

Longing becomes a mode of temporal connection because it allows Mary to grieve memories of Delilah, both personal and imagined. The imagined memories expressed in Mary's photographs become a lens through which to

examine herself amid feelings of otherness and displacement. Maddrell situates similar scenarios along the continuing-bonds model, which centers on needs of the bereaved and argues that continued interactions with the deceased are necessary for self-reflexive states (2013, 508). Elisabeth Kübler-Ross and David Kessler also acknowledge the benefits of continued relations, but frame it through the powers of cognitive hauntings, in which a loved one has passed but visions of their existence remain. In their estimation, continued presences are beneficial because they “can provide motivation to do whatever it takes to get the vision out [one’s] mind and get [them] back into the world” (Kübler-Ross and Kessler 2005, 76); art therapy, in particular, gives physical form to these visions by forcing them to “move from mind to canvas” (id.). Kübler-Ross and Kessler’s ideas conjure a dual image of the continuing-bonds model. On the one hand, visions of the dead allow the beloved soul of the deceased to linger in the world of the living, in a way enabling the externalization of feelings and sensations beyond explanation. On the other hand, these “hauntings” are valuable insofar as they continue to aid the dislocated subject in their grieving process. Whether or not they are conceived as physical realities by the bereaved, the presences of deceased loved ones serve to consolidate the myriad of sensations arising in between the real, external world of loss and the cognitive, inner world of longing.

Lydia’s photographs act as “art therapy” that allows mother and daughter to remain in contact. The exhibit manifests Delilah’s closeness, as Mary Smith credits her daughter with the corporeal aesthetics of the art she poses in, chiming that “my girl keeps me thin; I know that every year I must fit into that suit” (Vaz 2008, 53). Mary wishes to perfect these aesthetic connections to her daughter because the suffering depicted in her photographs is minute in comparison to reality. Artistic creation extends and revises Mary’s suffering to reflect a different, perhaps more forgiving and softer, view of loss. Mary Smith’s revisions of Delilah’s death build

a bridge to a new self. The end of the story shows that Lydia's artistic designs change, as Mary trades in her "turquoise business suit" (id.) for an "aqua shift" (ibid., 66) and exchanges the setting of Devils Postpile, which constrains her "like ice picks" (ibid., 53) for the "boundless" (ibid., 66) Empire State Building in New York. No longer standing in "startling" (id.) contrast to the sublimity of the snow, Mary is placed "as a smudge against this manmade tower" (id.), showing how she now blends her "sorrow" (id.) with other structural facets of her life. The evocation of specters gratifies, rather than frustrates, feelings of loss and longing. As Heng argues, in projecting specific moments of emotional and physical presence, photographs capture the intangible emotional/affective aspects of the absence/presence dynamic: "instead of photographs showing simply traces of absence, they can actively evoke absence by showing practices of presence" (2021, 221). In other words, what is physically absent but spiritually present inverts to generate a new social memory and lived identity.

"Blue Flamingo Looks at Red Water" sees objects that relate to the dead as open wounds at work in the process of healing. When contemplating the painting that gives the story its title, in which "the water is giving its tones to the bird, and the bird has lent its color to the water" (Vaz 2017, 22), Isabel muses on how her daughter's death 'lends' itself to other parts of her life: "The dead body of a little girl is not a painting. It is not beautiful. And loss of memory can be a physical fact, death strolling in, grinning and taking its time" (ibid., 32). The painting, like Mary, embodies Isabel's "prediction of a new, hybrid rule" (ibid., 22); as an object, it is attached to Mary's actions in the past, but as a symbol, it is attached to the family, to its memories, and to what is perceived to be lost or retrievable.

Music also represents the fatalist internalization of what it is like and how it feels to deal with death and loss. In "Blue Flamingo Looks at Red Water," the culturally symbolic universe of Portuguese *fado* evokes the re-visitation of

memories, absent or lost people, the making of wishes, the voicing of complaints, and the whisperings of desire endemic to the human experience. Thematically, *fado* can revise past identities and turn them over to the future (Dias et al., 2016, 107). Perhaps this valence amplifies this music for Isabel, who feels that Portuguese singer Misia's songs of fate carry a profound capacity for pain and restoration. Isabel reminisces upon the feelings evoked by her daughter's fatal bus crash:

I would like to substitute the feel of crashing with sounds of sad beauty. I download songs by the Portuguese fado singer Misia [sic]. Fados are traditional songs of fate, mournful; Misia [sic] has a Louise Brooks haircut and full lips and is said to bring a new tone to this music of the past. (Vaz 2017, 25)

Bringing a "new tone" to memories of loss is a thematic imperative throughout the story. Detailed acts and objects, such as Mary's painting of the blue flamingo, engage with disarticulated grief to evoke memories that allow the dead to speak in the world of the living, with these voices giving way to futures of transformation. Isabel's memories serve as reminders of the pain accompanying the dislocating effects of loss at the same time as we grasp that this pain can be revised.

Temporal Encounters

The triangulation between loss, longing, and memory exists in a temporal space where they complement one another in the grieving process. As in the absence-presence model, these testimonies of hybridity work alongside the overcoming of facile binaries. This includes the rejection of normative temporal frames and how these regulate the deliberations over absolute or potential losses. We can discern how the potential of loss can be more disquieting than its actualization in many of

Vaz's stories, but I would like to briefly return to "Fado." The story's narrator, Rosa, attends to longing in a way that arouses as much dread as desire, seeing how her father's loss consigns her to a sustained history of memorialization:

I would sit on the porch awhile holding my father's hand. It was the first time I already missed someone I still had, and my first lesson that true joy creates not memory but physical particles. My Lodi mornings hid embers in me that will float upward when I die, to burrow in someone else, because they have nothing to do with dust. (Vaz 1997, 99)

In this passage, loss and longing are positioned according to their disruptive, yet renewing, potentials. Worth noting is Rosa's acknowledgment of the "physical particles" that will continue to permeate after her death, as it speaks to how the inevitabilities of loss and longing can dismantle polarities between inner and outer, past, present, and future worlds. Rosa indicates how longing can unsettle considerations of time and individuality, but also of life and death, allowing us to conceptualize loss as something that occurs in the interplay between absence and presence.

Memories of the dead dominate and intrude upon ongoing processes of identity formation in these stories. "My Bones Here Are Waiting for Yours" illustrates these intrusions, as visions and utterances of the dead replace that which is metaphysically absent through real and imagined settings that speak to the permanent, albeit fluid and changing, needs of the present and the future. For example, musing upon the effect gathered by Lydia's photographs, Mary Smith states:

How active the dead really are. They don't so much fling memories at us, or warnings to seize the time; they set contests in motion, actions born of excitement, and how beside myself I am to be informed that when I am dead I will still want to know what happens next. (Vaz 2008, 55)

Grappling with memories of the dead works alongside cognitive experiences of dispersal, as lingering imprints of events that transpired in the past result in new, and often unexpected, spatial, temporal, and spiritual effects. Because they work on spiritual as well as material planes, these disjunctions require the bereaved to make sense of their new memory spaces. For Mary, understanding how her own death is imminent provides a unifying solution for the temporal dispersals in her head. Memory becomes the medium through which experiences of loss can construct renewed cognitive spaces.

These spaces will continue to exist, so long as the bereaved keep acknowledging the presence of the absent, which raises the question: how do these spaces come into fruition when memory processes are interrupted or otherwise obstructed? Psychoanalysts Nicolas Abraham and Maria Torok distinguish introjection and incorporation by linking the former to normative processes of mourning and the latter to melancholia, or the refusal to mourn. On the one hand, introjection defines the inclusion of the mourned object by the bereaved in a process that “expands the self.” On the other hand, with incorporation, a reorganization of the self is avoided, as the bereaved often refuses to acknowledge and deal with the mourned object: “[the] foreign body [is] preserved as foreign but by the same token excluded from the self that thenceforth deals not with the other, but only with itself” (Abraham and Torok 1994, 4). We may perceive processes of incorporation as displacements if we see these exclusions as inquiries over losses that cannot always be articulated.

Engaging with potential inquiries concerning collective experiences of displacement underscores Henry's disjointed memory in “Blue Flamingo Looks at Red Water.” Whereas Isabel grieves their daughter by reworking the past into the lived experience of the present, her husband refuses the memorialization of their child: he misremembers or forgets moments shared as a family in what Isabel

perceives as a frustrating act of “willful erasure, an attempt to acquit himself of [Mary]” (Vaz 2017, 27). Isabel mourns Henry’s remembrance of their daughter until she realizes that “he is not forgetting Mary to avoid pain; he is entering the pain that is famous for not stopping” (ibid., 31). Showing the signs of early-onset Alzheimer’s, Henry’s cognitive processes are disrupted to their core, and the loss of Mary catalyzes this responsive dispersal of the self.

In contrast with his wife, who uses memories of their daughter to draw connections between the scattered components of the self, Henry reveals how the sadness of the past can give way to dispersals that preclude reinvigoration. It is worth raising the possibility that her own longing distorts Isabel’s perceptions of her husband’s grief — a longing not just for the renewed memory of her daughter but also for a reality in which Mary’s death does not preclude her from coming to “greet [her parents] with her wild imaginings” once more (ibid., 34). Memory and imagination, reality and narrative are each rendered dispersed and perplexing as they refer to the rhetorical and symbolic tracings of the story. In interrogating the validity of memory and loss as links to narrative mobility, these dispersals question the role nostalgic recollections play into life following death.

This questioning pivots toward the self-reflexive qualities of Vaz’s narratives, which get to the core of these disconnections. “Blue Flamingo Looks at Red Water,” for instance, places self-reflexive ruminations at the forefront of the text. In fact, the title alludes to Mary’s painting of a “blue flamingo [that] is looking at its reflection in a red pool. The water is giving its tones to the bird, and the bird has lent its color to the water” (ibid., 22). The painting itself is tinged with the need for self-contemplation: the blue flamingo must gaze upon its reflection in the red water in order to see its authentic, true self — a red bird — reflected in return. At the same time, the painting calls this “truth” into question by presenting the blue flamingo’s self-reflexive process, its singularity speaking to a crisis of emancipation from the

binds of purported authenticity.

Isabel undergoes a similar self-reflexive process not long after the death of her daughter; deliberating upon the authenticity of her identity, she begins to interrogate her place and actions in the world: "Where am I, what's here? Where is my daughter, so that I can talk to her? Not about this. About our need to watch out for each other, since I'm given to bolting, too" (ibid., 19). Isabel's sustained interrogation of her presence in addition to Mary's creates a doubling and division of the self, as the mother sees her feelings of disarray and dislocation reflected in her daughter's absence. Mirrored in Mary, Isabel's identity threatens to crack, split open, and disperse itself throughout a world turned dark and empty without her daughter. Isabel's inability to let go of the symbiotic ties between mother and daughter generates an effect of dislocation and a rejection of the world around her. Still, the evocation of memories restores a semblance of Mary's presence and allows Isabel to locate a sense of self once more. Following this self-reflexive process of *saudade*, in which her memories are renewed and reattached to her identity, Isabel realizes "they are only now returning to me, people orbiting around objects — streets, strata, names, all of which should matter to a teacher of geography" (ibid., 23).

Conclusion

Saudade awakens in terms of its self-reflexive allowances: evoking the forces of pain, loss, and memory, it draws our attention to the recourse of the past to deal with one's experiences and identities. *Saudade* explains how the various elements of longing can be conceived to produce authentic, meaningful, not just imagined, realities. As Onésimo Teotónio Almeida takes up, such cognitive reflections are integral to processes of identity formation and reformation, for, "the mind works

to establish links, to construct a narrative through which each individual connects the most intimate creations of both the mind and the heart" (Almeida 2017, 13, my own translation). This is how modalized *saudade* allows Vaz's characters to reflect upon their memories and create fantasies that, at times, mitigate the disruptive effects of loss.

Reaching out toward the past is one way Vaz's characters deal with these effects, as memories of people and things believed to have been left in certain temporal frames return and become transposed onto others, mutating into new presences. And visitations from the past are anything but extraneous — the act of return allows for sculpting a new identity, wherein one can recognize, discern, and project themselves into a new or uncertain future. As mothers who have lost their children, Mary and Isabel are attuned and open to the effects of *saudade*, which is not so much a desire to return to the halcyon days of a particular past but a dispersal that creates a more eligible, even if barely endurable, picture of the world. This negotiation characterizes much of Vaz's fiction, for she often writes characters perched on the threshold of self-recognition but nearly always standing firmly under the gambrel of loss and longing.

References

- Abraham, Nicolas, and Maria Torok. (1975) 1994. "Mourning or Melancholia: Introjection versus Incorporation." In *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis* Vol. 1, edited by Nicholas T. Rand, 125–38. Reprint, Chicago: University of Chicago Press.
- Almeida, Onésimo Teotónio. 2017. *A Obsessão da Portugalidade*. Lisboa, Portugal: Quetzal Editores.
- Dias, Maria do Rosário, Nadia Pereira Simões, Ana Ferreira, and Eva Coelho. 2016. "The Question of a Voice: With What Voice Will I Cry My Sad Fado?" *International Journal of Social Science Studies* 4 (10): 106–15. <https://doi.org/10.11114/ijsss.v4i10.1879>.
- Gordon, Avery. 2008. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Green-Lewis, Jennifer. 2017. *Victorian Photography, Literature, and the Invention of Modern Memory*. London: Routledge.
- Heng, Terence. 2021. "Photographing Absence in Deathscapes." *Area* 53 (2): 219–28. <https://doi.org/10.1111/area.12514>.
- Kübler-Ross, Elisabeth, and David Kessler. 2005. *On Grief and Grieving: Finding the Meaning of Grief through the Five Stages of Loss*. New York: Scribner.
- Maddrell, Avril. 2013. "Living with the deceased: absence, presence and absence-presence." *Cultural Geographies* 20 (4): 501–22. <https://doi-org.libproxy.kenyon.edu/10.1177/1474474013482806>.

- Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Straub, Julia. 2015. "Nineteenth-century Literature and Photography." In *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*, edited by Gabriele Rippl, 156–172. Berlin, München, Boston: De Gruyter.
- Vaz, Katherine. 2005. "Acquiescence to the Unknown Allows Authors to Stay Vital." In *Master Class: Lessons from Leading Writers*, edited by Nancy L. Bunge, 228–37. Iowa City: University of Iowa Press.
- . 2005. "Carving the Fruit Stones." In *Writers on Writing: The Art of the Short Story*, edited by Maurice Angus Lee, 14–20. Westport: Praeger.
- . 1997. *Fado & Other Stories*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- . 2017. *The Love Life of an Assistant Animator & Other Stories*. New York, NY: Tailwinds Press.
- . 2004. *Mariana*. Minneapolis: Aliform Publishing.
- . 2008. *Our Lady of the Artichokes and Other Portuguese-American Stories*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- . (1994) 1996. *Saudade*. Reprint, New York: A Wyatt Book for St. Martin's Press.
- Warner, Marina. 2006. *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*. Oxford: Oxford University Press.

The Technological Posthumous

Fantasies of J. G. Ballard

Pedro Groppo

Departamento de Letras Estrangeiras Modernas
Universidade Federal da Paraíba

Submissão | Submission: 17/05/2024

Aceite | Acceptance: 20/05/2024

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.02.0007

ABSTRACT: In J. G. Ballard's fiction, death represents a drive towards transcendence, a logical next step of an extremely abstract approach to the changed psyche brought about by 20th century technology. These propulsions towards death, against the instinct of self-preservation, are, on the one hand, manifestations of the perverse desires and suicidal manias of their protagonists; on the other hand, they can be read as metaphorical instances in which death figures as a mode of transcendence. Ballard's writing is characterized by an obsessive return to certain archetypal situations, character types, and images which recur throughout his work in different configurations. With particular focus on *The Unlimited Dream Company* (1979), I argue that Ballard's apparent shift from technological to organic imagery represents not a break in his thinking but a sustained exploration of consciousness at the threshold of transformation. Therefore, the suspended moment between life and death becomes, in Ballard's work, a space of radical possibility. This reading reveals how Ballard's various protagonists inhabit different versions of the same liminal territory, each offering another perspective on how death might function not as an endpoint but as a transformative threshold for consciousness and imagination.

KEYWORDS: Death; Death drive; English literature; Surrealism; *The Unlimited Dream Company*.



RESUMO: Na ficção de J. G. Ballard, a morte representa uma pulsão em direção à transcendência, um passo lógico dentro de uma abordagem extremamente abstrata à psique alterada pela tecnologia do século XX. Estas propulsões em direção à morte, contra o instinto de autopreservação, são, por um lado, manifestações dos desejos perversos e manias suicidas dos seus protagonistas; por outro, podem ser lidas como instâncias metafóricas nas quais a morte figura como um modo de transcendência. A escrita de Ballard caracteriza-se por um retorno obsessivo a certas situações arquetípicas, tipos de personagens e imagens que reaparecem ao longo da sua obra em diferentes configurações. Com particular enfoque em *The Unlimited Dream Company* (1979), defendo que a aparente mudança de Ballard do imaginário tecnológico para o orgânico não representa uma ruptura no seu pensamento, mas antes uma exploração da consciência no limiar da transformação. Assim, o momento suspenso entre a vida e a morte torna-se, na obra de Ballard, um espaço de possibilidade radical. Esta leitura revela como os vários protagonistas de Ballard habitam diferentes versões do mesmo território liminar, cada um oferecendo uma nova perspectiva sobre como a morte pode funcionar não como um fim, mas como um limiar transformativo para a consciência e a imaginação.

KEYWORDS: Literatura inglesa; Morte; Pulsão de morte; Surrealismo; *The Unlimited Dream Company*.



Introduction

The work of British writer J. G. Ballard can be considered part of the literature of catastrophe.¹ From his first four novels, firmly belonging to a subgenre of science fiction known as the 'catastrophe novel' or 'apocalyptic' science fiction, in which the Earth has been ravaged by different climatic cataclysms, to the mid-career 'urban disaster' trilogy in which characters explore the psychic consequences of their extreme involvement with urban technologies of motorways and high-rise apartment complexes, to later semi-autobiographical war narratives, all take as a starting point a breakdown of the established order. The catastrophe functions as opening up a space or an interval, occurring between two events: an initial collapse (be it a cataclysmic ecological disaster, or a simple but transformative car crash) and death itself. In Ballard's early novel *The Drowned World* (1962), in which the Earth has been flooded by climate change, the protagonist abandons his research team who is fleeing towards North, away from the tropical heat, and turns South (into the 'destructive element', so to speak), embracing the demise of his body amid the sweltering weather.

Many versions of this predicament echo in Ballard's fiction, notably in *The Drought* (1964) and *The Crystal World* (1965). Christian resurrection and messianic tropes will be present later in *The Atrocity Exhibition* (1970), *Crash* (1973), and the often-overlooked novel *The Unlimited Dream Company* (1979). Death, in Ballard's fiction, is a drive towards transcendence, a logical next step of an extremely abstract approach to the changed psyche brought about by 20th century technology. These propulsions towards death, against the instinct of self-preservation, are, on the one hand, manifestations of the perverse desires and suicidal manias of

¹ For a thorough contextualization of Ballard and the literature of catastrophe, see Chapter 2 of Luckhurst (1997) and Chapters 2 and 3 of Wilson (2017).

their protagonists; on the other hand, they can be read as metaphorical instances in which death figures as a mode of transcendence. In Ballard's fiction, one does not flee from the catastrophe, but *towards* it. Significantly, both *Concrete Island* (1974) and *The Unlimited Dream Company* are 'posthumous fantasies,' narratives in which the protagonists are already dead and undergo a rite of passage of sorts to achieve liberation. The climax of one of Ballard's most famous novels, *Empire of the Sun* (1984), has the protagonist, Jim, hallucinating a reversal of the process of death as he experiences the dead prisoners-of-war in World War II China coming back to life.

In Groppo (2017), I have discussed Ballard's literary treatment of death in his novel *Crash* and, in Groppo (2021), the treatment of death in his autobiographical war fictions. In this article, I discuss Ballard's representation of death as a drive towards transcendence and recreation of the world via imagination, through a reading of the novel *The Unlimited Dream Company*, but frequently alluding to other novels and short stories of the Ballard canon. *The Unlimited Dream Company* represents the other side of Ballard's most known text, *Crash*, as it moves away from the technological and dystopian settings of steel and concrete that have come to be known as 'Ballardian' to an 'acid pastoral' vision that reinstates the previous novels' recurring themes of transfiguration and transcendence. This movement, however, should not be read as a simple opposition between technological and natural imagery, but rather as complementary explorations of the same liminal space between life and death.

***The Unlimited Dream Company* and Fantastic Hesitation**

Ballard's work takes an interesting turn after what has become known as his 'urban disaster' trilogy of *Crash*, *Concrete Island*, and *High-Rise* (1975). In the period that follows, we can trace his exploration of alternatives to these technological

dystopias through three key texts, each handling the tension between pastoral and technological spaces differently. First, his 1978 novella "The Ultimate City" sets up a direct opposition between two spaces: Garden City, a pastoral post-industrial society that proves stifling in its limitations, and the Ultimate City itself, an abandoned technological metropolis that offers tools for imagination. The protagonist's journey between these spaces reveals a crucial paradox: while the technological city provides psychic fulfillment, its reactivation inevitably leads to its own collapse. *Hello America* (1981) expands this theme to a continental scale, reimagining America as an abandoned post-industrial landscape, with Las Vegas standing in as another version of the 'ultimate city.' Both these works suggest a kind of ambivalent attraction to technological ruins, what we might call a quasi-accelerationist embrace of technology's potential. *The Unlimited Dream Company*, however, takes a radically different approach. Instead of oscillating between pastoral and technological spaces, it situates itself firmly within the pastoral, specifically in Shepperton, Ballard's own suburban home. This shift from the concrete worlds of his previous novels to an almost psycho-pastoral mode marks a significant development in Ballard's theoretical project. Where "The Ultimate City" and *Hello America* explore the possibilities within technological ruins, *The Unlimited Dream Company* asks a different question: what forms of liberation are possible when such a technological embrace is no longer an option?

To this day, the 1979 novel remains one of the strangest and least discussed books in the Ballard canon, along with *The Day of Creation* (1987) and *Rushing to Paradise* (1994), all of which share a concern with madness and imagination. In Sam Scoggins's 1983 film *The Unlimited Dream Company*, Ballard introduces the novel:

The Unlimited Dream Company is set in Shepperton, where I live, and it's about a young pilot

who steals a light aircraft and crashes into the Thames. He, in a sense, dies—he's trapped and drowns in his aircraft. He frees himself by an enormous effort of the imagination, and through his imagination, transforms Shepperton into an Edenic paradise full of exotic plants and animals. In many ways I feel that, without realizing it at the time, that I was writing a piece of my autobiography: it was about the writer's imagination—particularly my own imagination—transforming the humdrum reality that he occupies, and turning into an unlimited dream company. (Scoggins 1983)

The Shepperton of *The Unlimited Dream Company* is another of Ballard's conscripted spaces, the "everywhere of suburbia, the paradigm of nowhere" (Ballard 1979, 31) that becomes a lush jungle paradise through the protagonist's enormous act of the imagination, a pagan god with the power to transform himself and the world. For Alistair Cormack, *The Unlimited Dream Company* is the most forgotten of Ballard's novels because it is so superficially unlike other novels in the Ballard canon and not very 'Ballardian' (2012, 143). Admittedly, in a 1980 interview, Ballard acknowledges the deviations: "I felt that after all that steel and concrete there was a tremendous pressure of sheer imagination building up. [...] [T]he idea occurred to me that it would be possible to transform, in a fantastic way, the most infinitely humdrum place in the world [...] into something rich and strange" (1980, 5). *The Unlimited Dream Company* seems to be quite a different monster, and one of the major departures is a shift from the bleak solipsism of novels like *Concrete Island* to a wholehearted embrace of a certain kind of utopian impulse. Andrzej Gasiorek discusses the future possibilities, vehemently shut in *Concrete Island* or *High-Rise*, but open in *The Unlimited Dream Company*, a novel that "dreams a new life in which the sicknesses of a postlapsarian realm are purged away through a rapturous fusion of all elements of the creation into a delirious unity" (2005, 133).²

² A more complete literature review of the critical readings of *The Unlimited Dream Company* would include Tew's (2013) political interpretation that sees Blake's transforming of Shepperton into a tropical jungle as a reinstitution of an Imperialist, neocolonial imagery, and Parkinson's (2016) thorough contextualization of the novel alongside the work of William Blake, Hans Bellmer, and André Bréton.

Like *Concrete Island*, the novel is described by Gasiorek as an example of “fantastic hesitation, wherein the membrane between the fictive and the real is permeable, its textual world situated in that liminal space between waking life and insubstantial dream” (2005, 134), and it all hinges on a crash. This time, it is not a mundane, urban crash of everyday life but a ritualized plane crash. There are brief hesitations in the first half of *Concrete Island* that suggest that Maitland, the novel’s protagonist, might still be trapped in the car, enacting a sort of posthumous fantasy in the style of William Golding’s *Pincher Martin* (1956), in which the entire story takes place moments before death: “Was the entire island an extension of the Jaguar, its windshield and windows transformed by his delirium into these embankments?” (Ballard 1974, 67). In *The Unlimited Dream Company*, Blake’s status is always hesitant. In a passage reminiscent of Maitland’s attempt to escape the island by going over the embankment in which he has crashed, Blake realizes that he is trapped in the town of Shepperton:

Although I was walking at a steady pace across the uneven soil, I was no longer drawing any closer to the pedestrian bridge [...] If anything, this distance between [me and the motorway] seemed to enlarge. At the same time, Shepperton receded behind me, and I found myself standing in an immense field filled with poppies and a few worn tyres. (1979, 33)

This is a field not unlike the no-zone of *Concrete Island*, a place that seems to have a will of its own and is intent on trapping Maitland. The same logic is at work in this passage, as the landscape functions as Blake’s unconscious will, preventing him from escaping. In *The Unlimited Dream Company*, the way the fauna and flora of Shepperton explode in luxuriant growth is an extreme version of the ‘sentient’ grass of *Concrete Island*, and more importantly, both are part of the protagonists’ bodies. *The Unlimited Dream Company*, however, distances itself from the world of concrete and metal of the three previous novels, isolating

its world geographically from London and its motorways. If the expulsion from reality in *Concrete Island* was only illusory — Maitland is, after all, trapped inside the machine —, in *The Unlimited Dream Company*, Ballard is moving purposefully away from the technological, towards a more primal and organic world, wondering what could be created in its stead.

Transforming the 'Everywhere of Suburbia, The Paradigm of Nowhere'

Ballard invites reading *The Unlimited Dream Company* as a 'piece of his autobiography':

[The novel is] a surrealist's vision of Shepperton where I live. But it's a sort of parable of my own life. I fell to earth there thirty years ago and got to work transforming the modest little town into this exotic pagan universe. I wait hopefully every day for the scenarios laid down in the book to come to pass. (2012, 266)

This reveals how Ballard understood his own role as a writer: like Blake, he too was an outsider who arrived in Shepperton and set about transforming it through imagination. The town's artificial nature — its status as a film studio town — makes it the perfect setting for both Ballard's real-life transformative work as a writer and Blake's supernatural transformations in the novel. In *The Unlimited Dream Company*, Shepperton is much more than just a modest little town: it is an ersatz world in which the logic of its real film studios has come to dominate, a gigantic film set peopled by "actors recruited [...] to play their role in an elaborate conspiracy" (1979, 20). Blake's metamorphosing god enlists the help of the inhabitants of Shepperton and teaches them to fly, offering them a glimpse into the real world as he draws back "the curtains that muffle Shepperton and the rest of this substitute realm" (1979, 90). Throughout the novel, life in the humdrum suburb of Shepperton is characterized as a substitute, unreal existence, which Blake will unmake through his protean powers and pierce the veil of illusion. The

metaphors of the theater and cinema ('actors,' 'curtains') are echoed in the title, as the 'company' refers to the inhabitants of the town who are only waiting for someone to *dream* for them so they can be liberated. Often Blake will compare his 'family' of seven witnesses to "actors waiting for a director's cue" (1979, 13): "It occurred to me that whenever I woke I found the members of my 'family' in their original places, like so many actors setting up another take in their impersonation of reality" (1979, 135).³

Vaughan, in *Crash*, also functions as a messianic or satanic leader that offers liberation and transformation of the world through a libidinal resignification of the violence of the car crash and the technological machine that is the car. Both characters have an intense charismatic energy, simultaneously creative and destructive. Where Blake's body becomes a kind of fertile ground from which new life springs (albeit very disturbingly), Vaughan's scarred body becomes a template for a new kind of technological evolution. The key difference might be that Blake's transformations still follow a kind of natural logic — even if twisted and psychosexual, they are about flesh becoming other kinds of natural flesh — whereas Vaughan's vision is about flesh becoming something else entirely, merging with chrome and steel. The reality that both Vaughan and Blake seek to uncover is one free of social convention and sexual repression. Norman O. Brown's reading of the Freudian 'polymorphous perversity' in *Life Against Death* as a delight in the full life of the body rather than in rationalized erogenous zones or "sexual organizations" (1988, 291) is apposite:

³ Significantly, Ballard's vocabulary in this novel is uninterested in the language of film. There are no allusions to a fixed perspective or a directorial eye, or even to cutting, as there are in *The Atrocity Exhibition* (1970) and numerous short stories, namely "The 60-Minute Zoom" (1976), "The Intensive Care Unit" (1977), and "Motel Architecture" (1978). If Blake is a director, he is closer to a reality show runner than to Michelangelo Antonioni. For a discussion of Ballard's approximations with the language of film, see Depper (2011).

[A] man freed from all sexual organizations—a body freed from unconscious oral, anal, and genital fantasies or return to the maternal womb. Such a man would be rid of the nightmares that Freud showed to be haunting civilization; but freedom from those fantasies would also mean freedom from that disorder of the human body, which Freud pitilessly exposed. In such a man would be fulfilled the mystic hope of Christianity, the resurrection of the body, in a form, as Luther said, free from death and filth. (1988, 291)

To do so, Blake requires becoming one with the natural world and the inhabitants of the town. He metamorphoses into a bird, a whale, and, on the chapter titled “The Remaking of Shepperton”, a stag, when he “[...] scatter[s] his semen on this dawn circuit of a town, [...] leav[ing] new life clambering into the air behind me” (Ballard 1979, 129):

I moved in and out of the empty streets, a pagan gardener recruiting the air and the light to stock this reconditioned Eden. Everywhere a dense tropical vegetation overran the immaculate privet hedges and repressed lawns, date palms and tamarinds transformed Shepperton into a jungle suburb. (1979, 129)

Later he absorbs the inhabitants of Shepperton “into the host of my flesh [...] merging with all creatures until I had taken into myself every living being, every fish and bird, every parent and child, a single chimeric god uniting all life within me” (1979, 191), not unlike Friedrich Nietzsche’s Dionysus who “transforms things until they reflect his power” (1978, 47) and who “adopts every skin, every emotion: he is constantly transforming himself” (1978, 48). Both of the characters’ bodies transform into landscapes: Blake literally dissolving into Shepperton’s soil, while Vaughan’s scarred body is often compared to the crashed cars themselves: “The passenger door had been crushed into the front fender, the deformed metal welded together by the impact. [I thought] of Vaughan’s scar-tissue, fused together in the same way along these arbitrary seams, contours of sudden violence [...]” (Ballard 1973, 207). Both are messianic figures that embody the transformation they bring

about.

The theme of dissemination is taken up in Blake's mythic sexual fecundation of an entire town, engaged in a certain naiveté about the future of this new ontological order that is being created. As David Punter describes:

Stuck after his fatal crash in a realm where the boundaries expand like elastic and continually bounce him back to the still centre, he is thereby paradoxically enabled to convert the raw material of suburban life—the contents of the supermarkets and used car lots, the equivalent contents of the fantasies of housewives and executives—into energy, and thus he finds a place for himself in the systems of exchange, his dream of manpowered flight literally acted out in his absorption of souls and conversion of them into the force which will lift him ever higher off the ground. (1985, 20)

Blake is an active transmuter of suburban banality. His body becomes a complex system of energetic exchange that converts the repressed desires and mundane materiality of suburban life into a transcendent force, resulting in a fluid ontological state where traditional distinctions between body and space dissolve. After a ritualized wedding with his paramour Miriam St Cloud — dressed up like a bird, an allusion to Max Ernst's surrealist painting *Attirement of the Bride* (1940) — Blake is shot by the rebellious Stark and loses his powers, only to be buried and reborn by the three children that witnessed his crash. He is constantly measuring the size and shape of their hands, trying to match them with the bruises on his own chest. By the end of the novel, he discovers that the hand shapes are his own, and the pilot — his former self — is still inside the crashed Cessna. In this act of regaining his strength to fight Stark — who is perversely trying to recover the aircraft in an attempt to show Blake the reality of his death —, Blake does so by "giv[ing] himself away" (Ballard 1979, 233) quite literally, like a benevolent messiah, by visiting a hospital and giving his blood and parts of his body to the diseased. The townspeople then gain the ability to fly and are able to move on

to another realm, leaving Blake to confront Stark and his own former self, now “[h]alf-submerged, as if between two worlds” (1979, 230). In a surreal scene, the “skeleton fought his way past my hands, his bony mouth clamped against my lips, trying to suck the air from my lungs” (1979, 231), but ultimately Blake is able to “calm my dead self, taking my bones into me, my shins and arms, my ribs and skull” (1979, 231).

The ending of the novel reveals Blake still caught in his delusional fantasies, alone in an emptied Shepperton after having ‘liberated’ all its inhabitants. Far from coming to terms with death, Blake remains trapped in elaborate fantasies of transcendence, his solitary consciousness constructing ever more elaborate visions of a cosmic merger that can never actually arrive. Blake exemplifies the classic Ballardian unreliable narrator. Like *High-Rise* and *Crash*, the novel’s temporal structure is telling: these narratives begin near their endpoint, just before their final dissolution, then proceed to tell their stories chronologically — not exactly in medias res, but positioned at the brink of their narrators’ extinction. The first chapter of *The Unlimited Dream Company* follows this exact pattern, showing Shepperton invaded by helicopters — an ominous Ballardian symbol representing the technological supersession of Blake’s ‘natural’ flight, marking his reign as definitively temporary. This structural technique is characteristic of Ballard’s endings: ostensibly open-ended, yet inexorably moving toward a single possible outcome. Despite whatever salvation Blake believes he has brought to Shepperton’s inhabitants, there is no rapture awaiting him; in these final moments he cowers from the helicopters, dreading the encounter that will terminate not just his narrative but his elaborately constructed understanding of life (and death). The intrusion of technology in the novel’s closing moments serves to undermine Blake’s pastoral fantasy of transcendence. Freedom, like death itself, remains fundamentally inscrutable.

The Ritual of Forgetting in “The Terminal Beach”

“The Terminal Beach” (1964), one of Ballard’s key texts, marks the first version of the exploration of the motif of death and dissolution that will recur in *The Atrocity Exhibition*, *Crash*, and *The Unlimited Dream Company*. A pilot named Traven maroons himself on the former Pacific test site of Eniwetok, and there he tries to come to terms with the reality of World War II and the premature death of his wife and son. Traumatized by these events, he goes to the deserted island as a ritual of psychic pilgrimage to the ground zero of the catastrophe. The testing blocks are a hybrid space, neither fully technological nor natural, where Traven goes through a sort of dissolution that prefigures both Vaughan and Blake. Surrounded by massive concrete cubes, almost organic in their repetition, he experiences hallucinations and time distortions. In this story Ballard tests what happens when the technological sublime starts to decay.

Eniwetok, in “The Terminal Beach,” is a fictionalized space where mind, space, and body fuse into one to enact a double play of remembrance and amnesia, an “ontological Garden of Eden” (Ballard 2010a, 603). Traven finds among the dunes “the tops of what seemed to be a herd of square-backed elephants” (2010a, 595), that turn out to be two thousand cubes of “15 feet in height, regularly spaced at ten-yard intervals [...] arranged in a series of tracts, each composed of two hundred blocks, inclined to one another and to the direction of the blast” (2010a, 595). In the blocks, Traven finds an “image of himself free of the hazards of time and space” (2010a, 603). Later, in the section titled “Total Noon: Eniwetok,” the blocks carry Traven upwards into the sky, “and then down again through the opaque disc of the concrete floor”, described as an “ultimate rejection [...] [that] gains him nothing” (2010a, 601). It is through concrete and geometry that Traven begins to reconfigure this space of desolation and destruction into something that can relieve him of suffering. There is no manipulation of material reality as

there is in *The Unlimited Dream Company* — Traven has no powers other than his imagination.

In the section titled “The Catechism of Goodbye”, time becomes quantal: “For hours it would be noon, the shadows contained within the blocks, the heat reflected off the concrete floor” (2010a, 601). Traven then bids goodbye to the nuclear test sites of Eniwetok, Los Alamos, Hiroshima, and Alamogordo. Each time, in “a flicker of light”, each of the blocks, “like a counter on an abacus [...] is plucked away”, creating in his mind “a small interval of neutral space” (2010a, 601). This “megathlon farewell” (2010a, 601) is an act of fixing the protagonist’s signature, a deliberate act of forgetting but also of remembrance, as indicated in the earlier story “The Voices of Time” (1962), in which he tries to achieve the same thing, and realizes that “systematically forgetting everything was exactly the same as remembering it, a cataloguing in reverse, sorting out all the books in the mental library and putting them back in their right places upside down” (2010b, 178).

At times, the physical description of the island is eerily parallel to a text version of Salvador Dalí’s 1954 *The Disintegration of the Persistence of Memory*, the painter’s reworking of his famous 1931 painting. Here, we see the famous melting clocks from the earlier painting now breaking apart into rectangular blocks, floating and separating in space. These blocks appear almost like atomic particles, suggesting time itself is being torn apart at a subatomic level. The shadow of the atom bomb and quantum mechanics loomed large for Dalí in the 1950s, as he sought to display the structural underpinnings of matter. Traven’s blocks have a similar visual effect.

More importantly, the way Traven encounters these blocks is through a death-ritual, by experiencing a kind of living death on the island. The blocks, in their rigidity and repetition, become like tomb markers or mausoleums, but paradoxically alive with psychic energy. They are crucial to understanding life and

death in Ballard, since death for Ballard is not the absence of life, but rather a new kind of *inner space* where death and life become strangely interchangeable. The blocks are tombs that generate psychic life, markers of annihilation that produce new forms of consciousness. In *The Atrocity Exhibition*, the geometry of death (crash sites, weapons testing grounds, assassination angles) becomes inseparable from sexual and psychological vitality. *Crash* takes this notion even further: the geometric forms of vehicles become both coffins and wombs, death-machines that generate new forms of life and sexuality.

Finally, Traven finds the corpse of a Japanese man in a crevice with whom he imagines having a conversation. Traven has second thoughts about killing a fly — the only other living being in the entirety of the island — buzzing around the corpse's face. The Japanese corpse, who he has named Dr. Yasuda, beckons Traven to "pursue a philosophy of acceptance" that involves losing himself in the world of "quantal flux" of the blocks and to finally kill the fly (2010a, 603–4). Traven is skeptical about Yasuda's argument that the wife and son that he seeks "are fixed in our minds forever"; and about killing the fly — Traven quips "That's not an end, or a beginning,"— but, finally and "hopelessly," kills it (2010a, 604). The story ends with Traven positioning Yasuda's corpse, like a guard, in a point in between his bunker and the blocks. The "seated figure of the dead archangel" (2010a, 604) guards him from death, but this is not a promise of immortality, since Traven is already in a kind of death-state on the atoll. Instead, the 'dead archangel' seems to be protecting Traven from the full realization or finality of death. Yasuda becomes a mediating figure between different states of death and life, much like Vaughan in *Crash* — also called an archangel (1973, 198) —, whose status as 'archangel' suggests he is an intermediary figure between states of existence.⁴ In *The Unlimited*

⁴ Archangels are conventionally thought of as messengers between divine and human realms.

Dream Company, Blake's true antagonist is Stark, who wants nothing more than to recover Blake's own dead body from the crashed aircraft. The confrontation with his former self would result in the final confirmation of his state (already dead), a threshold that Blake both desires and fears to cross.

Elaborate Defense Mechanisms Against Death

What we see in Ballard's fiction, notably in characters such as Vaughan, Blake, and Traven, is precisely these intellectualized, aestheticized, and, more importantly, deluded attempts to rob death — this opaque state of complete alterity — of its inscrutability, and thus injecting it with narcissistic meaning. We see these characters attempting to transform death from an unknowable external force into a personally crafted narrative where they remain the central consciousness and controlling agent. Whether through Vaughan's pseudo-scientific documentation of car crashes, Blake's messianic fantasies of flight, or Traven's obsessive arrangements of concrete blocks, each character tries to convert death's fundamental otherness into a private mythology where they imagine themselves as both orchestrator and central agent of their own annihilation. It is as if the suicidal megalomaniacs and their psychopathic obsessions are presented, briefly, as alternatives to death, but which are ultimately doomed to fail. These characters are like the 'dead archangel,' staving off the end for a brief moment, promising transcendence. These intervals are, however, like the 'posthumous fantasy': only a brief illusion. Death will naturally come for every single Ballard protagonist, no matter how enlightened they feel in the moments of their narration, most often

Tellingly, whenever the term 'archangel' is used in *The Unlimited Dream Company* it is in reference to Blake himself.

taking place after the main plot events but before their (ultimate) deaths.⁵

Throughout *The Unlimited Dream Company*, Blake is constantly essaying different models for his merging with every living creature in Shepperton, from bestiality and cannibalism to absorbing them into his own body and lifting others into the sky. At every turn, however, there is the unbearable, cumulative sense of excess of matter that block him from achieving his goal to the end. As with the memories in "The Terminal Beach", he needs to divest himself from these blockages to achieve liberation. In *The Unlimited Dream Company*, those are the townspeople and the seven witnesses to his crash. In fact, Blake only interacts in any meaningful way with the same seven, whom he calls his 'family', each of them representing a cardinal point in a familial structure: father, mother, sister, brother, etc., who need to be overcome. There is the desire to dissolve boundaries between bodies, but at the same time, Blake's consciousness and megalomania have to be preserved, feeding into his inflated view of himself as an all-powerful pagan deity, ready to devour everyone in Shepperton and soon the entire world: "I knew that I had defeated the unseen forces who had kept me here, frightened of the unlimited powers I had discovered in myself. I was the first living creature to escape death, to rise above mortality to become a god" (Ballard 1979, 186). Soon, however, after his 'marriage' to Miriam St Cloud, he is shot down by Stark and bereft of his powers. To be reborn, he needs to be 'cured' of his delusions of grandeur and move towards some form of altruism:

I was born again from the lowest of the creatures, from the amoeba dividing in the meadow ponds, from the hydra and spirogyra. I was spawned by amphibians in the creek beside

⁵ Take for instance, the memorable first lines of *Crash* and *High-Rise*: "Vaughan died yesterday in his last car-crash" (Ballard 1973, 7); "Later, as he sat on his balcony eating the dog, Dr. Robert Laing reflected on the unusual events that had taken place within this huge apartment building during the previous three months" (Ballard 2006, 7).

the meadow, and in the river as a dogfish from the body of my mother shark. I was dropped by the pregnant deer onto the deep grass of the meadow. I emerged from the warm cloaca of birds. I was born by a thousand births from the flesh of every living thing in the forest, the father of myself. I became my own child. (1979, 213)

This passage shows Blake oscillating between two opposing but related fantasies: total incorporation (devouring/absorbing everything) and total regression/dissolution (being reborn from 'the lowest of creatures'). While it appears to be about dissolution of the self into nature ('born by a thousand births'), it actually reinforces Blake's narcissistic fantasy: he becomes 'the father of myself,' 'my own child.'

If in "The Terminal Beach" and *The Atrocity Exhibition* the protagonists are responding to a clear identifiable trauma and are looking for a way to make their suffering make sense, in *The Unlimited Dream Company*, Blake is able to achieve some form of cure by offering healing and liberation for others. The final release will only be achieved in the conditions of the clinic, the actual town clinic where he had healed the sick before. In the earlier texts the protagonists' attempts at a 'cure' are essentially solipsistic, with private mythologies that do not offer healing to anyone else, only attempts to make personal trauma intelligible through increasingly elaborate systems of private meaning. Maitland, the protagonist of *Concrete Island*, represents perhaps the apex of this narcissistic response to trauma. His 'kingdom' on the traffic island is built through the exploitation of Proctor and Jane — the island's inhabitants —, turning them into props in his personal psychodrama, whereas Blake's healing of others is not just incidental to his own transformation, but becomes the very mechanism of it. The chapter titled "I Give Myself Away" is particularly telling, as it suggests a movement away from the narcissistic containment of earlier Ballard protagonists toward a kind of dissolution of the self through care for others. However, things might not be that

simple, as Blake never seems to release himself from the ultimate delusion: that true transcendence, dissolution of the self and complete merger with the world and others is even possible.

The Unlimited Dream Company ends with a deluded Blake, hoping for a 'next time' when he would be reunited with Miriam so he can finally fulfill his vision:

This time we would merge with the trees and the flowers, with the dust and the stones, with the whole of the mineral world, happily dissolving ourselves in the sea of light that formed the universe, itself reborn from the souls of the living who have happily returned themselves to its heart. Already I saw us rising into the air—fathers, mothers, and their children—our ascending flights swaying across the surface of the earth, benign tornados hanging from the canopy of the universe, celebrating the last marriage of the animate and inanimate, of the living and the dead. (1979, 238)

This atomized dissolution, becoming one with the natural world and taking flight, powered by 'marriage of the animate and inanimate, of the living and the dead,' is the 'way out' promised by Blake's destructive drives. The language of universal communion ('fathers, mothers, and their children') and cosmic unity ('marriage of the animate and inanimate') actually mask what is still essentially a private apocalypse. Blake's 'we' remains theoretical, projected into a perpetually deferred 'next time.' While Blake's healing powers and desire to 'give himself away' appear to offer an alternative to the exploitation and violence of characters like Maitland, the underlying structure remains similar: a solitary consciousness trying to master death through elaborate fantasies of transcendence. As Gasiorek interprets the novel's proposed utopia, it is "not [...] political at all; it hints at no programme of change within this world but rather envisages a mystical transformation that will take it into another ontological order altogether" (2005, 138), one that remains inaccessible even to Blake. The 'benign tornados hanging from the canopy of the universe' echo the violent transformations of earlier Ballard works. Even this apparently life-affirming vision is still powered by the destructive drive to dissolve

boundaries between the living and the dead, animate and inanimate, and is fundamentally about annihilation, however poetically described.

Conclusion

The Unlimited Dream Company marks two radical shifts in Ballard's work: first, it abandons the technological landscapes of his previous novels (the highways of *Crash* and *Concrete Island*, the brutalist architecture of *High-Rise*) for an explicitly organic space where Blake's transformative powers work through natural rather than technological means. Second, unlike previous Ballard protagonists who remain trapped in solipsistic technological-psychological systems, Blake turns toward others in his quest for transcendence, attempting cure through healing and communion rather than exploitation, even if this attempted altruism ultimately remains entangled with his megalomaniacal delusions. When tracing a progression from "The Terminal Beach" all the way to *The Unlimited Dream Company*, we see that Ballard's preoccupation with the space between life and death is not simply a recurring motif but a central preoccupation for much of his work. In Ballard, death is not an endpoint but a transformative threshold.

Ballard's shift from technological to organic imagery represents a continued exploration of the same liminal space from different angles. The 'acid pastoral' of *The Unlimited Dream Company* is not a rejection of the technological sublime found in *Crash*, for instance, but its natural counterpart, both novels exploring how consciousness might transcend its limitations through this moment of suspension between life and death. This reading allows us to see Ballard not simply as the 'Seer of Shepperton,' the chronicler of future catastrophe, or the cartographer of technological dystopia, but as a writer fundamentally concerned with the transformative potential of consciousness at the threshold between states of being. Furthermore, he is concerned with profound liminality that

traverses multiple conceptual boundaries: life and death, science fiction and fantasy, reality and imagination, cure and psychopathy, health and pathology. Ballard unveils the exuberant potentiality hidden within the seemingly dead and dull suburban landscape — a quiet exterior that barely contains the overwhelming, uncontrollable life force bubbling just beneath the surface. Tracing this progression reveals how consistently Ballard worked to map this interstitial territory, each text offering another perspective on how consciousness might attempt this figurative transcendence through its encounter with death.

References

- Ballard, J. G. 1974. *Concrete Island*. New York: Farrar.
- . 1973. *Crash*. New York: Farrar.
- . 2006. *High-Rise*. London: Harper.
- . 2012. “The Visitor.” Interview by Phil Halper and Lard Lyer. *Extreme Metaphors: Selected Interviews with J.G. Ballard, 1967-2008*, edited by Simon Sellars and Dan O’Hara, 263–273. London: Fourth Estate.
- . 2010a. “The Terminal Beach.” In *The Complete Stories of J. G. Ballard*. New York: Norton.
- . 2010b. “The Voices of Time.” In *The Complete Stories of J. G. Ballard*. New York: Norton.
- . 1979. *The Unlimited Dream Company*. New York: Holt, Rhineheart and Winston.
- . 1980. “Unlimited Dreams?” Interview by Alan Dorey and Joseph Nicholas. *Vector* (96): 4–9. https://www.jgballard.ca/media/1979_jan_vector96_magazine.html.
- Brown, Norman O. 1988. *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*. Middletown: Wesleyan Univ. Press.
- Cormack, Alistair. 2012. “J.G. Ballard and William Blake: Historicizing the Reprobate Imagination.” In *J.G. Ballard: Visions and Revisions*, edited by Jeannette Baxter and Rowland Wymer, 142–159. London: Palgrave Macmillan.

Dalí, Salvador. 1954. *The Disintegration of the Persistence of Memory*. Oil on canvas. 25.4 cm x 33 cm. Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida.

Depper, Corin. 2010. "Death at Work: The Cinematic Imagination of J. G. Ballard." In *J. G. Ballard: Contemporary Critical Perspectives*, edited by Jeannette Baxter, 50–65. London: Continuum.

Ernst, Max. 1940. *Attirement of the Bride*. Oil on canvas. 129.6 x 96.3 cm. Peggy Guggenheim Collection, Venice, Italy.

Gasiorek, Andrzej. 2005. *J.G. Ballard: Contemporary British Novelists*. Manchester: Manchester University Press.

Groppo, Pedro. 2017. "Death and the Machine: J. G. Ballard's Crash." *Aletria: Revista de estudos de literatura* 27 (1): 161–80. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.27.1.161-180>.

———. 2021. "Death Games and the Persistence of Memory: J. G. Ballard's Autobiographical War Fictions." *Ilha do desterro* 74 (1): 129–146. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2021.e72740>.

Luckhurst, Roger. 1997. *The Angle Between Two Walls*. New York: St. Martin's.

Nietzsche, Friedrich. 1998. *Twilight of the Idols*. Translated by Duncan Large. London: Oxford University Press.

Parkinson, Gavin. 2016. "Arrows of surrealist desire: re-reading J. G. Ballard's 'Unlimited Dream Company'." *Word & Image* 32 (3): 294–310. <https://doi.org/10.1080/02666286.2016.1188348>.

Punter, David. 1985. *The Hidden Script: Writing and the Unconscious*. London:

Routledge & Kegan Paul.

Scoggins, Sam. 1983. *The Unlimited Dream Company*. Video. Directed by Sam Scoggins. Accessed May 20, 2024. https://www.youtube.com/watch?v=J_r6tHOEdgU.

Tew, Philip. 2013. "J. G. Ballard's Traumatized and Traumatizing Englishness". In *Literature of an Independent England: Revisions of England, Englishness, and English Literature*, edited by Claire Westall and Michael Gardiner, 147–161. London: Palgrave Macmillan.

Wilson, D. Harlan. 2017. *J. G. Ballard: Modern Masters of Science Fiction*. Urbana: University of Illinois Press.

Those Who Live at the Shoreline:

Life & Death of the Dalit Subalterns as seen in Amitav Ghosh's *The Hungry Tide* (2019) and Arundhati Roy's *The God of Small Things* (2002)

Sakshi Sethi

Centre for Knowledge Alternatives (CKA)
FLAME University

Submissão | Submission: 31/05/2024

Aceite | Acceptance: 25/06/2024

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.02.0006

ABSTRACT: For long, the tension between life and death has shaped our understanding of human existence. Nevertheless, thinkers like Agamben (1998) posit that power and politics also play an essential role in defining our lived realities. His concept of *homo sacer* illustrates how power dynamics systematically marginalize certain individuals, stripping them of their humanity and pushing them to the fringes of society. Even in modern democracies that profess to uphold rights, many remain invisible. This raises a critical question: Do these promises of autonomy truly extend to everyone? In this context, this paper explores the representation and lived experiences of Dalit subalterns in Amitav Ghosh's *The Hungry Tide* (2019) and Arundhati Roy's *The God of Small Things* (2002). By exploring these texts, the study aims to reveal how systemic marginalization impacts individual realities, ultimately challenging notions of autonomy in modern democracies and highlighting the broader implications of power and exclusion on human existence.

KEYWORDS: Bare Life; Dalits; Dehumanization; Sovereign Power; Subaltern; Thanatopolitics.



© 2024 Autor(es) | The Author(s).

[Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Introduction

In the preface of *Feminist Theory: From Margin to Center* (2015), bell hooks employs the geographical metaphors of “center” and “margins” to illustrate the lived realities of exclusion rooted in social structures. She emphasizes that those inhabiting the margins are part of society and yet exist outside its core, a position that resonates deeply with the notion of liminality (hooks 2015). With this notion, the author explains that liminality is not just a physical state but a profound existential experience, characterized by a lack of defined status within entrenched power dynamics.

Audre Lorde’s poem “A Litany for Survival” (1978) reinforces this theme by urging those “who live at the shoreline” (1) to combat threats to their existence, highlighting the precariousness of life at the margins. The refrain “We were never meant to survive” (24, 44) succinctly encapsulates the struggles faced by those on the periphery. Lorde’s imagery of the shoreline poignantly reflects the tension between existence and annihilation, illustrating how individuals at the margins contend with systemic violence that perpetuates their liminal condition. The interplay of liminality and social position emerges as a central theme in this discourse, shedding light on how power dynamics shape lived experiences.

Lorde’s work compels readers to confront the stark disparities defining existence for those who reside on the margins of society. She, through her poem, illustrates how systemic injustices transform the body into a site of suffering, marked by fear and oppression. In “A Litany for Survival”, lines such as “learning to be afraid with our mother’s milk” (18) underscore the deeply rooted nature of this trauma, indicating that vulnerability, for the marginalized, is ingrained from birth.

This vulnerability leads to imposed silence and deprivation, creating a stasis that curtails expression and agency.¹

Through vivid imagery and metaphors, Lorde juxtaposes the living and the dead, highlighting how these associations shape the experiences of marginalized individuals. By contrasting the animate with the inanimate and movement with stasis, all imbued with fear and suppression, she reveals the complexities of identity formation within social hierarchies. This exploration of life lived in liminality challenges conventional notions of human life and death, prompting a closer examination of the disparities shaped by socioeconomic status. Ultimately, this portrayal emphasizes that societal forces not only influence individual identity but also intricately connect existence and death to power dynamics.

Navigating the Liminal Space: Dalit Subalterns in Literary Representation

This conception of liminality echoes in the context of postcolonial India, where the promise of fundamental rights and social upliftment sharply contrasts with the harsh realities faced by its subaltern citizens. In an interview with Steve Paulson, Gayatri Chakravorty Spivak astutely predicates that subaltern individuals are those who “may vote but have no access to the structures of citizenship” (2016), illustrating their inherent vulnerability within a state of inclusive exclusion. This liminal existence underscores how citizenship is intricately linked to life, death, and autonomy, prompting critical reflection on its impact on individual experiences and human development.

In his essay “The Subaltern as the Subaltern Citizen”, Gyanendra Pandey explores how the concept of citizenship can entrap individuals in a subaltern

¹ This is exemplified in the lines 20 and 21 of the poem.

status, as they are marked by their exclusion from meaningful participation. He defines subaltern citizenship as “the living of individual and collective lives, and the limitations on that living: about the potential of life... and the restriction of that potential” (2006, 4735), highlighting the complex interplay between existence and societal constraints. Pandey argues that subaltern citizens navigate a web of domination where basic survival is often elusive (4736), reflecting a reality in which their needs and rights are consistently marginalized. Being a subaltern citizen, rather than a full citizen, carries implications of exclusion and dehumanization. This analysis underscores the urgent need to rethink citizenship in light of these systemic inequities.

Literary works like Amitav Ghosh’s *The Hungry Tide* (2019) and Arundhati Roy’s *The God of Small Things* (2002) delve into the complexities of postcolonial life, shedding light on the experiences of subaltern individuals who navigate the margins of power and citizenship. These narratives uncover how subalterns, due to their caste and societal position, are relegated to a state of perpetual deprivation and marginalization, existing in a liminal space where the boundaries between life and death blur. In its ontological essence, in these novels, the subaltern experience can be seen as one that encapsulates a state of in-betweenness, where individuals are dehumanized and stripped of agency, living in a perpetual state of limbo where their very existence hangs in the balance.

Set in the Sundarbans, Ghosh’s novel, *The Hungry Tide*, first published in 2004, delves into the lives of those residing on the fringes of society, shedding light on a subaltern perspective that intertwines caste, class, refugee status, and land ownership. The novel configures the experiences in a space where “hunger and catastrophe (are) a way of life” (Ghosh 2019, 84). The physical landscape of the Sundarbans plays a pivotal role in highlighting the vulnerability of its inhabitants, who constantly grapple with threats to their survival in an inhospitable environment.

The narrative depicts a world vastly different from urban and rural spaces, where residents face perpetual challenges to their existence. The notion of liminality and precariousness of their existence permeates the narrative.

Ghosh employs a dual narrative technique that intertwines the past with the present. “The juxtaposition of these two narratives,” as Anuja Patel notes, “highlights the problems and issues of wilderness conservation and its related social costs in areas populated by the socially and economically unprivileged both in the past and the present” (2020, 365). This narrative framework marks continuity in how the island’s inhabitants, in both historical and contemporary contexts, are marginalized and overlooked by political structures.

Roy’s narrative of *The God of Small Things*, first published in 1997, is haunted by the refrain that “the tragedy began when the Love Laws were made. The laws that lay down who should be loved, and how. And how much” (Roy 2002, 33). The novel’s tragedy unfolds as power begins to dictate every facet of existence. In this narrative, the “Big Things” (the public forces) overshadow the “Small Things” in the village of Ayemenem. When the “Small Things” challenge the constraints imposed by the “Big Things”, the disruption of the established order results in brutal consequences. The forbidden affair between Ammu, a divorced upper-caste Syrian Christian woman, and Velutha, an untouchable lower-caste man, tragically culminates in Velutha’s death at the hands of the police, an event that fades into oblivion. For Comrade Pillai, this becomes an “Inevitable Consequence of Necessary Politics” (2002, 14).

Despite the stark differences in the narratives of the Dalit subaltern characters, close examination reveals an intersection of deprivation, violence, and power present in both texts. This interplay resonates with Giorgio Agamben’s *Homo Sacer* (1998), which explores the complex relationship between life, death, and politics, exposing the disparities in how individuals are included or excluded

from power structures.

***Homo Sacer* & the Subaltern**

Drawing on Michel Foucault's theories of bio-politics and bio-power, Giorgio Agamben illuminates the pervasive nature of power as a network that exerts control over individuals' lives and deaths to manage larger populations. He explores the blurred lines between natural life and political life, inclusion and exclusion, and the inside and outside to develop his concepts of *homo sacer*, bare life, and sovereign power.

For Agamben, *homo sacer* represents individuals who exist in a "state of indistinction", simultaneously included and excluded from the political sphere (1998, 6). The Italian philosopher draws out this concept from historical examples, such as the Roman law that excluded individuals from state citizenship through "juridico-political"² means (1998, 8). These individuals could be killed without consequence but could not be sacrificed in religious rituals. By designating the *homo sacer* as a sacred life, Agamben underscores how individuals can be stripped of their rights and protections, allowing the state to exercise control over their deaths and bodies.

In Agamben's view, the *homo sacer* represents a state of bare life, vulnerable to the whims of sovereign power and lacking the protections typical in both natural and political realms (1998, 9). This separation from natural life, due to the loss of

² As Agamben elaborates, "the concept of a life unworthy of being lived is clearly not an ethical one, which would involve the expectations and legitimate desires of the individual. It is rather a political concept in which what is at issue is the extreme metamorphosis of sacred life – which may be killed but not sacrificed – on which sovereign power is founded" (1998, 142). In *Homo Sacer* (1998), Agamben further illustrates this paradigm of a juridico-political concept through historical examples, notably the appropriation of euthanasia and eugenics by Nazi Germany as juridico-political mechanisms for the systematic eradication of individuals deemed unfit for societal inclusion.

political rights, contrasts sharply with sovereign power, which operates within and outside the law. Sovereign power encompasses not just the state but also various networks that exert control over the lives and deaths of individuals.

Agamben expands this discussion through the concept of thanatopolitics, emphasizing how sovereign power also governs death. This regulation reveals how power can eliminate populations deemed unworthy or threatening. By using the notion of the sovereign's "state of exception" as given by Carl Schmitt, Agamben illustrates how sovereign power can relegate certain individuals to a status of irrelevance, deeming their lives as disposable and unworthy. The sovereign power can allot a life through juridico-political concepts as a "life devoid of value" and a "life unworthy of being lived" (1998, 138). Here, Schmitt's example of concentration camps and states of emergency serve to delineate the boundaries of political relevance, perpetuating a system in which some lives hold greater value than others (Agamben 1998, 173).

For Agamben, sacred life is not a relic of the past; the state of exception persists in the present. Modern democracies, through the "valorization and politicization of life", evaluate some lives as "politically irrelevant" (1998, 139). In this context, Agamben argues, the life of an individual becomes a "sacred life...and can as such be eliminated without punishment" (ibid.). He asserts, "Every society sets this limit; every society – even the most modern – decides who its 'sacred man' will be" (ibid.). Overall, Agamben's exploration of *homo sacer* and sovereign power offers a provocative lens, shedding light on how exclusion and vulnerability intersect within the complex web of power and control.

The relationship between sacred life and the state of exception is powerfully reflected in the experiences of subalterns. The intertwining of juridico-political concepts, bare life, *homo sacer*, and sovereign power manifests in contemporary biopolitical governance, particularly in the subjugation and death of marginalized

communities such as the Dalit subalterns in India. Although the Indian Constitution guarantees equality and freedom for every citizen, the reality often diverges when the sovereign power exerts its dominance.

Engaging with Agamben's concepts of dehumanization and the state of exception alongside the literary portrayals of Dalit subalterns in *The Hungry Tide* (2019) and *The God of Small Things* (2002) suggests a critical examination of how marginalized identities are constructed and contested within power structures. This analysis reveals that the frameworks of human life and death are not merely abstract notions, but are deeply embedded in the socio-political context that determines who is deemed worthy of existence and who is rendered invisible.

Dehumanization of the Subaltern

To be rendered a *homo sacer* is to enter a state of dehumanization; arguably, one cannot devalue a human life without dehumanizing it. This is not an abstract idea, but rather relies on a socio-political context that allows society to normalize the subjugation, oppression, or even annihilation of certain individuals. Such acceptability arises when the inherent humanity of these subjects is systematically obscured. The subaltern, in this sense, often inhabits a state of liminality, existing within a paradox of inclusion and exclusion. They are framed through a lens of dehumanizing stereotypes that erase their complexity and agency. This positioning as inclusive-excluded figures in the socio-political landscape compels them to endure conditions that severely restrict their potential and humanity.

I

In *The Hungry Tide* (2019), Ghosh weaves a fictional narrative around the historical

forced eviction of approximately 10,000 refugees from the Sundarbans by the West Bengal government in 1979 — a tragedy marked by severe human rights violations, including murder and sexual violence (Halder 2019, 4). This real-life event serves as a critical backdrop, illuminating recurring themes of marginalization and power throughout the narrative.

Nandana Dutta highlights a recurring thematic axis in Ghosh's work, describing it as a "historiographic mode" that employs subaltern uprisings and characters to resurrect silenced voices and interrogate structures of domination (2016, 36). Through this lens, the subaltern citizens of the Sundarbans — both historically and in contemporary contexts — embody the consequences of postcolonial sovereign power, which relegates certain individuals to a state of bare human life, exposed to death and treated as less valuable than others.

The Morichjhāpi massacre and its resulting thanatopolitics amplify this plight, resonating with Agamben's concept of *homo sacer* within modern democracies. Ghosh emphasizes that the physical landscape of the Sundarbans is not just a backdrop; it is a living entity that profoundly shapes the lives of its inhabitants. The book's rich anthropological and ontological descriptions reveal the interconnectedness of the environment with the characters' psychological, social, and political realities.

As Ghosh writes, on the island, "life was lived on the margins of greater events", reminding us that "no place was so remote as to escape the flood of history" (2019, 82). This portrayal of a precarious land, fraught with lurking predators and scarce resources, prompts essential questions about existence in such a harsh environment, linking the struggles of its inhabitants to broader themes of survival, identity, and the relentless forces of history.

The history of the island's habitation can be traced back to Sir S'Daniel's utopian vision of society. As Nirmal reflects, "What he wanted to build was a new

society, a kind of country... Here people wouldn't exploit each other and everyone would have a share in the land" (2019, 55). This dream attracted marginalized Dalits from across colonial India, seeking a place to reclaim their dignity and own land. However, Ghosh intricately weaves a narrative that reveals the futility of human settlement in the Sundarbans, where the land's inhospitable nature and lurking predators serve as insurmountable barriers to establishing a stable home.

The impossibility of truly inhabiting the Sundarbans is underscored by the constant threat of predators, inadequate infrastructure, and dehumanizing conditions. Ghosh's exploration portrays the inhabitants as living in a liminal space, caught in a perpetual struggle for survival. Fokir, one of the central characters, embodies this despair; his "skeletal frame" (2019, 49) serves as a testament to the harsh realities of life in the archipelago. Despite these hardships, characters like Kusum and the Morichjhāpi refugees regard the Sundarbans as home due to their shared experiences of deprivation and vulnerability.

The dangers of the terrain erase social prejudices, uniting the inhabitants in their struggle for survival. Yet, the absence of adequate support from political institutions forces them to fend for themselves. Government neglect of basic necessities like electricity and food underscores its failure to prioritize the residents' welfare. Although political structures exist on the island, they focus primarily on issues like tiger conservation, neglecting the urgent needs of the human population.

The plight of the Morichjhāpi refugees exemplifies the government's juridico-political tactics. As Ghosh describes, these partition refugees from the Bangladeshi side of the Sundarbans "had been among the poorest of rural people, oppressed and exploited by both Muslim communalists and by Hindu upper castes" (2019, 124). Displaced into resettlement camps that resembled "concentration camps or prisons" (*ibid.*), they were treated as intruders, subjected to hostility and violence from locals. Ultimately, they clustered together to recreate a sense of

home, resisting their marginalization.

This quest for belonging and the agency with which the refugees fought for their lives, inevitably led to clashes with the political structure. Although they had voted the new government into power, this government stripped them of their rights, suspending laws that should have protected them and pushing them into a state of bare life. In this state of indistinction, the refugees were rendered invisible, seen as undeserving of basic human rights and treated as disposable entities, easily discarded in the name of conservation.

The dream of the Morichjhāpi refugees, much like S'Daniel's vision, was born from necessity and resilience. As Nirmal reflects, "This was not one man's vision. This dream had been dreamt by the very people who were trying to make it real... an experiment, imagined not by those with learning and power, but by those without" (2019, 181). The refugees sought to establish their own governance and community, caring for one another in the absence of state support. Yet, their aspirations were ultimately submerged by the political structure's greed and power.

This intersection of the refugees and the government in a state of indistinction reveals the complex power dynamics at play where one group becomes the *homo sacer*, stripped of rights and dignity, while the other asserts its dominance as sovereign power.³ Operating within a state of exception, the political apparatus in Ghosh's book transcends the confines of judicial norms by invoking a state of emergency, thereby suspending legal protections for the Morichjhāpi refugees. This suspension is justified through juridico-political concepts such as wilderness conservation and criminality, which legitimize the unlawful actions of

³ Drawing on Pindar's notion of sovereignty, Agamben notes that "the sovereign is the point of indistinction between law and violence, the threshold on which violence passes into law and law passes into violence" (1998, 32). This interplay creates a dialectical relationship characterized by the binary dynamics of oppressor and oppressed, domination and subordination that serve as central themes in subaltern studies.

the governing authorities.

Samira Esmeir, in his essay “On Making Dehumanization Possible”, elucidates the concept of “juridical humanity”, where the essence of being “subjects of human rights” (2006, 1544–6) is viewed as a mutable state, with individuals oscillating between being recognized as fully human and being relegated to a dehumanized existence. The author asserts, “We cannot perceive the dehumanization of an oppressed person unless we first accept the idea that humanity can be given or taken back” (2006, 1545). Agamben’s notion of *homo sacer* similarly illustrates how sovereign power governs life and death, positioning politics as the arbiter of who lives and who does not, rather than leaving these matters to natural or metaphysical forces.

The silencing of voices within legal and public spheres becomes an entrenched aspect of this political apparatus. In a state of exception, individuals find themselves stripped of agency, unable to articulate their defense. Power structures dominate public discourse, appropriating and distorting narratives that deny individuals their humanity. The Morichjhāpi refugees are depicted in the media as landgrabbers and poachers, when they are simply seeking a home: “They’re putting it out that we are destroying this place; they want people to think we’re gangsters who’ve occupied this place by force” (Ghosh 2019, 183). This misappropriation not only renders them voiceless in politics but also reinforces a societal structure where humanity is no longer synonymous with being valued and protected.

As sovereign powers facilitate the exclusion and dehumanization of the refugees, acts of violence occur with impunity. The political apparatus, alongside the Forest Department, wield disproportionate power over the life and death of the Morichjhāpi refugees. The imposition of Section 144 exemplifies the use of judicial-political power to exert absolute control over citizens’ lives. This law restricts

gatherings and heightens the refugees' vulnerability, barring aid and limiting access to food, leading to deaths from disease and starvation. The dehumanizing rhetoric surrounding this situation justifies their marginalization and, in extreme cases, extermination. The application of Section 144 and its aftermath during the Morichjhãpi massacre becomes emblematic of what Agamben describes as the oscillation of sovereign power, where "law passes into violence" (1998, 32). As Kusum, Fokir's mother and a resident of Morichjhãpi states,

The worst part was not the hunger or the thirst. It was to sit here helpless, and listen to the policemen making their announcements, hearing them say our lives, our existence, was worth less than dirt or dust... Who are these people I wondered who love animals so much that they are willing to kill us for them? [...] we live as human beings have always lived – by fishing, by clearing land and by planting the soil. (Ghosh 2019, 284)

Ultimately, the subaltern narrative in *The Hungry Tide* (2019) unveils a world where power displaces humanity, intertwining life and politics with notions of valuation that can even result in homicide and death.

II

The physical landscape of Ayemenem in Roy's *The God of Small Things* (2002) is intricately intertwined with the deeply entrenched societal hierarchies and power dynamics that dictate the lives of its inhabitants. The spatial segregation between dominant and marginalized castes reflects ideological and social divisions, permeating the personal realms of those affected. In this novel, politics is defined in terms of power, and showcased as an influence that extends beyond the public sphere, infiltrating every aspect of personal life.

The untouchables in Ayemenem are relegated to the fringes of society, living out their existence on the margins of a space that continuously enforces

their exclusion. Rigid barriers between touchables and untouchables manifest in everyday interactions. As highlighted in the novel, untouchables are forbidden from and are ostracized in spaces inhabited by touchables. This insidious caste ideology erodes the humanity of lower-caste individuals. The book is explicit about the extent of this dehumanization:

They were not allowed to touch anything that Touchable touched. Caste Hindus and Caste Christians. Mammachi told Estha [...] in her girlhood, when Paravans were expected to crawl backwards with a broom sweeping away their footprints so that Brahmins or Syrian Christians would not defile themselves [...] they had to put their hands over their mouth when they spoke to divert their polluted breath. (Roy 2002, 73–4)

For Velutha, a member of the marginalized Paravan community, his very existence is circumscribed by the oppressive caste system. It dictates the way he speaks, behaves, moves, and acts. Small acts such as the way Velutha speaks or carries himself are perceived as impudence by the touchable hegemony. Desirable qualities such as “lack of hesitation and an unwarranted assurance” in the case of a Paravan are “construed as insolence” (2002, 76). Despite Velutha’s aspirations and potential, his societal status bars him from accessing opportunities that would be readily available to the touchables. Mammachi herself, “(with her impenetrable Touchable logic)” (2002, 75), acknowledges that had Velutha not been a Paravan, he might have had the chance to become an engineer, underscoring the systemic barriers that impede his upward mobility.

Something that attracts Ammu to Velutha is their shared anger at the hypocritical world that marginalizes them. Velutha’s defiance of the hegemony and his hope to lead a better, protected life culminate in his participation in the Communist March and his membership in the Communist Party headed by Comrade Pillai. However, when Velutha reaches out for help to the political structure during a critical moment in the novel, he is met with abandonment. Abandonment for

Agamben constitutes the very moment where an individual life becomes a *homo sacer* (1998, 83). It is the unprotected status of Velutha that eventually allows the sovereign power to suspend laws and kill him.

The dehumanization of Velutha not only confines him to a life devoid of agency but also renders his death inconsequential, emblematic of the broader erasure of subaltern lives, experiences, and voices in society. The subaltern experience in the novels only goes on to affirm Agamben's notion of life when he borrows Verschuer's words to say that "politics gives form to the life of People" (Agamben 1998, 148). The very existence of the subaltern is subjected to erasure, dehumanization, and violence, culminating in a state of bare life where their value is negated. When the value of an individual's life is negated, they are eventually exposed to death and sovereign violence into a state where they neither hold any power of decision nor hold any power of agency, only the sovereign power does.

Thanatopolitics Surrounding the Subaltern

Political death involves the exclusion of individuals from the political community, effectively rendering them as bare life—or *homo sacer*. In this state, individuals are deprived of their political rights and protections, making them susceptible to violence and neglect without recourse to justice or legal recognition. A deep dive into subaltern perspectives demonstrates how power functions as an enabling body that makes it acceptable for one life to be valued and others negated. A look into the death of subalterns, then, reveals how power makes it acceptable for some to be killed and not others.

I

In *The Hungry Tide* (2019), a grim equation emerges around the thanatopolitics that surrounds the lives of the inhabitants of the Sundarbans; tigers in the Sundarbans can kill humans and authorities can continue leaving their deaths unrecorded and unnoticed. However, the inhabitants are prohibited from defending themselves against these deadly attacks, facing swift violent repercussions if they dare to harm a tiger. The disparity in value placed on human lives as opposed to that of the Bengal tigers is stark. The lives lost to tiger attacks are dismissed as inconsequential, a fact emphasized by the lack of protection and support from the social structures and political establishment. The inequality in the allocation of value and protection raises troubling questions about the legitimacy of the existing power structures. Why are human casualties easily marginalized, while exhaustive measures are taken to safeguard tiger populations? What legitimizes this asymmetry in protective measures, rendering human lives expendable in contrast to tigers? The selective imposition of laws within the Sundarbans, predominantly initiated in response to perceived threats to tigers rather than humans, further amplifies these ethical quandaries. Kanai's observation encapsulates this disconcerting reality: "It happens every week that people are killed by tigers...the killings are never reported... And the reason is that these people are too poor to matter... Isn't that a horror too – that we can feel the suffering of an animal, but not of human beings" (Ghosh 2019, 325).

The novel perpetually accentuates this stark divergence in valuations assigned to the lives of the inhabitants of the Sundarbans. Tigers, esteemed by the sovereign power owing to substantial funding allocated for their preservation, stand as emblematic of a system tailored to prioritize select interests. Within the Sundarbans's milieu, governance operates within a realm of exception and indistinction, where political interests often subsume ecological imperatives. Nirmal's elucidation exposes the hypocrisy underlying purported environmental

concerns, revealing a governance apparatus adept at oscillating between law and exceptionality to suit vested interests, “Morichjhāpi wasn’t really a forest, even before the settlers came. Parts of it were already being used by the government, for plantations and so on. What’s been said about the danger to the environment is just a sham, in order to evict these people, who have nowhere else to go” (2002, 230). While political actors may contribute to environmental degradation through exploitative practices, they simultaneously curtail the rights of the inhabitants to life and settlement in the name of environmental protection. Even in death, a politics of power value and disposability prevails, manifesting in a selective order where certain casualties are deemed inconsequential within the reigning legal order and certain lives are allowed to be killed because they are valueless while others lives are not.

The issue is not that tiger conservation is less important, but rather the dissonance between conservation rhetoric and the lived realities of the people. This reveals a hierarchical system that uses law to justify violence and oppression. Understanding the plight of the Morichjhāpi refugees and Sundarbans inhabitants requires examining these power dynamics, as their narratives expose a pattern of oppression perpetuated by political authorities. In this manner, the Morichjhāpi refugees become *homo sacer*, existing in a legal limbo, their deaths treated as neither criminal acts nor homicides. The Morichjhāpi massacre and its legacy in Indian history illustrate the complex interplay of life, death, power, and politics. Its erasure highlights the selective narratives that shape dominant historical discourses.

II

In *The God of Small Things* (2002), the death of Velutha serves as a stark illustration

of a death disguised as something other than homicide. Ammu's mother and aunt, perturbed by the implications of their tarnished reputation and honor in the wake of the village gossip surrounding Ammu's affair, falsely accuse Velutha of rape. They visit Inspector Thomas Mathew, who is not only a policeman but also a Congress politician who, contradictory from his role, personally and vehemently believes in the caste ideology. The intersection of personal belief with the legislative process, leads to the suspension of a just investigation and intervention. He sends rather "A posse of Touchable Policemen... Servants of the State... Deadlypurposed" (Roy 2002, 304), who ruthlessly beat the defenseless Velutha causing a death-in-custody.

But this murder only takes place after the Inspector has confirmed that Velutha is unprotected in the political sphere. After knowing that Velutha is a member of Ayemenem's communist group, he visits Comrade Pillai to ascertain the manner in which he can deal with Velutha. Crucially, Velutha's fate is sealed by the collusion of power structures, epitomized by Comrade Pillai's abandonment and Inspector Mathew's exercise of discretionary authority. A word from Pillai would have saved Velutha and a lawful investigation from the Inspector would not have caused his death. However, for both Pillai and Mathew, Velutha represents an expendable entity, devoid of inherent worth, with Pillai even contemplating the prospect of politically profiting from his death for "It was not entirely his fault that he lived in a society where a man's death could be more profitable than his life had ever been" (2002, 281).

Velutha's death is marked by the callous disregard for his life and rights. In his narrative, the haunting realities of caste oppression and systemic marginalization come to the forefront, echoing the profound injustices faced by those deemed inferior in society. The tragic unfolding of events within the History House encapsulates a narrative of fear and control, where discretionary authority

and violence is framed as a necessary act of safeguarding the community. The event in the novel is described as follows: “They were not arresting a man, they were exorcizing fear... After all, they were not battling an epidemic. They were merely inoculating a community against an outbreak” (2002, 309). These lines clearly insinuate the thanatopolitics involving his death – Velutha’s murder is not only a symbolic exorcism of hegemonic anxieties but also a symbolic warning to the other caste-subaltern population, all intended to reaffirm the hegemony of the Touchable order.

Later, as Inspector Thomas Mathew states, “True, he was a Paravan. True, he misbehaved. Technically, as per the law, he was an innocent man” (2002, 314). After Velutha’s extrajudicial killing, the adults involved manipulate circumstances, implicating him in the accidental death of Sophie Mol. This distortion of truth underscores the systemic impunity enjoyed by those wielding power, further marginalizing the marginalized. Meanwhile, the twins, burdened with the weight of guilt, trauma, and memory, bear witness to the erasure of Velutha’s life and death from the collective consciousness: “In the years that followed, the Terror... would be buried in a shallow grave. Hidden under...the toy histories that rich tourists come to play with” (2002, 306). Roy’s poignant prose captures Velutha’s fate, consigned to the oblivion of history – symbolic of the triumph of sovereign power whose structural violence with impunity would go unmarked by the annals of time. Velutha’s unjust death serves as a severe reminder of the pervasive social structures that dictate the value of human life based on arbitrary distinctions of caste and privilege. The applicability and interplay of Agamben’s concepts of *homo sacer*, bare life, sovereign power, and thanatopolitics only expose the grim reality of our world where power permeates and dictates the very essence of one’s being, life and death.

Conclusion

In both *The Hungry Tide* (2019) and *The God of Small Things* (2002), the narratives powerfully illustrate the dynamics of thanatopolitics and the marginalization of subaltern lives within deeply entrenched social hierarchies. Characters such as Velutha and the Morichjhāpi refugees serve as poignant representations of those rendered as bare life. However, amid this systemic dehumanization, both novels also highlight the power of resistance that emerges from the struggles of these characters. Their acts of resistance not only challenge the *status quo* but also convey a crucial message that, even in the face of severe adversity, the subaltern possesses an agency that cannot be entirely extinguished. In these moments of resistance, characters contest their reduction to the position of homo sacer, asserting their right to be heard, recognized, and to exist beyond the silencing violence that seeks to circumscribe their identities. In this refusal, their resistance becomes a site of conflict, unveiling a dialectical tension where the external power that regulates life and death collides with the individual's struggle to reclaim agency. This tension, arguably, opens up a reconfiguration of what it means to be seen, valued, and to exist, raising the unsettling question of whether life and death are also constituted by an apparatus enmeshed in arbitrary power relations.

References

- Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press.
- Dutta, Nandana. 2016. "Subaltern Geoaesthetics in Amitav Ghosh's *The Hungry Tide*." *Commonwealth Essays and Studies* 39 (1): 35–45. <https://doi.org/10.4000/ces.4738>.
- Esmeir, Samera. 2006. "On Making Dehumanization Possible." *PMLA* 121 (5): 1544–1551. <http://www.jstor.org/stable/25501624>.
- Ghosh, Amitav. 2019. *The Hungry Tide*. Haryana: Penguin Random House India.
- Halder, Bill. 2019. *Blood Island: Oral History of the Marichjhapi Massacre*. Uttar Pradesh: Harper Collins India.
- hooks, bell. 2015. *Feminist Theory: From Margin to Center*. New York: Routledge.
- Lorde, Audrey. 1978. "A Litany for Survival." *Poetry Foundation*, n.d., lines 1–24. References are to lines. <https://www.poetryfoundation.org/poems/147275/a-litany-for-survival>.
- Pandey, Gyanendra. 2006. "The Subaltern as the Subaltern Citizen." *Economic and Political Weekly* 41 (46): 4735–4741. <https://www.jstor.org/stable/4418914>.
- Patel, Anuja. 2020. "From Reverence to Destruction: An Eco-Critical Approach to Amitav Ghosh's *The Hungry Tide*." *JETIR* 7 (12): 362–370. <https://www.jetir.org/papers/JETIR2012053.pdf>.
- Roy, Arundhati. 2002. *The God of Small Things*. Haryana: Penguin Books India.

Spivak, Gayatri. 2016. "Critical Intimacy: An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak." Interview by Steve Paulson. *Los Angeles Review of Books*, July 29, 2016. <https://lareviewofbooks.org/article/critical-intimacy-interview-gayatri-chakravorty-spivak/.diestadtbeistadl0000hein/mode/2up>.

Dead or Alive? Living *Oeuvres* and *Tableaux Vivants*: Pictorial Stillness and Arrested Motion as Vehicles for Sculptural Subtexts in Cinema

Sílvia Diogo

Instituto de História da Arte (ARTIS)

Submissão | Submission: 01/05/2024

Aceite | Acceptance: 08/07/2024

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.02.0008

ABSTRACT: In its beginning, cinema drew heavily from theatrical elements, infusing static images with life through early film techniques. Early cinema, particularly during the turn of the twentieth century, displayed an affinity for dramatizing inert figures — statues and portraits — often evoking Greco-Roman themes, a method prominently — though not exclusively — used by Georges Méliès. Méliès' innovations reflect a lineage traceable to the *tableau vivant*, a sophisticated performance art which imitated the poses of painting and sculpture, prevalent amongst the eighteenth and nineteenth century Western aristocracy. Despite a decrease in popularity halfway through the nineteenth century, the *tableau vivant* experienced a resurgence within the burgeoning film industry. This paper seeks to unearth and clarify a largely ignored yet poignant aesthetic practice that has sporadically punctuated film history. Through the analysis of works by a cadre of distinguished filmmakers, including Lowell Sherman, Alain Resnais, and Bernardo Bertolucci, this paper aims to highlight this tradition's kinetic impression upon the themes of life and death.

KEYWORDS: Emma Hamilton; Georg Wilhelm Friedrich Hegel; Jean-Jacques Rousseau; *Poses plastiques*; Silent cinema; Theatricality.



Introduction

Noticeably inspired by theatre, mechanisms of drama, phantasmagoria and *vaudeville* productions, early motion pictures had a flair for enlivening subjects. From its debut in the nineteenth century *fin-de-siècle*, cinema sought to play with figures in stillness and motion, many of which depicted statues or sculpted bodies conjured on screen by the magician-type character. This artifice was prominent in many silent short films as a kinetic response to the promises of the new film apparatus. It was frequently employed by pioneer Georges Méliès (1861–1938), who took to explore and further enhance the mechanical possibilities of the new medium by summoning frozen statues, many of which Greco-Roman inspired, then turning them into creatures of flesh and blood who play tricks. But statues were not the only preferred subjects of Méliès' kinetic performances: the French filmmaker frequently partook in animating portraits to and fro so as to achieve several dramatic effects (Diogo 2016, 15–29, 32–43; Diogo 2024, forthcoming).

This technique is not fashioned solely out of Méliès' creative genius. It is deeply rooted in dramatic and painting traditions and stems directly from an artistic practice that flourished within the dominion of private elites in the second half of the eighteenth century: the *tableau vivant*, also known as *pose plastique*. *Tableaux vivants* came into vogue with pictorial performances by Lady Hamilton,¹ and consist of emulating the poses of subjects in paintings and sculptures. Fundamentally aristocratic-driven, it is a practice relevant until mid-nineteenth century, then subsumed into oblivion for a few decades, to later resurface as a

¹ Model and muse of artist George Romney, married to patron Lord Hamilton, and mistress of Lord Nelson, Emma Hamilton was mostly renowned for the Attitudes she performed for the select class her husband convened with (Slaney 2019, 220, 227). She was also connected to Galatea (2019, 228), a figure we will analyse below.

visual appendix attending to the kinematic needs of the film industry.

By studying selected works by Georges Méliès, Jean Cocteau (1889–1963), Lowell Sherman (1888–1934), Alain Resnais (1922–2014), George Cukor (1899–1983), Raúl Ruiz (1941–2011), Jim Sharman (b.1945), Terry Gilliam (b.1940), and Bernardo Bertolucci (1941–2018), this paper aims to bring to light an aesthetic practice that has remained relatively unnoticed throughout film history. This analysis will further draw from the theories of notable figures who have written about the *tableau vivant*, including Johann Wolfgang von Goethe, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, and Denis Diderot. Additionally, it will explore some of the most representative female figures connected to the *tableau vivant's* daybreak, such as Miss Farren, Sarah Siddons, and Emma Hamilton. The imbrication of references to both theories and performances aims to establish the *tableau vivant* as a multifaceted and versatile art form, one that was considered too hybrid and precocious for its time by some literati.

Behind the Scenes: Descending from the Pedestal

When employed aesthetically in literature, theatre, and cinema, the *tableau vivant* provides an enigmatic and powerful kinetic effect. For example, in the novel *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870), Eça de Queirós transforms a group of masked men surrounding a corpse into a prototypical *tableau vivant*. This transformation intensifies the theatricality already heightened by the masks the men wore. The genre also builds on the *topos* of death, for which Otilie in Goethe's *Elective Affinities* (1809) is an emblem. Such matters will shortly be examined. However, it is necessary to dive into a few key hermeneutical issues to understand the *tableau vivant* as an art form.

When one ponders about *tableaux vivants* some questions arise: Is the

tableau vivant an aesthetic process? Is it a dramatic tool, or perhaps the ultimate fetishisation of works of art?² All questions considered (not just these, but many others regarding *tableaux vivants*), there is reason to believe that it is an artistic activity for which a definition demands considerable reflection. Martin Meisel argues that the emergence of the *tableau* phenomenon in seventeenth century Europe is a similar but separate event from that of the *tableau vivant* (1983, 45–7). The former was a form of dramatic enactment the author calls “climactic *tableau*”, also performed for an elite audience that thrived in European societies throughout the eighteenth century. It depicted, for example, “discovery scenes” (1983, 47), in the context of post-Restoration England theatre (1660). Monika M. Elbert further describes the practice by providing a list of several displays, both allegorical and historical, staged in theatres around the first quarter of the nineteenth century:

[...] a program delineating the Passions, each set in its appropriate scene: Despair in the Dungeon; Hope at the Sea Shore; Revenge and Pity — the Sacked and Burning City; Jealousy — the Garden; Melancholy — the Convent Garden; ending with the Grand Allegorical Groupe — St. Cecilia Surrounded by the Passions. (2002, 237)

In the same vein, Elbert gives special mention to the *tableau* ‘Eva’ of Harriet Beecher Stowe’s *Uncle Tom’s Cabin* (ibid.).

Arguably, this cultural insistence on the *tableau* spectacle set the tone for the melodrama, a dramatic praxis virtually anticipated by Jean-Jacques Rousseau’s (1712-1778) *scène lyrique Pygmalion* in 1770 (Nielsen 2015, 74). This *chef d’oeuvre* stood apart from other productions at the time, as it affected the popularisation of

² Monika M. Elbert (2002, 235–6) details, at the beginning of her manuscript, the social and gender implications of the *tableau vivant* for women, problematizing it as a means for masculine exploration of the female body. Our question within this paper focuses rather on the stylistic and aesthetic conundrums of the *tableau vivant* as an art form. However, the social dimension that sheds light on the implications of the female body and the symbolic incisions it has been subjected to throughout history should not go unnoticed.

the myth of Pygmalion and his *eburnea uirgo* [ivory damsel] (Ovid, *Metamorphoses*, 10.275) via the overspread staging of the production in France, and, to a smaller degree, other parts of Europe. However singular Rousseau's take on the Ovidian tale may have been, Wendy Nielsen expounds that the motif of the Cyprian King had been dramatised at least five times prior to Rousseau's version, some of which were earlier French ballet productions such as "La Sculpture", for the ballet *Le Triomphe des Arts* in 1700, and the opera-ballet *Pigmalion*, that took place in the same year (2015, 71). For the first showing of Rousseau's *scène lyrique*, the role of the sculpted *puella* was handed to Madame de la Tourette and only after it "circulated among private audiences in Paris" did it appear "at the Comédie Française on 30 October 1775" (ibid.) — with Mademoiselle Raucourt taking on the role of Galatea. Despite its success in France, Rousseau's play was only received by aristocratic audiences in Britain a few years later, and much later in theatres of the same country, landing its first private performance no later than 1779 (id., 79 n. 24).

Nielsen links these performances in British territory to an adaptation of *The Winter's Tale's* by David Garrick (1717-1779), titled *Florizel and Perdita*, in the Romantic period. The critic draws attention to this play's resemblance to the *Pygmalion scène lyrique*, in the sense that both welcome a statue that springs to life. We argue that the parallel is enhanced by a print portrait, attributed to Johan Joseph Zoffany, in which Miss Farren is depicted in the role of Hermione from William Shakespeare's (d.1616) *The Winter's Tale*, a character she played from 1779 onwards (Fig. 1). The portrait shows Miss Farren stepping down from a sculpture plinth, so as to emphasise the visual plasticity of the moment, proving it quite emblematic and evocative of Rousseau's *Pygmalion* pivotal moment, in which the statue similarly steps down from the base on which she stood. Not only the enlivened statue becomes a trope for this era, but the statue that moves away from

its base emerges as a trope as well.



Fig. 1 — Portrait of Eliza Farren as Hermione in Shakespeare's *A Winter Tale*, 1781 Mezzotint. © The Trustees of the British Museum.

In a seminal article about Rousseau's work, Shierry M. Weber ponders on the strange consciousness shift that operates over Pygmalion's mind at the very moment he internalises the act of greatness he has provoked by animating Galatea. The author summarises the epiphanic moment of the sculptor by saying that "the recapitulation of Galathée's creation is an internal reliving of it" (1968, 905), an ongoing desire for capturing one more time the ingenious *momentum*, the ideal instant, of the great architect or demiurge that Pygmalion is (1968, 907).

Suffice it to say that it is the impulse of the sculptor's *eros* that impregnates Galatea with life, in a sense, a "desire as being aroused by beauty" (*ibid.*) that becomes more discernible as the work of art made alive steps down from the plinth on top of which it was frozen. Rousseau describes the moment in which Pygmalion captures the sight of Galatea coming alive: "Il se retourne, et voit la statue se mouvoir et descendre elle-même les gradins par lesquels il a monte sur le pied-d'estal. Il se jette à genoux et lève les mains et les yeux au Ciel" (1771, 199).³

This instant, together with the earlier instantiation depicted by Zoffany of Miss Farren descending the plinth, is reminiscent of the way in which Georges Méliès presents ten women posed as statues in the short film *Le Parapluie Fantastique, ou dix femmes sous une ombrelle* (1903) (Fig. 2). Méliès makes the women descend from the platforms where they were stationed.⁴ Curiously, the stage on which these women perform is fittingly named "Galathea Theatre" (Fig. 3).

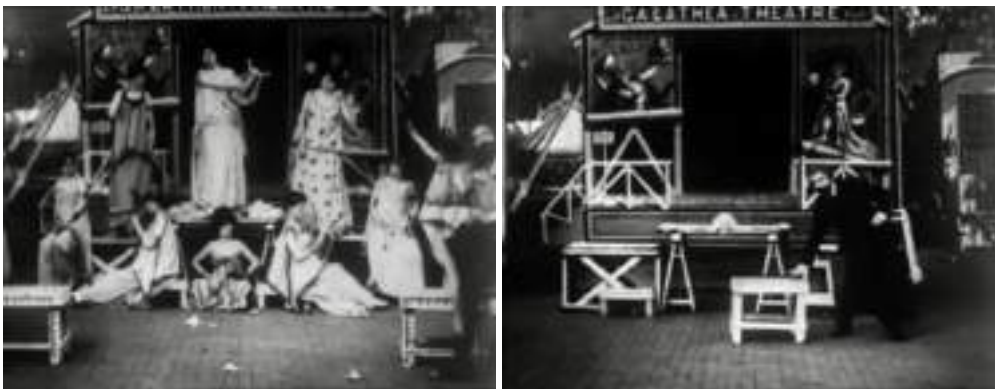


Fig. 2 & Fig. 3 — *Le Parapluie Fantastique* (G. Méliès, 1903). Screenshots by the author.

³ "He turns around, and sees the statue herself move and descend the steps he had climbed onto the pedestal. He falls to his knees, and raises his hands and eyes to Heaven" (translated by the author).

⁴ The leitmotif of the descent from the plinth is present in many Méliès' works, enumerated below.

At first, a typical Méliès magician is seen transforming into a man dressed in Greek fashion that goes about his way tirelessly, conjuring up females with an umbrella. This occurrence in short-film history further links the descending movement of the previous statue-like images of Rousseau and Zoffany to Méliès' women, an effect highlighted by the technological medium the filmmaker operated at the *début de siècle*. Michelle E. Bloom speaks of this episode in relation to the Ovidian myth of Pygmalion and the ivory damsel as connected to a nineteenth century all-encompassing ailment she calls "Pygmalion complex" (2000, 292–293). This complex yields onto literature a sort of reversed take on the Ovidian myth via a process of "disanimation" (ibid.). Bloom argues that Méliès' *oeuvre* cinches to a literary tradition that took form after E. T. A. Hoffmann's (1776–1822) *Der Sandmann* (1816) became foundational for the repurposing of the mythic tale, alongside later pioneer works of Théophile Gautier (1811–1872) and Prosper Mérimée (1803–1870). Essentially, both Gautier's *La Morte Amoureuse* (1836) and Mérimée's *La Vénus d'Ille* (1837) draw precisely from the inanimate body fiction.⁵ But it should be noted that, as early as 1814, Hoffmann produced a tale about an automaton titled *Die Automate*, a work that also took from the idea of the body inanimate. *Les dames* found in Méliès' *Le Parapluie Fantastique* conform to the same principle, since they are crafted out of a magician's umbrella to position themselves like statues, acting the part, taking several roles, assembled into a diorama-like group of sculptures, looking as though each of the *statues* were a classical muse. Here, animation and Bloom's theory of "disanimation" intertwine, rendering apparent the idea that cinema is a "medium [that] embodies the longstanding human desire for the animation of the inanimate" (2000, 292). The author explains the transformation process of *Le Parapluie Fantastique*:

⁵ In Hoffmann's *Der Sandmann* Olympia is ideally the optimal ivory damsel/Galatea.

In this manner, Méliès conjures up not “simply” one woman, but ten, multiplying Pygmalion’s dream and moving toward the mass production of ideal women that Villiers’s Edison renounces and that cinematic tricks-turned-special effects permit. The women, clothed in exotic dress representing different countries, stand, sit or recline on platforms in statuesque, sometimes odalisque, fashion, until Méliès has them descend from their platforms, drop their exotic attire to reveal bourgeois clothing and dance off-stage and off-screen to the right. (id., 307)

This very scene is evocative of other Méliès diorama-type scenarios in which sculptures are fashioned out of human female figures, including the ending scene in 1903’s *Le Royaume des Fées* (Fig. 4) and other important *plateaux*, such as *Le Magicien* (1898), *Bouquet d’Illusions* (1902), *Le Tonnerre de Jupiter* (1903), *Illusions Funambulesques* (1903), *Le Portrait Spirituel* (1903), *Le Sorcier* (1903), *La Statue Animée* (1903), *Le Merveilleux Éventail Vivant* (1904), *Le Rêve de l’Horloger* (1904), *La Sirène* (1904), *Le Compositeur Toqué* (1905), *Le Palais des Mille et Une Nuits* (1905), *Le Baquet de Mesmer* (1905), *Les Bulles de Savon Animées* (1906), *La Fée Carabosse* (1906), *Les Aventures d’un Buveur de Whiskey* (1907), *Le Génie du Feu* (1908), *La Photographie Électrique à Distance* (1908), *Les Torches Humaines* (1908), *Les Illusions Fantaisistes* (1909), *Le Vitrail Diabolique* (1911), and *Les Hallucinations du Baron de Münchhausen* (1911).



Fig. 4 — *Le Royaume des Fées* (G. Méliès, 1903). Screenshot by the author.

Another filmmaker who ventured into producing similar results on camera was Segundo de Chomón (1871-1929), with significant films to that effect, such as *Les Roses Magiques* (1906), *Le Sorcier Arabe* (1906), *Les Verres Enchantés* (1907), *Le Boîte à Cigares* (1907), *Métempsycose* (1907), *Los Huevos de Pascua* (1907), and *Sculpteur Moderne* (1908). In a similar way to Méliès, Chomón makes women stand like statues (Fig. 5), mimicking the likes of sculptures elevated on a base. Indeed, many of these women, both in Chomón's and Méliès' work, often stand atop a plinth and march outside of that very base, in some ways imitating, most likely spontaneously, the gesture of Rousseau's Galathée and that of Miss Farren depicting Hermione.



Fig. 5 — *Les Verres Echantés* (S. Chomón, 1907). Screenshot by the author.

In this manner, the parallels between silent cinema and *tableau vivant* scenes regarding the way the female body is represented abound, and become evident through the examples of Méliès' and Chomón's works. As such, the similarities between *tableaux vivants* and the Ovidian myth, as largely explored in Bloom's paper, are made all the more sound by summoning the mythical story itself by proxy, referencing it via multiple layers, on the base of which lays the

founding modern story (Rousseau's take on the myth, which propelled the myth to modern fame), and farther stands the Greco-Roman myth of Pygmalion itself (as a subtext).

Moving Like a *Tableau Vivant*

In short, the *tableau vivant* can be understood as a type of performative art form that traces its roots back to the eighteenth and nineteenth centuries. In these living pictures, artists pose motionless and often silently to recreate scenes from literature, the plastic arts, historical events, myths, and so on — a form of performative image frequently reproduced in the several film productions of the first cinema at the turn of the century, especially in Pathé land.

Tableaux vivants are thus interdisciplinary media that blend the visual elements of painting and sculpture with the performative aspects of theatre. Essentially, it is the static, three-dimensional portrayal of a scene by live performers who are meticulously arranged and often dressed in elaborate costumes. But this description only makes sense when unearthed at its foundational core, in detailed descriptions of the genre in Johann Wolfgang von Goethe's literature. The author helps trace the art form to the late eighteenth century, as an aesthetic activity that thrived amongst private and educated elites in upper class dominions. One of the most symbolic *milieus* into which *tableaux vivants* are artfully birthed is reported in his classicist novel *Elective Affinities*, published in 1809.⁶ This *opus* speaks of

⁶ As we can deduct from his personal interest, the *tableau vivant* was a popular form of entertainment in the Goethean era. The author also wrote about *tableaux vivants* and the influence of Emma Hamilton in consolidating the genre in private elites in *Italian Journey* (1816). Another important female performer in this domain is Sarah Siddons. Both Lady Hamilton and Sarah Siddons were adamant in portraying *tableaux vivants* and Attitudes — the latter being another performative art form, more concerned with depicting states of being conservatively regarded as personifications (melancholia and other famous personifications), or allegories. For manifestations

the relationships between couples and how they navigate marriage and societal norms, whilst trying to overcome temptation and desire for other people. Briefly, the second part of the novel follows Otilie's attempt at organising a *tableau vivant* for the family with whom she lives. Amidst that venture, the *topos* of *tableaux vivants* is brought about by the Count hoping to advise Luciane in matters of familial party entertainments. After she tried different numbers at one soirée,

The Count, a man of some insight who had soon appraised the party, their likings, passions, and forms of amusement, happily or unhappily directed Luciane towards a new form of presentation which suited her personality very well indeed. 'I see around me,' he said, 'several fine-looking people who ought certainly to be able to imitate the movements and poses one sees in pictures. Have you never tried representing actual well-known paintings? Reproductions of that sort, though they require a good deal of preparation, are unbelievably charming in their effects.' (Goethe 1999, 217-8)

Goethe's description brilliantly synthesises the meaning of this type of ensemble in his time. But Hegel, commenting on Goethe's novel, was not so keen on this artistic composition, as it amalgamated different artforms into a sole medium (Schlipphacke 2018, 147-8) — the pre-Greenberg world was not prepared yet for the intermixture of the arts. When speaking about Goethe's *tableaux vivants*, Heidi Schlipphacke describes the genre as a "heterogeneous form of art itself, one that combines painting, theatre, and sculpture in a potentially slipshod manner" (2018, 148). She further expounds on Hegel's conception of *tableaux vivants* as a "distaste for the heterogeneous mixing of diverse elements" (ibid.) and a "manifestation both of historical realism (the fashion of the time) and artifice/theatricality" (id., 149) that, we argue, accentuates death above all else.⁷ In the Introduction to *Elective*

of *tableaux vivants* and Attitudes in modern media, see Diogo 2022, 209-20.

⁷ See our take on the birth of *tableaux morts* as a proportional response or consequence of *tableaux vivants* captured onscreen (Diogo 2020, 210-222).

Affinities, David Constantine confirms this notion by saying that “[A]rt altogether, if landscape-gardening, *poses plastiques*, and *tableaux vivants* are to be called art, not only does not increase the sense of life, which true art does, but rather reduces it and joins in the drift towards death” (1999, 20). This feeling is especially accentuated by Otilie who, by freezing herself in *tableaux vivants*, caters to her own imminent death, holding “unnatural immobility” (1999, 22), a state in which she “freezes, stiffens, and that will be her fate” (ibid.), a fate that ultimately leads her into “having resolutely sided with death in herself” (ibid.).

Schlipphacke speaks further about the meaning of *tableaux vivants* in Goethe’s novel, stating that “[T]he *tableau vivant* [sic] itself and its role in Goethe’s novel thus represent the joining of two seemingly incompatible representational modes — allegory and mimesis” (2018, 149). The critic clarifies this by stating that, in an early modern sense, allegory “linked visibility and surface with truth: what you see is what you get. Allegorical figures representing various qualities and states such as ‘Strength’ and ‘Death’ littered the stage, offering a seemingly one-to-one relationship between signifier and signified” (ibid.).

To understand this, we do not need to go further than recalling *Attitudes*, a performance art akin to *tableaux vivants*, in which allegorical figures were embodied. Two fine examples in film can be found separately in Marcel Carné’s (1906–1996) *Les Enfants du Paradis* (1945)⁸ and Jean-Pierre Melville’s (1917–1973) *Les Enfants Terribles* (1950). In the first, the allegory of ‘Truth’ is the main attraction to the opening of the film. A vaudevillian host (Fig. 6) tries to win customers over for one of his main attractions, by saying: “Entrez, la vérité est ici! Entrez, venez la voir, et quand vous l’aurez vue, vous en rêverez la nuit! Simplement vêtue de

⁸ A *tableau vivant* also appears in this film, but restrictions imposed by the scope of this paper preclude a more expansive exploration of the subject. See *infra* n. 24.

terre, elle se presente à tous dévoilée! N'hésitez pas, messieurs, c'est un spectacle voluptueux, audacieux et troublant" (Carné 1945, 00:05:20).⁹



Fig. 6 — Allegory of Truth in *Les Enfants du Paradis* (M. Carné, 1945). Screenshot by the author.

In the latter, Elisabeth, the main character, goes about fashioning herself in all sorts of poses (Fig. 7), reminiscent of allegories as described by Jean Cocteau in the homonymous book. Consequently, according to Schlipphacke, the *tableau vivant* may be thus understood as an amalgamation of two incompatible stances, allegory and mimesis, of which Attitudes, we argue, are a primary embryonic stage. Schlipphacke further argues that the presence of *tableaux vivants* in Goethe's novel "brings to the fore precisely the collision between old and new representational and epistemological regimes" (2018, 149), bridging nonetheless the *tableau vivant* with premodern performances like pantomime (id., 150).¹⁰ She even states that

⁹ "Come in, the truth is here! Come in, come see it, and when you have gazed upon it, you will see the night again! Simply dressed in earth, she presents herself to all with no veil! Don't hesitate, gentlemen, it's a voluptuous, audacious and perturbing spectacle!" (translated by the author).

¹⁰ The author adds that "allegorically staged *tableaux vivants* were often performed in seventeenth-

the *tableau vivant*, as a transitional form of representation of the old and the new, points to a "'baroque' (Hegel) reminder of the coexistence of aesthetic and social forms normally understood to be situated along a developmental trajectory (ancient to modern)" (ibid.). By evoking ancient modes of representation, it becomes impossible for the *tableau vivant* to escape the Pygmalion myth and the *eburnea uirgo* therein moulded as the primitive archetype for the living and dead *tableau vivant*. In this sense, we argue that the ivory damsel is the 'mother' of all *tableaux vivants*, the all-encompassing egg, the foundational *idea* for future *poses plastiques*, the later reenactments of which, such as Rousseau's *Pygmalion* (and more indirectly Shakespeare's *The Winter's Tale*), are built upon an anchoring umbilical cord that bridges antiquity, modernity, theatricality, death and aliveness.



Fig. 7 — Elisabeth's Attitudes in *Les Enfants Terribles* (J. P. Melville, 1950). Screenshot by the author.

century theatres during scene intervals [...] Performed in the drawing room for and with diverse social groups, the *tableau vivant* combines allegory and mimesis; it combines the extended kin community of the pre-modern aristocratic social system with the modern social form of the nuclear family. Situated within the modern novel, [...] created for the bourgeois interior subject [...]" (Schlipphacke 2018, 150).

One ponders on how death and aliveness reconcile in modern forms of representation. Indeed, the *tableau vivant* may be understood as an inversion of the transformative process through which the *eburnea uirgo* is made alive in the Ovidian story. Instead of coming alive, *tableaux vivants'* Galateas¹¹ are made permanently static and should remain that way; consequently, the static points to death and the animated points to life. Seen in this perspective, *tableaux vivants* are inversions of the ivory damsel (or Galatea) herself, and, in a Hegelian manner, are remnants of an aesthetic past, stemming from allegory as a mode of representation (let us not forget that Pygmalion sculpted an idealised lady, not a real one, hence created an allegorical figure). For example, ancient Roman pantomime, on the transition from the Republic to the Imperial period, fits the template of allegory as a somewhat marginal genre of drama. Recently, Eric Csapo, Elodie Paillard and Peter Wilson have commented on this “upper class passion” (2022), stating that:

A more recent history of pantomime justly complains: “compared with the achievements of the great Greek theater of the fifth century BC, the pantomime always appears in cultural histories as marginal, corrupt, a debasement of a once great theatrical aesthetic, evidence of an almost interminable decay in literary, philosophical, and aesthetic values in relation to public pleasures” (Csapo *et al.* 2022, 12)

Intricately evocative of *tableaux vivants* by being modernly¹² considered a marginalised artform (through an analysis of Roman pantomime) and for operating on allegorical canvases, pantomime may thus be regarded as another dramatic genre linked to *tableaux vivants* and the Pygmalion myth (we recall yet

¹¹ Note that the name Galatea is only present in literature after a novel by Thémiseul de Saint-Hyacinthe published in 1741. Galatea is the name by which the ivory damsel became traditionally known in the eighteenth century, gaining traction especially after Rousseau's *scène lyrique*.

¹² Note the “theories of decadence” (Csapo *et al.* 2022, 11–2) in relation to Ludwig Friedländer, since he represented the historians of his time.

again that the *eburnea uirgo* was fashioned out of the demiurge ideal). But let us not forget that *tableaux vivants*, discarded as too heterogeneous by Hegel, besides allegorical, are also linked to mimesis, precisely due to their interdisciplinarity and dual influence (allegory and mimesis).

In this sense, it would be unwise not to define mimesis and allegory. Jane K. Brown affirms that “[M]imesis is ‘realistic,’ it ‘imitates’ what is natural and materially real. Allegory, by contrast, represents something other than what it appears to claim (from the Greek ‘allos’ = other)” (2008, 5). The same author adds that “[i]n mimetic representation one knows what one is looking at, assuming one can recognize the outlines, so to speak, but in allegory either the name or the ontological level must always be changed” (ibid.). She clarifies: “[B]y allegory I understand, basically, a mode of representation which renders the supernatural visible, by mimesis a mode which imitates the natural, what is already visible” (ibid.). Hence, “[p]ractitioners of mimetic representation represent the objects of material reality, while allegorists depict something other than what they really mean. Their objects of representation are normally invisible, either because they are abstract (for example, Faith or the Soul), because they are supernatural and invisible in the world...” (id., 5–6), and so on.

Ivory Damsels, Hermiones, Galateas: More *Poses Plastiques*!

Tableaux vivants are thus a memory of old forms of representation made palpable by an umbilically transmuted myth — the Pygmalion story — that links life and death in the modern world. This umbilical cord is turned all the more accessible in film, when considering different *tableaux vivants* in cinema history. Besides the stages of Méliès and Chomón analysed above, there is a plentiful supply of scenes of the sort among twentieth century films, and the aspect of theatricality this art

form confers to films may be more accentuated in some.

Around the year of 2014, one would not fathom watching Lowell Sherman's *Night Life of the Gods* (1935) since it was deemed lost. A decade later, however, this black and white masterpiece can be easily found on *YouTube*. In the film, a scientist has an accident, falls deeply asleep, and dreams he has built a ring that can turn people to stone and bring statues to life (Fig. 8).

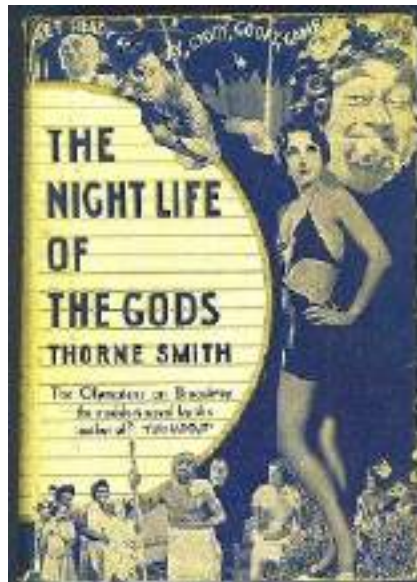


Fig. 8 — Poster for the *Night Life of the Gods* (L. Sherman, 1935) film. © Universal Studios Wiki.

Forty years later, a similar premise accompanies Jim Sharman's *The Rocky Horror Picture Show* (1975), when the protagonist, a scientist, sets about turning his peers and house guests into statues, using a machine with two settings — Medusa and Demedusa (Fig. 9). In Sherman's film, the scientist makes statues come alive and, concomitantly, turns humans to stone. Thus, *tableaux vivants* abound. However, the figures do not reference anybody, no entity, no one but themselves — they are not allegorical nor mimetic. The same happens in *Rocky*

Horror. Despite the *medused* guests of the scientist only referencing themselves, when transformed, the substratum of the allegorical and mimetic is pervasive because it points to *tableaux vivants*' scenes. The representational modes are, therefore, subtextually linked in the film, due to the transformation process in which characters enrol.



Fig. 9 — *The Rocky Horror Picture Show* (J. Sharman, 1975). Screenshot by the author.

It is worth pointing out that Sherman's film shows Galatea-type transitions when statues of Greek gods are made alive. This choice is reminiscent of a similar filmic device used by George Sidney in some underwater scenes in film *Jupiter's Darling* (1955): as swimmer Esther Williams examines different Greek statue-types of athletes, heroes, and gods, they magically come alive after her character kisses one.¹³ In all of these instances, statues are made alive, or humans are made into statues, and *tableaux vivants* are thus given concreteness and plasticity. A

¹³ This presupposes an erotic paraphilia called Agalmatophilia or Pygmalionism — when one loves a statue.

variation is seen in Jean Cocteau's *Le Sang d'un Poète* (1932), which also features a statue coming alive. These filmic segments are therefore more directly related to the Pygmalion myth, since they reinforce the transformation process to which the *eburnea uirgo* is subjected, by referencing the metamorphose openly. Hence, they are more mimetic than allegorical, since they allude to the myth *per se*. More films that employ this technique exist.¹⁴ Concomitantly, there are films set in antiquity that also reference more directly the Pygmalion myth. These are interesting to approach from a standpoint of the myth alone or the story of Phryne.

The *tableau vivant* attached to the name 'Galatea' provides a modern undertone to the study of the myth and the performance art itself, since 'Galatea' is a name invented in 1741, and thus modern.¹⁵ This detail helps us navigate the *tableau vivant* scene in film history as a somewhat recent trope of drama and theatre.

Aside from the relation to the Pygmalion myth, other approaches to the *tableau vivant ipso facto* abound in cinema. See, for example, the works by Alain Resnais, George Cukor, Raúl Ruiz, Terry Gilliam, and Bernardo Bertolucci. In films selected from the repertoire of these directors, premises circle around the object *vivant*, the body *oeuvre*, the *tableau vivant*. In Resnais' *L'Année Dernière à Marienbad* (1961) for instance, *tableaux vivants* fill the picture, from beginning to end, in specific cadence. The film concentrates on two characters and their *rendez-vous*: a man who narrates the story is forcibly trying to remember the stances, gestures and acts of a lady he had met in the past. As she tries to escape him, his ekphrastic description amplifies. He ultimately moulds her body and poses, hoping to remember every gesture of hers (Fig. 10).

¹⁴ More examples in Diogo 2016. Also, see footnote 24, *infra*.

¹⁵ See footnote 5, *supra*.



Fig. 10 — *L'Année Dernière à Marienbad* (A. Resnais, 1961).
Screenshot by the author.

As descriptions take place, people in the background, such as extras and secondary characters, turn immobile (a *tableau vivant* force overpowers people and spaces) and the same goes for the female lead, lending a most exquisite effect and balance to the overall picture. Only the male lead escapes the state of immobility. Thus, the narrative unfolds whilst the female protagonist assumes several positions in different scenarios, becoming motionless as per the effect of *tableaux vivants*: she rests her left hand on top of her bosom, becoming still, and the narrator goes about describing her mannerisms and postures throughout the film, inside a loop of reference. These are, arguably, the most remarkable moments in film concerning the history of *tableaux*. Some relevant scenes in cinema history should also be attributed to Cukor's *My Fair Lady* (1964), a film that garners the most peculiar *tableaux vivants*. A *tableau vivant* collective is portrayed in the Ascot horse race scene. While attendants gather to watch the rides, they assume fixed positions, as if they were made of stone (Fig. 11).



Fig. 11 — *My Fair Lady* (G. Cukor, 1964). Screenshot by the author.

Female figures wear lithic gowns and gentlemen stand beside them very stiffly.¹⁶ They move in very precise choreographies, so as to not upset the general *tableau*. We recall that the story caters to the mythic tale of Pygmalion and the ivory damsel, and is based on an altered version of George Bernard Shaw's play *Pygmalion* (1913).

The following film was uniquely unearthed by the author of this paper at the time of the Covid-19 pandemic and its lockdowns in 2020 and 2021, a period when the number of films available on *YouTube* significantly increased. Raúl Ruiz's *L'Hypothèse du Tableau Volé* (1978) revolves around solving a mystery involving a series of seven paintings (one of which missing) that depict a familial scandal. An off-screen narrator guides the viewer through six *tableaux* whilst speaking with an art collector. The collector is trying to follow some clues to attain the parallels between the six paintings. Concomitantly, a seventh painting seems to be missing. The goal of the collector is to understand the foundational subtext or *topos* connecting the paintings.

¹⁶ This film is further discussed in Diogo 2024 (in press).

Observing the ceremonies and rituals enacted in the paintings, he ends up concluding that the underlying motif to each painting concerns the cult of the androgynous individual. When exploring the many hermeneutical possibilities of such a task, both collector and narrator talk amongst *tableaux vivants* — enacted by live-models — representing each of the six paintings. The collector says apropos: “Ce n’était que la simple représentation de ses tableaux par le moyen de technique des tableaux vivants”¹⁷ (Ruiz 1978, 00:10:12). The first *pose plastique* they meet is a mythological scene of the encounter between Actaeon and Diana, in which a dead stag is gazed at by Actaeon himself, and a third character appears watching them with a mirror that ultimately leads the collector to the next *tableau vivant* scene (Fig. 12).



Fig. 12 — Mythological scene of Actaeon and Diana, in *L’Hypothèse du Tableau Volé* (R. Ruiz, 1978). Screenshot by the author.

¹⁷ “It was the simple representation of his paintings by means of the *tableaux vivants* technique” (translated by the author).

The collector and the narrator join efforts to unravel the story behind all six *tableaux vivants* but find themselves at an impasse: it is impossible to recuperate the seventh painting/*tableau*. Nevertheless, it is not impossible to find a coherent story for the series of paintings. When trying to explain the role of the paintings in the society in which they were produced, the collector recalls the scandal into which they were created: a domestic affair had prompted the painting of those *tableaux*, and when the police discovered that rituals were being performed at the house of the painter, the artist replied that the so called “ceremonies” were merely dramatic stages representing the paintings via performative *tableaux vivants*. The collector speaks in two different ways about the paintings: “Les tableaux ne montraient pas, ils faisaient allusion” (Ruiz 1978, 00:08:44),¹⁸ and “Les tableaux ne faisaient pas allusion, les tableaux montraient, les tableaux étaient la cérémonie!” (Ruiz 1978, 00:11:15).¹⁹ He finally decides upon the statement: “Les tableaux mis en scène par le moyen de technique des tableaux vivants ne font pas allusion, ils montrent” (Ruiz 1978, 00:11:30).²⁰ But this statement is still inconclusive, and the collector is left with a sense of disillusionment when trying to make elements fit the bigger picture. This feeling might be what G. Teskey calls the “hermeneutic anxiety” (2012, 37) when considering allegory and its modes of interpretation. There is a difficulty in interpreting a *poikilia* of paintings and *tableaux vivants* in the context of the film. By stating that *tableaux vivants* do not allude to events but show the events *per se*, the collector is contributing to the conceptualisation of the *pose plastique* as a heterogenous and hybrid performance just as Hegel imagined

¹⁸ “The paintings didn’t show, they alluded” (translated by the author).

¹⁹ “The paintings didn’t allude, the paintings showed, the paintings where the ceremony!” (translated by the author).

²⁰ “The scenes that were created using the technique of tableaux vivants do not allude; they depict” (translated by the author).

it, further linking it to a modern art form via mimesis, or even by enhancing the experience of reality (i.e. the *tableau vivant* is in fact the ceremony, therefore it is a cover for a domestic complot).

Ruiz is renowned for crafting his movies to resemble paintings and for directing scenes that align with the aesthetic of *tableaux vivants*. *Généalogies d'un Crime* (1997) conforms to such a template; however, due to scope limitations, it, along with other films, has been omitted from this analysis.

In the two other films chosen for this examination, Terry Gilliam and Bernardo Bertolucci demonstrate a keen interest in the depiction of Aphrodite in *The Adventures of Baron Munchausen* (1988) (Fig. 13) and *Innocents* (2003) (Fig. 14), respectively.



Fig. 13 — *The Adventures of Baron Munchausen* (T. Gilliam, 1988). Screenshot by the author.



Fig. 14 — *Innocents* (B. Bertolucci, 2003). Screenshot by the author.

In the first film, when Baron visits Vulcan's domain, he is entering the realm of the god of fire and forge, in a separate planet. The visit to Vulcan's place is one of the many whimsical and mythologically inspired adventures that the Baron embarks upon, leading to an encounter with Venus, Vulcan's wife and goddess of love. The encounter occurs when Vulcan proudly presents his wife, played by actress Uma Thurman, who surfaces from a giant seashell in a scene that visually alludes to the famous painting *The Birth of Venus* by Sandro Botticelli.²¹ She emerges like a *tableau vivant* and stays immobile for quite some time until she is fully clothed. In *Innocents*, Bertolucci also arranges a *tableau vivant* scene for his Venus. Isabelle, played by Eva Green, is made to look and pose like the *Venus de Milo*, in *contrapposto* style. As the scene unfolds, Isabelle stands frozen. When she finally dismantles the pose, Isabelle affirms that she does not have any arms, while moving towards Matthew (Diogo 2016, 110–22). Mathew had been eagerly

²¹ Other productions adhere to similar *tableaux*, such as *La Donna Più Bella del Mondo* (Robert Z. Leonard, 1955).

awaiting the woman-statue to turn alive, stating that he “always wanted to make love to Venus de Milo” (Bertolucci 2003, 01:27:30).

In tandem with Zoffany’s portrayal of Miss Farren not holding her pose and descending from the plinth, the scenes played by Uma Thurman and Eva Green are reminiscent of the small, yet effective, *tableau vivant* goddess Venus performs just before being transformed to stone in *Night Life of the Gods* (Sherman 1935). Inside the museum, the character of Venus de Milo was, along with other gods, turned to life. As she prepares to return to her petrified state, the goddess demands that her pose be changed to that of the Capitoline Aphrodite due to being displeased with holding the same stance for too long (Fig. 15). Similar to previous examples, this *pose plastique* serves as a hybrid intermediary that anticipates the concrete consolidation of the sculpture itself in the museum room. The *tableau vivant* is here, yet again, perceived as a transformative medium between the live and sculptural representations of the divine figure.



Fig. 15 — *Night Life of the Gods* (L. Sherman, 1935). Screenshot by the author.

Concluding Thoughts

This paper highlights how *tableaux vivants*, as a nineteenth century tradition based on Greco-Roman aesthetics, have been recovered and appropriated by cinema, be it in its early experimentations with Méliès, or in more recent works by Terry Gilliam and Bernardo Bertolucci. The analysis also drew on the concepts of life and death as inherently linked to *tableaux vivants*, since the process of animation implies that the body was initially stiffened and subsequently brought to life. Upon initial observation, it seems as though the *tableau vivant* occupies a liminal space between animation and inertia, the subject of depiction appearing either alive or dead. However, the matter is much more complex than a simplistic dual formula of life and death, as Otilie rightfully so exemplifies.

Apropos of the definition of the *tableau* in the context of both theatre and the philosophy of Denis Diderot (1713–1784), Pierre Frantz adds that it is rather representative of how theatre functioned in the eighteenth century. François Moureau clarifies Frantz's ideas:

L'A. y voit "une foction révélatrice de la mutation du théâtre dans la seconde moitié du 18e siècle". L'art dramatique Classique ne conçoit le tableau que comme un récit [...]; le passage au visuel, à la "mise en action" correspond à l'intégration de *tous les sens* (en particulier de la vue) comme véhicule du *sens*. Le tableau n'est pas une simple reproduction du réel, mais ce que Diderot appelle un "hiéroglyphe", ou, si on veut, la traduction physique des énergies intérieures [...] Reprenant les analyses de M. Fried sur l'exclusion du spectateur dans la peinture du 18e siècle, l'A. suggère que, pour Diderot, l'acteur "absorbé" doit être totalement libéré de l'obligation de définir son jeu par rapport à la présence du spectateur. Le décor, le "costume", le jeu sont évidemment des éléments importants de cette mise en tableau. (1999, 662–3)²²

²² "The A. sees therein a 'revealing function of the theatre's mutation in the second half of the 18th century'. Classical dramatic art conceives the tableau only as a narrative [...]; the transition to the visual, to 'putting into action', corresponds to the integration of all *senses* (particularly that of sight) as a vehicle of *meaning*. The *tableau* is not a mere reproduction of reality, but what Diderot calls a 'hieroglyph', or, if one prefers, the physical translation of inner energies [...] Drawing on M. Fried's

The *tableau vivant* has travelled a long way since its inception in theatre and the circles of educated and prestigious elites, and its subsequent migration into popular culture dominions. Since it was primarily birthed in private houses and private *soirées*, it thrived precisely in those environments. Had the *tableau vivant* not found sanctuary within cinema, it might have altogether disappeared from contemporary artistic practice and memory. By seeking refuge in film, the *tableau vivant* tradition was effectively preserved.

However progressive and harmonious with cinema, the *tableau vivant* tradition presupposes a dichotomy that the aspect of stillness further accentuates. By using static poses within moving images, what was once still becomes animated and the apparatus that provided the animation is subverted by the inert.²³ This capacity for the *tableau vivant* to transfigure within cinema brings to the fore the hybridity with which it was first introduced as a performative art form within the canon of the new arts in the late-eighteenth-century, as theorized by Hegel and Diderot.

In this very medium, *tableaux vivants* serve the purpose of promoting critical reflections on modern art forms (considering the terms of high and low culture), since the *pose plastique* is itself a hybrid — or, as Martin M. Winkler would say, has a “protean nature” (2005, 383). This hybridity is pivotal to understanding its place in popular culture. These days, contrary to Hegel’s assessment, the *tableau vivant* is not understood as a decadent and artificial genre, nor does it conform to a Greenbergian sense of popular art (mass culture) as inauthentic (Foster 2020, 26).

analysis of the exclusion of the spectator in 18th-century painting, the Author suggests that, for Diderot, the ‘absorbed’ actor must be entirely free from the obligation to define his performance in relation to the presence of the spectator. The set, the ‘costuming’, and the performance are clearly important elements of this ‘staging’” (translated by the author).

²³ These matters were expeditiously addressed in Diogo 2020, when discussing the surfacing of *tableaux morts* as a response to the blending of cinema and *tableaux vivants*.

It is rather a bridge — or umbilical cord — across ages, linking an ancient past to the memory of the theatre of the eighteenth century and present-day multidisciplinary of cinema and other forms of art. By being a hybrid medium, it is possibly one of the most productive yet unexplored genres of ascertaining the evolution of human modes of representation from the ancient past to the postmodern world. The *tableau vivant*, whether synecdochally externalising elements of statues or embodying the statue itself, as in the examples studied throughout this paper, draws spectators into a theatrical plateau, in which curiosity and affectation are encouraged. In this paper, we have attempted to show some of the reception of this art form in cinema,²⁴ via shared signs and modes of representation — allegory and mimesis.

²⁴ Due to scope limitations, we have not analysed: *The American Venus* (F. Tuttle, 1926), *Glorifying the American Girl* (M. Webb, 1929), *The Song of Songs* (R. Mamoulian, 1933), *Les Enfants du Paradis* (M. Carné, 1945), *One Touch of Venus* (W. A. Seiter, 1948), *The Band Wagon* (V. Minnelli, 1963), *La Donna Più Bella del Mondo* (R. Z. Leonard, 1955), *Living Venus* (Herschell Gordon Lewis, 1961), *Le Mépris* (J.L. Godard, 1963), *Les Amours de Lady Hamilton* (Christian-Jacque, 1968), *Sweet Charity* (B. Fosse, 1969), *Dorian Gray* (M. Dalamano, 1970), *Un Beau Monstre* (S. Gobbi, 1971), *Sabrina Goes to Rome* (T. Takács, 1998), *A Very Nutty Christmas* (C. Theys, 2018).

Reference List

- Bertolucci, Bernardo, director. 2003. *Innocents*. DVD. TFM Distribution, Medusa Distribuzione, Fox Searchlight Pictures.
- Bloom, Michelle. 2000. "Pygmalionesque Delusions and Illusions of Movement: Animation from Hoffmann to Truffaut." *Comparative Literature* 52 (4): 291–320. <https://doi.org/10.1215/-52-4-291>.
- Brown, Jane. 2007. *The Persistence of Allegory: Drama and Neoclassicism from Shakespeare to Wagner*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Carné, Marcel, director. 1945. *Les Enfants du Paradis*. DVD. Pathé.
- Csapo, Eric, Elodie Paillard, and Peter Wilson. 2022. "Theatre and Autocracy: A Paradox for Theatre History." In *Theatre and Autocracy in the Ancient World*, edited by Eric Csapo, Hans Rupprecht Goette, J. Richard Green, Brigitte Le Guen, Elodie Paillard, Jelle Stoop and Peter Wilson, 1–14. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Cukor, George, director. 1964. *My Fair Lady*. DVD. Warner Bros.
- Constantine, David. 1999. "Introduction." In *Elective Affinities*, authored by J. W. von Goethe, 10–26. Oxford: Oxford University Press.
- Diogo, Sílvia. 2016. "Presenças e Representações de Escultura Clássica no Cinema: Entre o Adorno e a Mensagem." Master's Diss. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/27214>.
- _____. 2020. "Espectador e ansiedade: o nascimento dos tableaux morts." *Translocal. Culturas Contemporâneas, Locais e Urbanas, Cinemas Periféricos*

3: 210–22. <https://translocal.funchal.pt/3-2020/>.

_____. 2022. "El Tableau Vivant Huele a Retrofuturism: Les Enfants Terribles, Soñadores y 365 Fresh!." In *Retrofantástico. Perspectivas de un pasado imaginado*, edited by Mario-Paul Martínez Fabre and Fran Mateu, 195–206. Alicante: Cinestesia.

_____. 2024. "La terrible figura del autómata en el audiovisual: breve comentario a su pasado, presente y futuro." In *Ciencia y Criaturas Fantásticas*, edited by Mario-Paul Martínez Fabre and Fran Mateu. Alicante: Tirant lo Blanch. In press.

Elbert, Monika. 2002. "Striking a Historical Pose: Antebellum Tableaux Vivants, 'Godey's' Illustrations, and Margaret Fuller's Heroines." *The New England Quarterly* 75 (2): 235–75. <https://doi.org/10.2307/1559765>.

Foster, Hal. 2020. *Design e Crime*. Braga: VS. Editor.

Gilliam, Terry, director. 1988. *The Adventures of Baron Munchausen*. DVD. Columbia Pictures.

Goethe, J. W. von. 1999. *Elective Affinities*. Translated by David Constantine. Oxford: Oxford University Press.

Meisel, Martin. 1983. *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth Century England*. Princeton: Princeton University Press.

Méliès, Georges, director. 1903. *Le Parapluie Fantastique/Dix Femmes sous une Ombrelle*. Film. Pathé. Available at: Films by the Year. "Le Parapluie fantastique (1903) Ten Ladies in One Umbrella (Méliès)." December 25, 2019. Video, 2:50. <https://www.youtube.com/watch?v=En5n507RmfE>.

Melville, Jean-Pierre, director. 1950. *Les Enfants Terribles*. DVD. Melville Productions.

Moureau, François. 1999. "Pierre Frantz: *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du 18e siècle*, (Coll. 'Perspectives littéraires') 1998." *Dix-huitième Siècle* 31: 662–3. https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1999_num_31_1_2324_t1_0662_0000_6.

Nielsen, Wendy. 2015. "Rosseau's Pygmalion and Automata in the Romantic Period." In *Romanticism, Rousseau, Switzerland. Palgrave Studies in the Enlightenment, Romanticism and Cultures of Print*, edited by Esterhammer, A., Piccitto, D., Vincent, P., 68–83 London: Palgrave Macmillan.

Resnais, Alain, director. 1961. *L'Année Dernière à Marienbad*. Filmin. Cocinor.

Ruiz, Raúl, director. 1978. *L'Hypothèse du Tableau Volé*. DVD. Blaq Out.

Schlipphacke, Heidi. 2018. "Kinship and Aesthetic Depth: The Tableau Vivant in Goethe's *Wahlverwandtschaften*." *Publications of the English Goethe Society* 87 (3): 147–65. <https://doi.org/10.1080/09593683.2018.1519924>.

Sharman, Jim, director. 1975. *The Rocky Horror Picture Show*. DVD. 20th Century Fox.

Sherman, Lowell, director. 1936. *Night Life of the Gods*. 35mm Print. UCLA Film and Television Archive.

Sidney, George, director. 1955. *Jupiter's Darling*. DVD. Loew's Inc.

Slaney, Helen. 2019. "Eighteenth-Century Antiquity: Extended, Embodied, Enacted." In *Distributed Cognition in Enlightenment and Romantic Culture*, edited by Miranda Anderson, George Rousseau and Michael Wheeler, 219–

236. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Teskey, Gordon. 2012. "Allegory." In *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edited by Roland Greene, Stephen Cushman, Clare Cavanagh, Jahan Ramazani e Paul Rouzer, 37–40. Princeton: Princeton University Press.

Weber, Shierry. 1968. "The Aesthetics of Rousseau's Pygmalion." *MLN* 83 (6): 900–18. <https://doi.org/10.2307/2908227>.

Winkler, Martin. 2005. "Neo-Mythologism: Apollo and the Muses on the Screen." *International Journal of the Classical Tradition* 11 (3): 383–423. <https://www.jstor.org/stable/30221990>.

Dos silenciados:

Figurações da morte em “Proletarierkinder” (1910), de Alfons Petzold e “An die Verstummten” (1915), de Georg Trakl

Sofia Ribeiro

Universidade de Aveiro

Submissão | Submission: 20/03/2024

Aceite | Acceptance: 20/03/2024

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.02.0009

RESUMO: A temática da grande cidade na poesia de língua alemã mereceu atenção privilegiada por parte de poetas naturalistas e expressionistas. Uns e outros refletiram sobre a tensa conjuntura vivencial urbana e industrial e transpuseram para poesia experiências e vivências da grande cidade, as mais das vezes perpassadas por sofrimento e sentimentos de angústia. Esta nova poesia urbana levanta uma série de questões que ganham hoje em dia, num mundo cada vez mais absorto no fragmentário e no mutismo, uma relevância muito especial. “Proletarierkinder” (Filhos de Proletários), de Alfons Petzold e “An die Verstummten” (Aos Emudecidos), de Georg Trakl, são exemplos ilustrativos da representação da cidade na lírica no início do século XX. Nos dois poemas a cidade surge — embora sob diferentes perspetivas — como um limbo entre vida e morte, sintetizado numa retórica do silêncio, que procuraremos analisar.

PALAVRAS-CHAVE: Alfons Petzold; Expressionismo; Georg Trakl; Literatura urbana; Naturalismo; O motivo literário da morte; Poesia da grande cidade.



ABSTRACT: The theme of the big city in German-language poetry received special attention from Naturalist and Expressionist poets. Both reflected on the tense urban and industrial living situation and transposed experiences of the big city into poetry, often marked by suffering and feelings of anguish. This new urban poetry raises a series of questions that are particularly relevant today, in a world increasingly absorbed in fragmentation and mutism. “Proletarierkinder” (“Children of Proletarians”) by Alfons Petzold, and “An die Verstummtten” (“To the Silenced”) by Georg Trakl are illustrative examples of the representation of the city in lyric at the beginning of the 20th century. In both poems, the city appears — albeit from different perspectives — as a limbo between life and death, synthesised in a rhetoric of silence, which we will try to analyse.

KEYWORDS: Alfons Petzold; Expressionism; Georg Trakl; Literary Motif of Death; Naturalism; Poetry of the Big City; Urban Literature.



aus dieser lauten Totenstadt,
die sich mir aufgelagert hat
[desta ensurdecadora cidade dos mortos,
que me oprime]¹
Gustav Sack, Der Schrei

Sob os céus da grande cidade²

As mudanças que o processo industrial originou transformaram radicalmente, num espaço de tempo relativamente curto, as sociedades mundiais. Na Alemanha e, em parte, também na Áustria Imperial, afirma-se uma burguesia que abandonou as suas aspirações revolucionárias e se acomodou em torno do sucesso económico, sob a égide de um poder autoritário, assente num culto da racionalidade, num humanitarismo abstrato e profundamente orientado para a ação e o sucesso.

Curiosos e inconformistas, alguns poetas modernos olharam para esta nova e tensa conjuntura e empenharam-se na crítica a um tempo de ruturas, entre o progresso, a riqueza e o fausto e, no extremo oposto, a pobreza, a miséria social e o declínio humano. A nova cidade moderna e industrial é o palco destas novas transformações e passará a estar no centro das atenções de escritores e intelectuais, não só por ser a primeira forma material de modernidade, mas também por constituir um lugar estratégico para a observação da vida: a grande cidade é um espaço-tempo de riqueza de experiências, pluralismo e dinamismo, mas

¹ Cf. Wende, 2010. Todas as traduções dos textos em alemão, salvo aqueles onde se menciona o contrário, são da autoria da autora.

² Este artigo está escrito segundo o novo Acordo Ortográfico.

é igualmente símbolo de massificação, anonimização, isolamento e solidão; é o apogeu do progresso social, tecnológico, industrial e científico, a que corresponde um mundo exterior assente na desordem, no contraditório e no fragmentado.

O predomínio do fragmentário enquanto paradigma da condição urbana moderna implica a redução da importância do indivíduo, não mais percebido como personalidade singular, mas como uma peça, um fragmento de um todo maior. Esta condição do fragmentário, envolta na atmosfera esmagadora da grande cidade, interliga-se às vezes com a questão da dualidade vida-morte, num cenário perturbador que parece ter a capacidade de tudo gerar e de tudo destruir. A poesia da grande cidade no espaço de língua alemã ganhará particular relevância, assim creio, à contraluz destas reflexões, que recuperam a problematização do estatuto do homem moderno em constante conflito com a vida e cujo espírito padece à luz do abismo vivencial da cidade.

Falar da cidade é, portanto, falar da *vida*, mas uma outra vida, a *espiritual*, e também da morte. A grande cidade industrial e moderna tornou-se num inevitável e terrível conflito para o poeta, que nela descobriu a sua condição de homem moderno, e que se vê confrontado com uma realidade nova, avassaladora, na sua diferença. Isto explica, pois, o profundo interesse pelo urbano e pela transformação industrial da parte dos novos escritores que viveram esses tempos de mudança, inicialmente, no quadro do Naturalismo.

As contra correntes ao Naturalismo, entre elas, a *Neuromantik* (Neorromantismo), o Simbolismo, o Decadentismo, o *Jugendstil* (Arte Nova) e a *Neuklassik* (Neoclassicismo), não obstante terem abordado os dramas vivenciais da grande cidade, salvo algumas exceções,³ não elegeram a cidade como motivo

³ Destaque-se a prevalência da temática urbana, por exemplo, em Hugo von Hofmannsthal, em poemas como "Siehst du die Stadt?" ("Vês a cidade?"), "Der Tod des Tizian" ("A morte de Ticiano") e "Spaziergang" ("Passeio"); em "Das Stunden-Buch" ("O livro de horas") e "Städtische Sommer-

central dos seus trabalhos (Rothe 1973, 10).

Neste sentido, e enquanto motivo condutor central, a cidade mereceu privilegiada atenção, primeiramente, com os seus pioneiros Naturalistas, observando-se um segundo florescimento no Expressionismo.

A representação da grande cidade pelos Naturalistas assentou, em boa parte, numa estratégia de *mimesis*, de tentativa de reprodução objetiva do real, num quadro programático muito marcado por uma visão científico-positivista do mundo, por uma perceção determinista (biológica e social) e pela influência do meio (*Milieu*), que se refletiram na seleção de temas e personagens, com a centralização da atenção no *bas fond* das cidades e nos subúrbios, bem como nas figuras que os habitam: operários e outros grupos desfavorecidos, prostitutas, alcoólatras, delinquentes e outros.

Também os Expressionistas percecionaram a urbe de forma crítica, mas afastando-se do *engagement* social dos Naturalistas e enveredando por uma estética que pretendia ser anti-Naturalista, anti-mimética e radicalmente inovadora. Na verdade, a experiência Expressionista da cidade poderia ser condensada na "fórmula" *Menschheitsdämmerung* (*Crepúsculo da Humanidade*), o título da antologia poética expressionista de Kurt Pinthus, dada à estampa em 1919.

A cidade era para os poetas Expressionistas um meio de autoexpressão de necessidades psicológicas muitas vezes emocionalmente tensas. Como tão bem resume João Barrento, a poesia expressionista encerra em si três momentos que a poderão definir e que terão dado forma à literatura urbana da época:

nacht" ("Noite urbana de verão") de Rainer Maria Rilke; e, também, em obras de Stefan George, como "Die tote Stadt" ("A cidade morta"), "München" ("Munique"), "Heiligtum" ("Santuário") e "Stadtplatz" ("Praça da cidade").

[...] profunda consciência da derrocada dum mundo (burguês e capitalista) e da conseqüente crise do sujeito nesse mundo; intransigência inabalável na decisão de denunciar e escarpelizar (poeticamente) essa situação; e impotência perante a monstruosidade dum 'tempo sem alma', que acaba por levar às visões apocalípticas e niilistas (Heym), à fuga 'em direção ao desconhecido' ou para a interioridade do eu (Trakl, Else Lasker-Schüler), ao cinismo frio e à deformação grotesca desse mundo [...] (Barrento 1989, 17)

Remeto, nesta ocasião, para a definição de Barrento, não só por caracterizar em breves palavras os caminhos da poesia urbana Expressionista, mas por sublinhar a ideia de um "tempo sem alma". São por demais abundantes os sintomas de fragmentação, desintegração e de decadência espiritual na poesia da grande cidade do Expressionismo. Problematicamente de toda a valência urbana, o fragmentário, enquanto epistemo da condição social moderna, impõe ao sujeito novas exigências e competências, que lhe permitirão dissolver-se entre os vestígios de um mundo que vive paredes-meias com o mutismo físico e espiritual. Esta individualidade e conseqüente anonimização do sujeito urbano e moderno — presentes, em grande destaque, no Expressionismo, mas também, de forma mais secundária, na poesia Naturalista — surge, segundo Georg Simmel, na obra *Die Großstädte und das Geistesleben (As grandes cidades e a vida do espírito)*, como resultado da "intensificação da vida nervosa" ("Steigerung des Nervenlebens") (Simmel 1995, 116), isto é, do irromper de estímulos resultantes da mudança acelerada e ininterrupta das impressões interiores e exteriores (ibid.). Talvez à luz desta concepção se torne claro o desenvolvimento de processos de objetivação, que torna legível o carácter *blasé* (id., 121), isto é, um entorpecer dos sentidos que funcionará como mecanismo de defesa contra os crescentes estímulos nervosos e, por conseguinte, o transitar para um conjunto de relações anónimas dos sujeitos, assentes na indiferença e na frieza.⁴

⁴ Também Friedrich Engels (1892) tece, ainda que num enquadramento distinto, um comentário

Independentemente da forma como os dois movimentos literários lidam com a representação urbana, fica claro que ambos convocam o caminho simultâneo que o homem moderno e urbano percorreu, a partir do qual “jeder ist zum Tod berufen. Aber es ist der neue Tod ohne Sterben”⁵ (Schreyer 1982, 140). Esta morte espiritual é, não raras vezes, representada pelo silêncio, um signo produtor de sentido e um instrumento de conhecimento do real.

O silêncio é, pois, à luz da poesia da grande cidade, “a place of non-being” (Maftai 2008, 1),⁶ um lugar porventura de grandes ruídos do Ser, onde se perpetua a repressão da voz e onde ressoam ecos de ânsia de um silêncio a ser quebrado.

Dar voz ao que os olhos dizem

Alfons Petzold (1882–1923) foi ele próprio um filho da classe trabalhadora vienense, cuja existência foi toldada por desemprego, problemas monetários, fome e uma saúde frágil. Embora a questão social, ligada, sobretudo, ao operariado, atravessasse

que vai ao encontro do carácter blasé analisado por Simmel: “Schon das Straßengewühl hat etwas widerliches, etwas, wogegen sich die menschliche Natur empört. [...] Und doch rennen sie aneinander vorüber, als ob sie gar nichts gemein, gar nichts mit einander zu thun hätten, und doch ist die einzige Übereinkunft zwischen ihnen die stillschweigende, daß Jeder sich auf der Seite des Trottoirs hält, die ihm rechts liegt, damit die beiden aneinander vorbeischießenden Strömungen des Gedränges sich nicht gegenseitig aufhalten; und doch fällt es Keinem ein, die Andern auch nur eines Blickes zu würdigen. Die brutale Gleichgültigkeit, die gefühllose Isolierung jedes Einzelnen auf seine Privatinteressen tritt um so widerwärtiger und verletzender hervor, je mehr dieser Einzelnen auf den kleinen Raum zusammengedrängt sind” (Engels 1892, 24).

“Há algo de repugnante no próprio bulício da rua, algo contra o qual a natureza humana se revolta. [...] E, no entanto, passam uns pelos outros como se não tivessem nada em comum, nada a ver uns com os outros, e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é que cada um se mantém do lado do passeio à sua direita, de modo a que as duas correntes da multidão que passam a correr uma pela outra não se estorvem mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém dignar-se a dispensar um olhar sequer em direção ao outro. A indiferença brutal, o isolamento insensível de cada um nos seus próprios interesses, torna-se tanto mais repulsivo e doloroso quanto mais estes indivíduos se vêem comprimidos no pequeno espaço”.

⁵ “Todos são chamados à morte. Mas é a nova morte sem morrer”.

⁶ Tradução da editora: “um lugar de não-ser”.

a sua obra — sendo, por isso, considerado um *Arbeiterdichter* (poeta operário) —, a verdade é que Petzold desde cedo rejeitou este “rótulo”, por encará-lo como descredibilizante, dado ser facilmente associado a um estatuto artístico-literário inferior (Petrasch 2013, 151). Na verdade, na sua escrita, Petzold não se limitou à realidade operária. E embora o próprio epíteto de “poeta operário” o possa sugerir, Petzold já não é um poeta Naturalista *stricto sensu*. O convívio com diversos autores com diferentes perfis e o ecletismo literário do *fin de siècle* ficam patentes nas suas obras, nas quais se reconhece a convergência sistémica de elementos literários distintos. Assim, por exemplo, o Naturalista Wilhem Bölsche foi uma referência importante para Petzold (ibid., 79); mas o autor privou intensamente com Rainer Maria Rilke, cuja poesia o marcou consideravelmente.

Acerca de “Proletarierkinder” (“Filhos de Proletários”), dado à estampa em 1910 na coletânea poética *Trotz alledem! Gedichte (Apesar de tudo! Poemas)*, pode dizer-se que constitui a representação de um quadro social subvertido da industrialização, onde o espaço-tempo da infância se esvai para os filhos dos operários, e a doença e a morte assombram o seu presente e o seu futuro. Este quadro da infância operária que o poema compõe vai ao encontro do sentido de injustiça social, que se mostrou o impulso criador das suas obras:

Aus den finsternen Löchern des sozialen Unrechtes komme ich hervor. Dort kauerte ich jahrelang und schrieb im Hunger und Dunkel die Klage und den Haß der Armen in zerbrochenen Versen nieder. (Petzold *apud* Petrasch 2013, 152)⁷

Em “Proletarierkinder”, o universo vivencial retratado são “os buracos escuros da injustiça social”, que aqui tem como foco as crianças. Percorrido

⁷ “Saio dos buracos escuros da injustiça social. Lá me enfiei, agachado durante anos, escrevendo na fome e na escuridão a queixa e o ódio dos pobres em versos quebrados.”

pela imagética da doença e da morte, o poema dá voz aos silenciados, à classe proletária e aos seus filhos, jogando com recursos de cariz Naturalista, sobretudo na representação mimética do meio social e na lógica determinista da “herança” da pobreza e do infortúnio, mas entretecendo traços decadentistas, um tom de apelo e cedências ao *pathos* que extravasam a estética Naturalista.

O silêncio aparece revestido, não só de um valor semântico, mas também de um valor formal. A realçá-lo está a extensão irregular do poema, constituído por uma estrofe de onze versos e um dístico, rematados por ponto final, ponto e vírgula e vírgula, sem uma única ocorrência de encavalgamento, sugerindo, assim, não só a justaposição dos quadros diegéticos, mas também a presença do silêncio nos limites dos versos.

No que concerne à estrutura rimática, observamos a presença de rima emparelhada, masculina — soante e toante —, acompanhada por rima interna, cuja regularidade se contrapõe à irregularidade métrica, não obstante o predomínio de pés trocaicos, responsáveis pela fluência descendente e disfórica do poema:

Dreißig lichthungrige Fenster, eng aneinander gereiht;
 aus jedem mit hungriger Stimme nach Freude die Armut schreit.
 An jedem zweiten und dritten Fenster ein blasses Kindergesicht,
 und jedes hat in den Augen eine klagende Stimme, die spricht:
 »Wir sollen die hoffnungsvollen Blüten der Menschheit sein,
 wir sollen schließen die Kraft und die Schönheit der Zukunft ein.
 Doch unsere Väter hungern am Werkisch und an der Bank,
 die Brüste unserer Mütter sind schlaff und krank.
 Luft suchen unsere Lungen, die Hände frisches Brot.
 Was wir als Erbe bekommen, ist Siechtum und früher Tod.
 Und hinter unserer Gasse ist die Welt so reich und weit ...«

Dreißig lichthungrige Fenster, eng aneinander gereiht;
 aus jedem mit grausiger Stimme die Schande der Großstadt schreit.
 (Petzold 2013, 152)⁸

⁸ “Trinta janelas famintas de luz, alinhadas lado a lado; / de cada uma a pobreza grita por alegria

Nos versos iniciais, o eu lírico delinea, antes de orientar o foco perspetívico para a figura coletiva das crianças, a fachada de uma Mietskaserne,⁹ percorrida por uma fila de janelas fechadas em disfórica negrura — “Dreißig lichthungrige Fenster, eng aneinander gereiht”¹⁰ a partir das quais “mit hungriger Stimme nach Freude die Armut schreit”¹¹ A linha das dezenas de janelas indistintas como que ganha uma dimensão metafórica, suscetível de indiciar um outro cenário “interminável” e indistinto de produção fabril em série.

A metonímia “lichthungrig” (“faminto de luz”), na primeira e na segunda estrofes, corrobora duplamente na criação de um ambiente sugestivo de escuridão e pobreza social ligado ao proletariado. Num cenário de tristeza e condenação, ressalva-se a ânsia de alegria, os laivos de esperança inconcretizáveis de vozes sedentas de serem ouvidas.

A tessitura do poema assenta, com efeito, numa construção binómica, sustentada pelas janelas, signos ritualísticos de passagem entre o espaço interior, feito de pobreza e opressão — metaforicamente traduzido no som dilacerante do grito —, e o espaço exterior, banhado pela luz, podendo representar uma possibilidade de fuga à realidade.

O sujeito poético, enquanto observador, presencia um espaço de infelicidade, de morte e de perdição humana, que poderá ser sustentado pela

com voz faminta. / A cada segunda e terceira janela, um rosto pálido de uma criança, / e todas têm nos olhos uma voz lamentosa que fala: / «Nós devemos ser as flores esperançosas da humanidade, / Nós devemos abraçar a força e a beleza do futuro. / Mas os nossos pais morrem de fome na mesa de trabalho e no banco, / os seios das nossas mães estão descaídos e doentes. / Os nossos pulmões procuram o ar, as nossas mãos o pão fresco. / Aquilo que recebemos como herança é enfermidade e morte prematura. / E para além do nosso beco, o mundo é tão rico e vasto...» / Trinta janelas famintas de luz, alinhadas lado a lado; / De cada uma grita com voz horrível a vergonha da grande cidade”.

⁹ Edifícios de condições precárias destinados à habitação social do proletariado.

¹⁰ “Trinta janelas, famintas de luz, alinhadas lado a lado.”

¹¹ “A pobreza grita por alegria com voz faminta.”

referência ao número trinta, simbolicamente associado às trinta moedas que Judas recebeu para trair Jesus. Assim como Cristo, o proletariado foi traído, vendido, para ganhos pessoais de uma classe capitalista exploradora.

A prevalência do sintagma “An jedem zweiten und dritten Fenster”¹² no verso seguinte, assinala a presença de um número significativo de crianças no interior. Os seus rostos pálidos (“blass”) sugerem desgaste, subnutrição, não obstante a sua tenra idade, condição explanada no sentimento de angústia que carregam: “Und jedes hat in den Augen eine klagende Stimme, die spricht”¹³

Em silêncio, as crianças falam com os olhos, e é o sujeito poético que traduz as palavras submersas, projetando-as num discurso direto onde predominam os verbos no presente, aproximando, assim, o leitor da decrepitude daquelas vidas frágeis.

Trata-se de uma espécie de exposição de um emissor coletivo sobre a sua situação de vida, na qual sobressai o contraste entre a consciência da morte, da sua condição miserável, e aquele que deveria ser o espaço-tempo da infância, potenciador de liberdade e de esperança. O pronome pessoal inclusivo “Wir” (“Nós”), seguido pela forma verbal “sollen” (“devemos”), introduz o tom de lamúria, estruturado e intensificado pela construção anafórica, de uma voz que assume a problemática de toda uma geração. Além disso, a utilização deste verbo modal, que implica como que um imperativo ditado por uma vontade exterior, aponta para as expectativas da sociedade ancoradas numa ideia da infância como garante do futuro civilizacional, expectativas que essa mesma sociedade faz gorar.

Os dois primeiros versos que compõem esse ensaio de diálogo — monólogo, na verdade, dada a ausência de resposta por parte do destinatário

¹² “A cada segunda e terceira janela.”

¹³ “E todos têm nos olhos uma voz lamentosa que fala.”

— fazem eco de uma noção consensual de infância, envolta em imagens poéticas sempre repetidas — “Wir sollen die hoffnungsvollen Blüten der Menschheit sein, / wir sollen schließen die Kraft und die Schönheit der Zukunft ein” (Petzold 2013, vv. 5–6).¹⁴ Contudo, logo de seguida, o conector adversativo “doch” aponta para a impossibilidade de tal infância como semente de um futuro radioso: “Doch unsere Väter hungern am Werk Tisch und an der Bank, / Die Brüste unserer Mütter sind schlaff und krank” (Petzold 2013, vv. 7–8).¹⁵ Alinham-se, na evocação dos pais, imagens de fome, doença e impotência, numa relação de contraste radical com as associações esperadas e desejadas.

A ideia da existência como um peso, como prolongamento da vida experienciada pelos seus pais, surge nos versos que se seguem: “Luft suchen unsere Lungen, die Hände frisches Brot. / Was wir als Erbe bekommen, ist Siechtum und früher Tod” (Petzold 2013, vv. 9–10).¹⁶ Se, por um lado, a imagem convocada pelo substantivo “Erbe” (“herança”) é já de si significativa de uma lógica determinista de causa-efeito em relação ao meio social, bem ao gosto Naturalista, por outro, sugere um sentimento de orfandade, um sentimento de desamparo, a ausência de pão, proteção e afeto.

Toda esta construção imagética conflui num retrato da infância dos filhos dos proletários como um enclausuramento irremediável. Este é o mundo que as paredes das Mietskaserne encarceram e se opõe àquele que se desenvolve do outro lado da janela: “Und hinter unserer Gasse ist die Welt so reich und weit...”

¹⁴ “Nós devemos ser as flores esperançosas da humanidade, / nós devemos abraçar a força e a beleza do futuro.”

¹⁵ “Mas os nossos pais morrem de fome na mesa de trabalho e no banco, / Os seios das nossas mães estão descaídos e doentes.”

¹⁶ “Os nossos pulmões procuram o ar, as nossas mãos o pão fresco / Aquilo que recebemos como herança é enfermidade e morte prematura.”

(Petzold 2013, v.11).¹⁷ Um mundo que sugere uma realidade luminosa, mas tão distante quanto inalcançável.

Inicia-se a segunda estrofe da mesma forma como se iniciou o poema, o leitor volta a ser confrontado com a fileira obscura de janelas, onde a vida enclausurada grita “mit grausiger Stimme die Schande der Großstadt” (Petzold 2013, v. 13).¹⁸ O poema termina, assim, com um intensificar semântico. Em consonância com a progressiva consciencialização do leitor para a situação terrífica do proletariado infantil, a conjuntura outrora meramente angustiante (“klagend” [lamentosa]) adquire cambiantes emocionais arrebatadores (“grausig” [horrível]). O atributo “grausig” surge como um grito de socorro lançado para o exterior, um crescendo de desespero que acompanha a consciencialização, com laivos denunciatórios, do rebaixamento e a humilhação de que o indivíduo padece e que a grande cidade abraça. Tal é particularmente relevante se atendermos ao final “circular” do poema, que aponta para uma multiplicação infindável desta situação, para um círculo diabólico do qual é impossível sair.

Requiem à humanidade mais muda

Georg Trakl partilhou a experiência traumática da Primeira Guerra Mundial com grande parte da geração Expressionista. Tendo sido mobilizado como farmacêutico de um hospital militar, perante o sofrimento dos soldados, sucumbe a um estado de profunda perturbação psíquica, acabando por se suicidar, por overdose, em 1914. Não se estranhará, portanto, que o tratamento da morte seja particularmente denso na sua obra poética. A vivência traumática do conflito bélico, o sentimento

¹⁷ “E para lá do nosso beco, o mundo é tão rico e vasto...”

¹⁸ “Com voz horrível a vergonha da grande cidade.”

de exclusão de uma sociedade que o perturba e avassala, o descontentamento com o novo paradigma urbano,¹⁹ transformam as suas obras poéticas num terreno fértil de deformação e morbidez, através do qual se exprime a deficiência do Ser e a reflexão trágica sobre o universo moderno.

Em “An die Verstummten” (“Aos Emudecidos”) — poema dado à estampa na coletânea *Sebastian im Traum* (*Sebastião num sonho*), em 1915 —, a morte, bem ao gosto Expressionista, não assume o carácter de finitude biológica, intromete-se, sim, na vida da grande cidade, deslaçada pelo anonimato, o automatismo e a desumanização. O poema configura-se como um grito de consciência para uma humanidade em abismo. Todas as dimensões vivenciais do tempo infértil e esvaziado do mundo urbano e industrial confluem nos polos vida / morte, ruído / silêncio.

Se em “Proletarierkinder” se dá voz aos silenciados, o poema “An die Verstummten”; não lhes restitui a palavra, visiona-os sim na “loucura da grande cidade”²⁰ que os emudece. A perspetivação politicamente empenhada de Petzold e a denúncia de uma realidade social bipartida na urbe massificada, que condena os desfavorecidos à escuridão e ao silêncio criam, na verdade, um quadro de desumanidade, no qual o Mal ganha contornos reais. No poema de Georg Trakl a representação da cidade, na sua configuração visionária, surge, como comenta

¹⁹ Em correspondência trocada entre 1912 e 1913 com Erhard Buschbeck, seu íntimo amigo, as associações da cidade à morte pontuam as reflexões de Georg Trakl sobre a sua vivência de diferentes espaços urbanos: “30. [...] Ich glaube nicht, daß ich hier jemanden treffen könnte, der mir gefiele, und die Stadt und Umgebung wird mich, ich bin dessen sicher, immer abstoßen. [...] 50. [...] Ich bin wie ein Toter an Hall vorbeigefahren, an einer schwarzen Stadt, die durch mich durchgestürzt ist, wie ein Inferno durch einen Verfluchten. [...] 57. [...] Wie dunkel ist diese vermorschte Stadt voll Kirchen und Bildern des Todes. [...]” (Trakl 1969, 488–503).

“30. [...] Não creio que pudesse encontrar aqui alguém de quem gostasse, e a cidade e os seus arredores irão, disso estou certo, repugnar-me sempre. [...] 50. [...] Passei por Hall como um homem morto, por uma cidade negra que me trespassou como um inferno trespassa um danado. [...] 57 [...] Como é sombria esta cidade putrefacta, cheia de igrejas e imagens de morte.”

²⁰ “der Wahnsinn der großen Stadt”.

Stephan Jaeger, como uma alegoria do Mal (Jaeger 2009, 93). A realçar este quadro disfórico está a mancha topográfica irregular do poema — constituída por uma quintilha, uma quadra e um dístico —, representativa de um ritmo vivo, com uma determinada gradação, onde sobressai a métrica irregular e a ausência de rima:

O, der Wahnsinn der großen Stadt, da am Abend
 An schwarzer Mauer verkrüppelte Bäume starren,
 Aus silberner Maske der Geist des Bösen schaut;
 Licht mit magnetischer Geißel die steinerne Nacht verdrängt.
 O, das versunkene Läuten der Abendglocken.

Hure, die in eisigen Schauern ein totes Kindlein gebärt.
 Rasend peitscht Gottes Zorn die Stirne des Besessenen,
 Purpurne Seuche, Hunger, der grüne Augen zerbricht.
 O, das gräßliche Lachen des Golds.

Aber stille blutet in dunkler Höhle stummere Menschheit,
 Fügt aus harten Metallen das erlösende Haupt.

(Trakl 1969, 124)²¹

Na primeira estrofe do poema alinham-se, desde logo, imagens inquietantes da grande cidade ao anoitecer. A referência ao crepúsculo mescla-se com “der Wahnsinn der großen Stadt” (Trakl 1969, v. 1).²² O crepúsculo envolve a representação da cidade e o olhar do sujeito poético recai sobre o que a torna inquietante: “schwarze Mauer”, “verkrüppelte Bäume”, “Geist des Bösen”, que

²¹ “Oh, a loucura da grande cidade, quando ao anoitecer / Junto a um muro negro árvores aleijadas se inteiriçam, / De máscara de prata olha o espírito do mal; / Luz com açoite magnético expulsa a noite de pedra. / Oh, o toque submerso dos sinos da tarde. / Prostituta que pare um menino morto em arrepios de gelo. / Raivosa a cólera de Deus chicoteia a fronte do possesso, / Peste purpúrea, fome que quebra olhos verdes. / Oh, o riso horrendo do ouro. / Mas calma sangra em caverna escura humanidade mais muda, / Junta de metais duros a fronte redentora.” A tradução dos passos do poema citados neste estudo é da autoria de Paulo Quintela (1981, 119).

²² “A loucura da grande cidade.”

observa de máscara de prata, "Licht mit magnetischer Geißel"; "das versunkene Läuten der Abendglocken".²³ Todas estas imagens se conjugam numa representação da cidade como espaço de degenerescência, no qual o que é natural se esvai, a bênção divina mal se ouve e o espírito do Mal espreita, disfarçando-se.

A estrofe seguinte dá continuidade a esta visão demonizada, desde logo, através da referência alegórica à "Hure, die in eisigen Schauern ein totes Kindlein gebärt".²⁴ É, por conseguinte, na imagem da criança morta que se condensa a visão terrífica da cidade do Mal, capaz de despertar uma pletera de sensações de repugnância, dor e compaixão no leitor.

A união de opostos, o nascimento de uma criança morta "em arrepios de gelo", que como que faz explodir a dualidade vida / morte, condensa a desnaturalização da grande cidade. Os arrepios colocam em evidência, não só um quadro de morte física, mas também espiritual. A prostituta, com o seu nado-morto, pode ser interpretada como figuração do grupo dos desfavorecidos e *emudecidos* na grande cidade, mas também, como Jaeger refere, como uma metáfora para a grande cidade — visionada como Babilónia, Sodoma ou Gomorra — punida e mortificada pela ira de Deus (Jaeger 2009, 93).

Dando-se sequência a um alinhamento de imagens visionárias de morte e perdição, segue-se, na segunda estrofe a imagem de um Deus colérico, que chicoteia a testa do "possesso". O sujeito poético alude aos habitantes da cidade como "Besessenen" ("Possuídos"), reiterando o estado de subjugação ao Mal em que se encontram, e colhendo, em resultado, a ira de Deus — "Rasend peitscht Gottes Zorn die Stirne des Besessenen" (Trakl 1969, v. 7)²⁵ — a doença e a fome

²³ "Muro negro"; "árvores aleijadas"; "espírito do Mal"; "luz com açoite magnético"; "o toque submerso dos sinos da tarde."

²⁴ "Prostituta, que pare um menino morto em arrepios de gelo."

²⁵ "Raivosa, a cólera de Deus chicoteia a fronte do possesso."

— “Purpurne Seuche, Hunger, der grüne Augen zerbricht” (Trakl 1969, v. 8).²⁶ A cor púrpura dá contornos visuais ao castigo divino, dado que é uma das cores litúrgicas, símbolo da penitência. A segunda estrofe compõe uma visão inquietante de destruição apocalíptica, que parece remeter para o episódio bíblico das cidades de Sodoma e Gomorra.

A este quadro contrapõe-se a cor quente do ouro, no último verso desta estrofe. Assim como a prata da máscara do espírito do Mal, o ouro simboliza a riqueza e a majestuosidade, e também o Mal se lhe associa: “O, das gräßliche Lachen des Golds” (Trakl 1969, v. 9).²⁷ A interjeição “O”, aqui repetida, traz sugestões de lamento e consternação face à tentação tenebrosa do ouro.

A última estrofe do poema — um dístico — é introduzida com a conjunção adversativa “aber” (“mas”), que, todavia, não elide o quadro de condenação. Face à decadência da grande cidade, e confinada ao abismo e à obscuridade, a humanidade permanece inebriada. Na verdade, a loucura só é possível com o silêncio anímico. Este último dístico remete-nos, como afirma Heinz Rölleke, para a consciência de que a “humanidade mais muda” deve ainda “sangrar” para se manter fiel à sua obra de redenção (Rölleke 1966, 261). Só através do silêncio da reclusão pode surgir a possibilidade de cura e de bem no meio do inferno e da destruição levados a cabo por este “tempo sem alma”; o silêncio é, portanto, condição essencial para que a resistência seja consumada (ibid.).

O segundo verso do dístico final parece evocar, como comenta Richard Millington, “the spiritual impoverishment apparent in industrial society’s reliance on sterile, inanimate material” (Millington 2020, 189).²⁸ Interessa, no entanto,

²⁶ “Peste purpúrea, fome que quebra os olhos verdes.”

²⁷ “Oh, o riso horrendo do ouro.”

²⁸ “O empobrecimento espiritual evidente na dependência da sociedade industrial em relação ao material estéril e inanimado.”

sublinhar que a imagem do metal não pode ser completamente uniforme (Jaeger 2009, 90) e, muito embora possa simbolizar a dependência material da humanidade, a verdade é que esta pode ser vista como metáfora para a dureza humana e, talvez, como condição prévia do que está por vir (ibid.); neste sentido, estará a imagem do metal associada à redenção ou à queda? Estará ela relacionada com motivo do ouro — presente na segunda estrofe —, responsável pela destruição da cidade? A verdade é que também a investigação mais antiga é cautelosa no que concerne à interpretação desta referência (ibid.).

Considerações finais

Nos dois poemas de Alfons Petzold e de Georg Trakl aqui analisados, as chagas da grande cidade assomam de diferentes maneiras, mas, em ambos os casos, envoltas num silêncio opressivo de morte, que remete para o “tempo sem alma”, a que se refere Barrento.

Em “Proletarierkinder” as figurações da morte, plasmadas no cenário decadente do prédio operário anônimo, sem luz, e nas sombras de quem o habita, ganham contornos com a denúncia de um sujeito poético, que traduz por palavras o silêncio dos oprimidos. O silêncio aporta, neste poema de Petzold, a dizibilidade do corpo humano, esse “texto primeiro [...] onde se enraízam significações profundas” (Vilela 2005, 191), e que coloca em evidência o processo de retração do espírito no espaço material urbano. As crianças pálidas à janela, em representação coletiva, são imagens extremas de fragilidade humana, em consequência das duras e precárias condições de vida da classe proletária, mas também de desolação anímica, que as prende, como se de uma herança se tratasse. O imaginário onírico associado à infância, que envolve o lamento a que o sujeito poético e só ele dá voz, parece ter deixado de fazer sentido num espaço-tempo subvertido, em que

a meninice traz já em si a sombra da condenação e da morte. No dístico final, que remete circularmente para os primeiros versos do poema, sugere-se uma realidade tenebrosa sem saída, ditada pela grande cidade, que impõe a sua voz gritante de ignomínia e desumanização.

Em “An die Verstummten”, o silêncio ganha notações simbólicas mais amplas de passividade e apagamento humano numa cidade rendida à loucura em relação à vida. Fica em aberto, no poema, se “a humanidade mais muda” na grande cidade, serão apenas os mais desfavorecidos ou se toda ela “sangrará na caverna escura”. No entanto, fica claro que as imagens de condenação e morte surgem representadas no “espírito do mal”, que participa ativamente no processo de destruição. Não há como escapar à desumanidade que varre as paredes das cidades; os seres encapsulados na muralha de pedra da cidade estão à mercê do tormento destruidor de vidas. O “espírito do mal” liga-se igualmente ao “riso horrendo do ouro”, uma sugestão de ruído que se sobrepõe “ao toque submerso dos sinos” ao anoitecer, apontando uma quietude desconcertante, em que só a cólera raivosa de Deus parece manifestar-se. Anula-se o espírito em prol do material e anula-se a vida e passa o Homem a ser para a morte.

References

Barrento, João. 1989. *A Poesia do Expressionismo Alemão*. Lisboa: Editorial Presença.

Engels, Friedrich. 1892. *Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach Eigner Anschauung und authentischen Quellen*. Acedido a 8 de junho de 2024. <https://archive.org/details/dielagederarbeit00engeuoft/page/n3/mode/2up>.

Jaeger, Stephan. 2009. "Intensität statt Hermetik: Zur Theorie von Text-bewegungen in Trakls Lyrik am Beispiel der Gedichte »Siebengesang des Todes« und »An die Verstummten«." Em *Georg Trakl und die literarische Moderne*, editado por Károly Csúri, 77–98. Tübingen: Niemeyer.

Maftai, Micaela. 2008. "A Book of Silence by Sara Maitland. London: Granta, 2008. (ISBN 978-184708424). 320 pages." *The Kelvingrove Review* (4): 1–4. https://www.gla.ac.uk/media/Media_134274_smxx.pdf.

Millington, Richard. 2020. *The Gentle Apocalypse: Truth and Meaning in the Poetry of Georg Trakl*. Rochester, New York: Candem House.

Petrasch, Wilhelm, ed. 2013. *Alfons Petzold (1882–1923): Dichter der Armut*. Viena: Böhlau Verlag.

Petzold, Alfons. 2013. "Proletarierkinder!" Em *Alfons Petzold (1882– 1923) Dichter der Armut*, editado por Wilhelm Petrasch, 152. Viena: Böhlau Verlag.

Röllerke, Heinz. 1966. *Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl*. Berlim: Erich Schmidt Verlag. Acedido a 20 de junho de 2024. <https://archive.org/details/>

diestadtbeistadl0000hein/mode/2up.

Rothe, Wolfgang, ed. 1973. *Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart*. Estugarda: Reclam.

Schreyer, Lothar. 1982. "Der neue Mensch." Em *Expressionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*, editado por Thomas Anz e Michael Stark, 140–144. Estugarda: J.B. Metzler.

Simmel, Georg. 1995. "Die Großstädte und das Geistesleben." Em *Georg Simmel Gesamtausgabe: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, editado por Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt e Otthein Rammstedt, 116–131. Vol. I. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

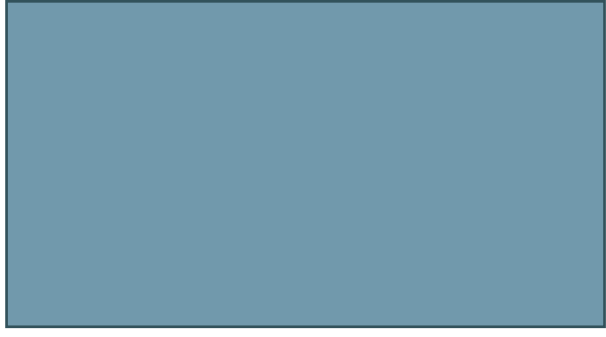
Trakl, Georg. 1969. *Dichtungen und Briefe*. Acedido a 10 de junho de 2024. <https://archive.org/details/dichtungenundbri0001trak/mode/2up?view=theater>.

Trakl, Georg. 1981. *Poemas*, traduzido por Paulo Quintela. Porto: Oiro do Dia.

Vilela, Eugénia. 2005. "A memória do silêncio." *Cadernos De Literatura Comparada* (3-4): 169–194. <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/62>.

Wende, Waltraud, ed. 2010. *Großstadtlyrik*. Estugarda: Reclam.

ENTREVISTAS | INTERVIEWS



Entrevista a Gisela Monteiro

Investigadora na Divisão de Gestão Cemiterial
da Câmara Municipal de Lisboa

Contactos:

@mort.safe (*Instagram*)

@MortSafe (*Facebook*)

Entrevista feita pela Equipa Editorial:

Martina Altalef (CEComp)

M. Francisca B. B. de Alvarenga (CEComp)

Telma Carvalho (CEComp)

Ana Anselmo Davies (NOVA-FCSH)

Clara Samwell Diniz (U. Lisboa)

Inês Hortas Marques (FLUL)

Patrícia Sá (CEComp | CEAUL)

Alexis F. Viegas (CEComp)

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.02.0010



© 2024 Autor(es) | The Author(s).

[Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

1. Os cemitérios são lugares em que os vivos e os mortos convivem mais de perto, pelo menos na sociedade contemporânea e para um público generalizado. Como encara esta relação e que diferenças mais substanciais notou (se alguma) nesta relação nos últimos anos, especialmente tendo em conta grandes eventos que envolvem morte (por exemplo, a pandemia)?¹

O papel dos mortos — e dos espaços dos mortos — na nossa sociedade vai mudando ao longo dos tempos. Na Europa como um todo, a vivência do luto e da importância dos rituais fúnebres diminuiu muito depois da Grande Guerra (1914–1918), especialmente devido à mortandade que ocorreu. Todo o processo de luto, pesado, complexo e demorado foi aliviado e simplificado, mas continuavam a existir tabelas de tipologia de luto nos livros de etiqueta, incluindo em Portugal. Essa intensidade foi sendo perdida no final do século XX, talvez até com o crescimento da cremação. No caso da inumação, sendo temporária, implica a exumação da ossadas e segundas exéquias, com a colocação dos restos mortais num ossário, por exemplo. Se o corpo for cremado, temos apenas um momento fúnebre e, dependendo do destino das cinzas, pode até deixar de haver um local para culto. Se virmos imagens do século XX, a quantidade de gente que visitava cemitérios por altura dos Finados era muito superior ao que vemos hoje, mas como referi, a taxa de cremação continua a crescer e a ausência de sepultura faz com que não haja um local específico para ir colocar flores e limpar as pedras. É menos necessário ir ao cemitério. E isso vê-se quando se anda pelas ruas dos cemitérios, nas sepulturas menos cuidadas, na ausência de flores, nos jazigos com pedras sujas e abandonados. Ao mesmo tempo temos mais turistas, mais visitantes a fotografar o património, a procurar mapas e livros sobre os cemitérios.

¹ O texto segue o Acordo Ortográfico de 1945.

São mudanças de mentalidade: vamos ver no que vai resultar.

2. Quais as práticas actuais para a conservação histórica e divulgação do património cemiterial?

Existe um reconhecimento e uma preocupação com o património cemiterial a nível internacional que também se sente em Portugal. Desde 2010 que os Itinerários Culturais do Concelho da Europa incluem a Rota Europeia dos Cemitérios, gerida pela *Association of Significant Cemeteries of Europe* (ASCE), que procura proteger, divulgar e promover os cemitérios europeus mais importantes enquanto espaços de cultura, arte, história e lazer.

Em Portugal temos, actualmente, cinco cemitérios classificados pela ASCE: o Cemitério de Agramonte, o Cemitério do Prado do Repouso e o Cemitérios da Lapa na cidade do Porto e o Cemitério do Alto de São João e o Cemitério dos Prazeres em Lisboa. Fazem-se exposições, publicações, concertos e, claro, visitas guiadas, sempre com o cuidado e a dignidade que estes espaços exigem porque estes são, em primeiro lugar, o espaço de enterramento ou cremação dos entes queridos de alguém.

Existem diversas iniciativas que contribuem para a preservação e salvaguarda deste património e que passam pela execução de obras de recuperação e restauração de monumentos de destaque, mas também por outros caminhos. Por exemplo, em Lisboa foi criado um programa de voluntariado para a realização de um levantamento fotográfico dos mais de 15.000 jazigos particulares que existem nos cemitérios de Lisboa, faz-se a publicação semestral do *Boletim dos Cemitérios de Lisboa* com artigos e notícias, realiza-se anualmente a *Semana Cultural nos Cemitérios* (que tem tido a participação de vários outros municípios como Setúbal, Loures ou Vila Franca de Xira) e dezenas de visitas guiadas por

ano, das mais diversas temáticas.

3. Quais as descobertas/curiosidades mais inusitadas com que se deparou nas suas visitas aos cemitérios para fins científicos?

Da minha experiência, cada jazigo tem uma história própria, que começa quando alguém decide que quer ter um jazigo e que passa por todas as etapas, das escolhas estéticas e simbólicas, à selecção do local e do canteiro a quem é atribuída a obra e a todos os ocupantes do jazigo (os que ficam e os que só passam). As histórias que tenho encontrado têm sempre pontos curiosos e específicos que contribuem para a história do cemitério como um todo. São histórias de pessoas reais, comuns, como aquelas com que nos cruzamos hoje na rua e que tinham pequenos negócios, que gostavam de jantar com amigos a quem cediam uma prateleira no jazigo, que perdiam filhos e choravam os pais. Gente que foi esquecida, mas que nos cabe a nós, que estudamos cemitérios, ajudar a recuperar e partilhar com quem cá está e com quem vem a seguir. Por exemplo, no Cemitério do Alto de São João, existe um jazigo neo-gótico belíssimo construído por uma mulher para o seu marido e os três filhos adultos que morreram no espaço de um ano. Vinte anos depois, quando ela morreu, Lisboa ficou chocada pois, ao abrirem o jazigo, descobriram muitos dos pertences deles, incluindo armas de fogo, roupas e obras de arte que para aí tinham sido levados por ela. Todo o evento foi descrito em grande detalhe na imprensa da época e depois o assunto foi esquecido; este tipo de situações ajuda-nos a perceber o que era e não era aceite como manifestação de luto no final do século XIX e a ter uma ideia mais real de como era a vivência no cemitério.

4. Dada a carga negativa com que se encara a morte na cultura judaico-cristã, tem encontrado empecilhos à sua actividade científica (dificuldades de acesso ao património cemiterial, entraves ao financiamento, questões de comités de ética...)? Se sim, quais? E como se justificam?

A minha investigação trata especialmente com informação histórica e estende-se, mais ou menos, até 1945, o que permite ter alguma distância da actualidade, pelo que o acesso à informação nesta área faz-se como em todas as outras; as maiores dificuldades são colocadas por interpretações curiosas da nova lei de protecção de dados. Felizmente, muita da informação útil está disponível online: periódicos dos séculos XIX e XX que se encontram digitalizados, registos de propriedade em arquivos municipais, fotografias antigas, *Anuários Comerciais*, etc.

Na minha experiência, onde têm surgido maiores dificuldades é no trabalho de campo e, por vezes, acontece em locais onde menos esperamos. Um dos cemitérios em que tive mais dificuldade em fotografar foi o Cemitério Não-Católico de Roma, em 2017. Tinha enviado um pedido de autorização prévio, antes de viajar, para o qual não obtive resposta. Quando cheguei ao cemitério dirigi-me à Secretaria e disseram-me, simplesmente, que não estava autorizada. Não foi fácil, mas acabaram por autorizar a captação de imagem com um conjunto de regras quase impraticáveis; acabou por correr tudo bem, mas perdi uma manhã de trabalho.

5. A morte é vista como um assunto tabu na sociedade portuguesa. Considera que outras sociedades têm a mesma visão da morte? Em que diferem?

Cada cultura lida com a morte de forma diferente, de acordo com as suas crenças e valores, mas mesmo entre sociedades muito próximas ou até dentro do mesmo país temos diferenças significativas. É difícil falar da visão da sociedade portuguesa: até entre os meios urbanos e rurais se trata o tema de forma diferente e a proximidade da morte é diferente. Do meu ponto de vista, mais do que a forma de encarar a morte, é a forma de encarar a vida que cria estas diferenças: o que se faz no contexto fúnebre é um reflexo da forma como se vive a vida.

Os cemitérios são um excelente espelho disso mesmo. Dou o exemplo clássico do cemitério irlandês de Glasnevin, em Dublin, de matriz católica, que inclui um café-restaurant com esplanada junto das sepulturas. Isto em Portugal seria impensável, culturalmente inadmissível.

Estamos afastados da morte porque esta é desagradável, porque nos apresenta limites. A maioria das sociedades ocidentais não quer lidar com a morte.

Invertemos os valores do século XIX: tornámos a morte em tabu e falamos livremente de sexo quando para eles o sexo era *taboo* e a morte um assunto aberto. Nem sequer conseguimos lidar com a proximidade da morte: os mais velhos acabam internados em clínicas ou lares de idosos e morrem sozinhos, depois são velados em salas anexas a igrejas ou em tanatórios e são rapidamente cremados ou inumados. Não era assim que se passava há algumas décadas: morria-se em casa, era-se velado em casa, sai-se de casa para o cemitério e a sepultura era local de peregrinação amiúde. Isto não é melhor ou pior do que o que temos hoje, é diferente.

6. As sepulturas tradicionais acarretam problemas ecológicos? Se sim, de um ponto de vista económico, social e cultural, quão difícil seria adotar modos de enterro mais sustentáveis?

Em Portugal esta questão não tem o peso que tem noutros países: aqui faz-se maioritariamente enterramento temporário e os corpos raramente são embalsamados. A prática de enterramento temporário implica que os corpos são inumados por períodos de 3 a 5 anos e, findo esse tempo, as sepulturas são abertas e as ossadas retiradas, assim como elementos que não se tenham decomposto (tecidos, madeira, etc.). Considerando também as preocupações que existem relativamente aos vernizes e outros químicos usados no tratamento das madeiras dos caixões, os nossos enterros são até bastante verdes, especialmente se comparados com os enterramentos noutros locais, como nos Estado Unidos da América, local onde surgiu esta preocupação devido às suas práticas fúnebres. Desde a Guerra da Secessão (1861–1865) que o embalsamento dos corpos se tornou uma prática corrente na sociedade americana, sendo que grande parte da população chega mesmo a pensar que é obrigatório, o que é bastante simpático com a indústria funerária, considerando o preço deste tipo de funerais. O processo de embalsamento passa por substituir fluídos corporais por líquido de embalsamento que, entre outras coisas, pode incluir metanol, formol e glicerina, resultando numa mistura tóxica que, em caso de um vazamento, pode contaminar solos e lençóis freáticos em redor. Os corpos são depois fechados em caixões com metal, madeiras sólidas pintadas ou envernizadas, fibra de vidro ou outros materiais resistentes. Também as sepulturas são perpétuas — não é feito o levantamento de ossadas — e, em alguns casos, com construções de alvenaria, o que implica sempre a necessidade de mais e mais espaço. Recomendo, para quem tiver interesse neste tema, a autora Caitlin Doughty cujos livros, vídeos

e, em especial, a sua associação *The Order of the Good Death*, procura divulgar estas questões e promover a *Boa Morte*.

7. O que nos pode dizer acerca do simbolismo da flora no contexto cemiterial?

A simbologia é um elemento muito interessante — e que suscita muito interesse — no contexto cemiterial. A simbologia da fauna e da flora é muito rica e, no caso português, bastante diversificada.

A Câmara Municipal de Lisboa inaugurou, em 2020, uma exposição — que acabou também por se materializar em livro, que já conta com duas edições — que identificou espécies botânicas que se encontram esculpidas ou gravadas nas pedras dos jazigos de Lisboa. Criou-se uma equipa multidisciplinar, em que eu participei na área da Simbologia Fúnebre e a Prof.^a Sandra Mesquita na área da Botânica, e foi possível identificar 42 espécies distintas. Depois de identificadas, essas espécies foram trabalhadas do ponto de vista simbólico, tendo sempre em consideração o seu contexto: europeu, português, cemiterial, maioritariamente cristão e, cronologicamente, do século XIX e primeiro quartel do século XX. Este contexto, como em todos os processos de leitura simbólica, é essencial para reconhecer quais as fontes de inspiração para essa leitura que, neste caso, são a Bíblia e as lendas cristãs e, claro, a cultura clássica, especialmente a mitologia.

Procurámos, por isso, materiais coevos que nos permitissem evitar atribuir significados contemporâneos a escolhas que os antecedem (veja-se o exemplo do cravo que, em Portugal, mudou de significado em 1974) e tivemos a felicidade de encontrar muito material sobre este tema, incluindo português: o *Diccionario de Linguagem das Flores*, uma fantástica publicação de 1867, disponível na Biblioteca Nacional. Sabemos que esse livro foi extremamente popular, tendo esgotado três edições em dois anos, numa época em que a população portuguesa tinha taxa de

analfabetismo na ordem de 70%. As pessoas, de facto, conheciam a linguagem das flores e sabiam o significado de cada uma delas: um pouco como os emojis de hoje. Não é por acaso que nas descrições dos funerais do século XIX as coroas incluíam quase sempre saudades (cujo significado é mesmo esse, saudade) e violetas (que representam lágrimas).

A exposição bilingue *Flores de Pedra/ Flowers of Stone* — e o livro homónimo — ainda está disponível para visitar na capela do Cemitério dos Prazeres e acrescenta uma camada às visitas a cemitérios, uma vez que, com os cuidados necessários da mudança de contexto, a leitura simbólica apresentada é aplicável a todos os cemitérios ocidentais deste período.



Fig. 1 — Uma página do *Diccionario da Linguagem das Flores* onde está representada a Saudade.

Diccionario da Linguagem das Flores: ornado com estampas coloridas. – Terceira edição. – Lisboa: Typographia Lusitana..., 1868. Fonte: site da Biblioteca Nacional de Portugal.

8. Como é que acha que as novas tecnologias, nomeadamente as redes sociais, têm influenciado a relação das pessoas com a morte, principalmente no que concerne aos rituais da morte?

Talvez a divulgação dos óbitos seja feita agora também via redes sociais, mas nesse aspecto, a alteração do meio não alterou o conteúdo. A maior diferença talvez seja na possibilidade de serem criadas páginas memoriais onde as pessoas escrevem mensagens, deixam velas e flores virtuais. Também temos de ter em atenção que as redes sociais estão cheias de pessoas que já faleceram. Quantos de nós continuam a receber notificações do Facebook com o aniversário de amigos e familiares que, infelizmente, já não estão entre nós? Claro que é possível definir um herdeiro das nossas contas em redes sociais, mas o processo de herança é complexo: é necessário apresentar um certificado de óbito para que as contas sejam convertidas em memoriais.

Há algum tempo atrás a *MIT Technology Review* publicou um artigo sobre a criação de clones digitais de pessoas falecidas para ajudar no processo de luto de quem fica, recorrendo à Inteligência Artificial. Não sei se o caminho vai ser esse, mas é uma possibilidade que está a ser trabalhada.

9. De que formas pode a sociedade portuguesa mudar a forma como encara a morte?

Temos de falar mais sobre a morte. Temos de voltar a encarar como uma etapa natural e falar sobre isso.

Na primeira década do século XXI criou-se o conceito do *Death Cafe*: um encontro de pessoas em torno de café, chá e bolos, com apoio de um moderador, para falar precisamente sobre a morte. Com a ajuda da internet, este conceito tem-se popularizado imenso por toda a parte e até já se fizeram algumas experiências por cá. Acho que temos de voltar a apostar neste modelo e ter *Death Cafes* a funcionar de forma regular, quase como um Clube de Leitura, por exemplo.

Precisamos de desbloquear o assunto e levar as pessoas a lidar melhor



Fig. 2 — Esplanada de um café/restaurante em Glasnevin, junto de túmulos. Fotografia de Gisela Monteiro.

com este tema porque fazer de conta que a morte não existe acaba por ter resultados muito negativos.

10. Que importância desempenham o cemitério e os rituais da morte no processo do luto?

O cemitério também pode ser encarado como um espaço de conclusão, de fecho de ciclo. Quando não falamos da morte, quando não a vemos, não acompanhamos os nossos entes queridos nesse momento final, pode haver uma sensação de dependência, de incompletude, como se a pessoa não tivesse realmente morrido, impactando o processo de luto.

Fizeram-se já vários estudos sobre o impacto das restrições que a pandemia de COVID-19 colocou nos funerais e velórios, fazendo com que os familiares não pudessem ver as vítimas ou acompanhar funerais. É um fenómeno ainda em estudo, mas a despedida é uma etapa muito importante no processo de um luto saudável e os cemitérios podem ajudar nesse processo.

Entrevista a João Pedro d'Alvarenga

Investigador Principal e Coordenador do Grupo de
Investigação “Estudos de Música Antiga” do CESEM

Entrevista feita pela Equipa Editorial:

Martina Altalef (CEComp)

M. Francisca B. B. de Alvarenga (CEComp)

Telma Carvalho (CEComp)

Ana Anselmo Davies (NOVA-FCSH)

Clara Samwell Diniz (U. Lisboa)

Inês Hortas Marques (FLUL)

Patrícia Sá (CEComp | CEAUL)

Alexis F. Viegas (CEComp)

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.02.0011



© 2024 Autor(es) | The Author(s).

[Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

1. Quando e como surgiu o interesse do professor pelo estudo do tema “morte” no cenário musical português entre a Idade Média e o início da Idade Moderna?¹

O interesse surgiu da natural curiosidade de puxar as pontas soltas que ficam de outros projectos de investigação. Em 2012, ou por volta desse ano, delineei um projecto, que nunca terminei (como sucede com todos os projectos que não têm prazo), baseado na constatação de que os muitos estudos produzidos em Portugal sobre as representações e os rituais em torno da morte, a maioria conduzidos por historiadores e maioritariamente focados, ou na Idade Média (caso dos estudos seminais do Professor José Mattoso e dos seus alunos), ou no período moderno tardio, sistematicamente descuravam a dimensão musical, ou seja, careciam de uma aproximação musicológica que completasse e esclarecesse as aproximações historiográficas, sociológicas, antropológicas ou litúrgicas, precisamente porque é a música ou, de um modo geral, o som que, de várias formas, estrutura os rituais: como veículo para os textos, como sinal para as acções cerimoniais, como expressão perceptível de sentimentos, quer sejam socialmente esperados e, por conseguinte, codificados, quer sejam pessoais e aparentemente espontâneos, ou como meio para modular o comportamento individual e colectivo. Em suma, o som, sendo formal e ordenado, ou informal e frequentemente destemperado, confere aos rituais outros significados simbólicos e, em especial, coloca-os, na perspectiva da nossa própria percepção, numa dimensão de tempo real. O projecto centrava-se no período entre a Idade Média tardia e o início da Idade Moderna até ao período pós-tridentino e principiou com o estudo dos formulários do Ofício de Defuntos nos diferentes usos litúrgicos medievais portugueses,

¹ O texto segue o Acordo Ortográfico de 1945 e todas as traduções são de João Pedro d'Alvarenga.

procurando determinar as respectivas procedências e percorrer as mudanças que neles ocorreram até ao advento da imprensa, quando a maioria foi fixada, já o uso romano era comumente aceite em Portugal, tanto por via precisamente da imprensa, que difundiu os livros litúrgicos do uso romano, como pelas influências do Franciscanismo e do Humanismo católico. Interessaram-me também as missas de Requiem polifónicas, que na Península Ibérica têm características peculiares, e, particularmente, os contextos em que eram executadas.

2. Quais os resultados mais significativos que alcançou ao longo destes projectos?

Por exemplo, conseguir traçar a genealogia do Ofício de Defuntos nos usos litúrgicos medievais portugueses. O resultado vai muito além do objecto de estudo específico e foi um dos primeiros passos para começar a desenhar o mapa litúrgico-musical do Portugal medieval, cujo conhecimento, até há poucos anos, em pouco ultrapassava os limites da Arquidiocese de Braga, numa perspectiva que integrasse as abordagens histórico-litúrgicas e musicológicas. É preciso deixar claro que este trabalho subsequente é um empreendimento colectivo que envolve o Grupo de Investigação “Estudos de Música Antiga” do CESEM, uma equipa de múltiplas especialidades cuja ética de trabalho assenta na cooperação e na colegialidade e que integro desde a fundação em 2009, por iniciativa do Professor Manuel Pedro Ferreira, indiscutivelmente o maior especialista que temos nesta área e o mais reconhecido, nacional e internacionalmente.

Outro resultado importante foi o de ter logrado reconstituir hipoteticamente a paisagem sonora de um acontecimento com amplas repercussões políticas na primeira metade do século XVI: a trasladação de D. Afonso Henriques e D. Sancho I para novos túmulos em Santa Cruz de Coimbra, ordenada por D. Manuel

I em 1520, e a comemoração anual que deles se fazia na igreja do mosteiro a 6 de Dezembro, aniversário da morte do rei fundador. Toda esta temática fora já estudada e problematizada por historiadores notáveis (particularmente, as Professoras Maria de Lurdes Rosa e Ana Isabel Buescu), mas sem qualquer referência à componente sonora. A cerimónia da trasladação surge descrita de diferente forma por Timóteo dos Mártires na sua *Crónica de Santa Cruz*, escrita por volta de 1650 e incluindo a transcrição do relato de uma suposta testemunha ocular, João Homem, fidalgo da comitiva do rei,² e por Nicolau de Santa Maria na sua *Crónica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*, a crónica oficial da Congregação de Santa Cruz, encomendada pelo Capítulo Geral em 1624 e impressa em 1668.³ Escusado será dizer que ambas as narrativas devem ser lidas com prudência, por causa das suas muitas imprecisões e propósitos apologéticos. Quanto ao aniversário, tal como era celebrado no século XVI, é pormenorizadamente descrito nos *Cerimoniais* de Santa Cruz impressos em 1563 e 1579.⁴ Os escudos de ambos os reis e a espada de D. Afonso Henriques eram depositados junto dos respectivos túmulos. No dia anterior ao aniversário, 5 de Dezembro, rezavam-se as Vésperas de São Nicolau, celebrado no dia 6, e cantavam-se depois as do aniversário, com as portas da igreja abertas. Após “o Responso a vozes ou singelo, respondendo o convento” e a recitação do *Pater*

² Timóteo dos Mártires, *Principio, fundação, união, reformação e progresso dos mosteyros da Ordem Canonica da Congregação do Real Mosteyro de Sancta Cruz da Cidade de Coimbra*, Arquivo Histórico Municipal de Coimbra, PT/AHMC/CRO/ n.º 4, editado como *Crónica de Santa Cruz* por José Pinto Loureiro (Coimbra: Biblioteca Municipal, 1995).

³ Nicolau de Santa Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho: Primeira [-Segunda] Parte dividida em VI livros* (Lisboa: João da Costa, 1668).

⁴ *Ordinario e Ceremonial da Ordem dos Conegos regulares da ordem do bẽaumentado nosso Padre Sancto Augustinho, & da congregacãm de sancta Cruz de Coimbra* (Coimbra: Mosteiro de Santa Cruz, 1563); *Ordinario dos Canonicos Regulares da Ordem do bemaumentado nosso padre S. Augustinho, da congregação de sancta Cruz de Coimbra* (Lisboa: no Mosteiro de São Vicente de Fora, por João Fernandes, 1579).

noster, ambos os túmulos eram aspergidos com água benta, cada um de sua vez, e a cerimónia terminava com “as preces” e a oração ditas pelo prior e o *Requiescant in pace* por um cantor ou cantores. O ritual da aspersion dos túmulos, incluindo o canto do responsório, era também realizado nas festas da Santa Cruz, devoção maior do Mosteiro, nos dias 3 de Maio (Invenção, ou Achamento da Santa Cruz) e 14 de Setembro (Exaltação da Santa Cruz), o que explica o facto de, num *Ritual* do mosteiro de Coimbra do século XIII, as orações e as fórmulas referentes aos reis e à adoração da Cruz surgirem entremeadas. No dia 6 de Dezembro diziam-se primeiro a missa do Santo e as correspondentes horas menores. Depois, apenas o primeiro nocturno do Ofício de Defuntos era cantado em cantochão, sem as Laudes. O intróito da missa iniciava-se imediatamente após o terceiro responsório (ou a terceira lição, segundo o cerimonial de 1579). Conforme prescrito, “a missa será de Requiem, mas em polifonia [...] e no final será rezado outro responsório”. Em resumo, além da missa de Requiem e das “preces”, que se podem identificar com a litania que principia *Jesu Redemptor suscipe illam, animam eam in paradiso* (Jesus Redentor, acolhe-as, acolhe as suas almas no paraíso – uma tradição que parece ser exclusivamente portuguesa), eram cantados dois responsórios em polifonia alternada com cantochão: um depois da aspersion dos túmulos e o outro depois da missa, verosimilmente parte do ritual da Absolvição. Ora, este repertório pode ser identificado em dois dos livros de coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra datados de c. 1540–55, que subsistem.⁵ Num deles, há ainda um moteto anónimo que especificamente refere o rei, Afonso Henriques, os nobres, o clero e o povo que assistiu à cerimónia da trasladação. O facto significativo é o de o texto desta obra entroncar numa tradição de lamentos fúnebres que remontam à morte

⁵ Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, MM 6 e MM 32, disponíveis na *Portuguese Early Music database*, em <https://pemdatabse.eu/source/48063> e <https://pemdatabse.eu/source/56892>, respectivamente.

da Rainha Ana da Bretanha, em 1514, passando pela do Imperador Maximiliano I, em 1519. Vale a pena transcrevê-lo aqui:

“Si pie Domine defecit nobis Alphonsus rex noster, gaudium cordis nostri conversum est in luctum. Cecidit corona capitis nostri.

Ergo ululate populi, plorate sacerdotes, lugete pauperes, plangite nobiles, et dicite: anima regis nostri Alphonsi requiescat in pace.”

(Se, piedoso Senhor, o nosso rei Afonso nos deixou, a alegria do nosso coração é transformada em luto. A coroa caiu da nossa cabeça.

Portanto, ululai, ó povo, chorai, ó sacerdotes, lamentai, ó pobres, pranteai, ó nobres, e dizei: que a alma do nosso rei Afonso descanse em paz.)

Anos mais tarde, outra morte, esta simbólica, era evocada no moteto *Lacrimans sitivit anima mea*, composto por Dom Pedro de Cristo (c. 1550–1618) sobre um texto de pendor messianista, que intensamente manifesta o desejo de ver regressar o “exilado” – “heu me exulem, quia incolatus meus prolongatus nimis” (ai de mim, exilado, porque o meu exílio prolonga-se demasiado). Ora, na década de 1580, quando esta obra foi composta, o “exilado” era o próprio reino, acéfalo e órfão sob a coroa dos Habsburgo.

3. Qual era o papel da música nos rituais fúnebres? Que diferenças havia entre classes sociais, ou nível de educação?

Limitando-me à liturgia católica, o papel da música, a sua função, é a de solenizar o ritual religioso, como forma de elocução dos textos litúrgicos, os quais, sendo cantados numa recitação simples ou numa melodia elaborada, são acrescentados

de significado. A ideia é expressa por Santo Agostinho no seu Comentário ao Salmo 72: “Qui cantat, non solum cantat, sed et amat eum de quo cantat” (Quem canta, não canta apenas, mas também ama aquele sobre quem canta). É o contexto ritual que determina os textos que são ditos e os que são cantados e de que forma são cantados. É claro que Santo Agostinho se refere ao cantochão, ou seja, ao canto uníssono monofónico. A polifonia, consistindo na simultaneidade de vozes que se movem, até certo ponto, de forma independente, requeria executantes especializados, que apenas as casas da família real, as grandes casas titulares e as maiores instituições eclesíásticas podiam pagar em permanência.

No tempo que nos ocupa, as pessoas que morriam “de morte morrida”, ou seja, as que morriam da natural deterioração física, fosse de velhice ou de doença, morriam em casa, acompanhados pelos familiares e vizinhos e preparavam a “boa morte”, o que incluía a obrigação de testar e o recebimento dos sacramentos para a cura da alma, ou seja, a confissão, a comunhão e a extrema-unção, ou unção dos doentes, esta de preferência com o moribundo consciente. A “boa morte” e o cumprimento dos rituais subsequentes ao passamento – exéquias, incluindo a encomendação, o enterramento, o ofício e a missa de defuntos e missas votivas por outras intenções – asseguravam a abreviação da passagem da alma pelo Purgatório.

Nos rituais que antecedem a morte, a música tinha uma presença muito limitada, ou era mesmo inexistente. Este caso é o da unção dos doentes nas ordens que adoptam rituais sóbrios, como, por exemplo, os cistercienses. As unções são feitas uma a seguir à outra, sem qualquer salmo ou antífona de permeio, como viria a suceder no ritual romano de Paulo V, universalmente imposto em 1614. Noutros usos com ritual mais elaborado, como, por exemplo, o bracarense, os salmos e as antífonas haviam de ser apenas rezadas pelo sacerdote que administrava o sacramento e pelos circunstantes, por ventura em voz baixa. No *Cerimonial* e

Ordinario da Missa e de como se ham de administrar os sacramentos, impresso em Lisboa em 1568, na secção dos “Avisos pera ajudar a bem morrer”, há mesmo a advertência ao sacerdote para que se informe se incomoda ao enfermo “falar-lhe muito, ou alto” e que se conforme com ele, “como a caridade o pede”.⁶ O contrário sucedia com os rituais após a morte, onde a música era abundantemente presente. A forma dos rituais era igual para todos, independentemente da condição social. Já os meios para os cumprir eram muito diferenciados. Tomando por exemplo o enterramento, que habitualmente tinha lugar poucas horas após o óbito ou, no máximo, no dia imediato, só os corpos dos reis, dos nobres e dos dignitários do clero eram depositados dentro das igrejas. A generalidade da população era inumada em cemitérios, frequentemente em valas comuns à responsabilidade de uma confraria. De igual modo, os rituais votivos destinados a propiciar o trânsito da alma dependiam, em número e qualidade, da disponibilidade patrimonial do defunto. Por exemplo, num universo que incluía maioritariamente nobres e clérigos, mas também funcionários, mercadores, artífices e lavradores, entre os séculos XIV e XV, não é invulgar encontrar determinações testamentárias para a celebração de trintários, ou seja, trinta missas, rezadas ou, mais raramente, cantadas, antes do enterramento e, nos anos subsequentes ao óbito, séries de até duas mil missas. Já o rei D. Manuel I, no testamento que fez no Mosteiro da Penha Longa em 1517,⁷ determinava que, morrendo, lhe dissessem cinco mil missas “o mais cedo que se puderem dizer”; que se libertassem “setenta cativos

⁶ *Ceremonial e ordinario da missa, e de como se ham de administrar os sacramentos da sancta madre igreja, com declaraçam da virtude & vso delles, & doctrina que de cada hum se fara ao pouo certos dias do anno, com outras cousas necessarias para os Curas, & mais sacerdotes* (Lisboa: em casa de Francisco Correia, 1568), disponível em <https://purl.pt/11507>.

⁷ Testamento do rei D. Manuel I, 7 de Abril de 1517. Arquivo Nacional-Torre do Tombo, Gavetas, Gav. 16, mç. 2, n.º 2; facsimile e transcrição disponíveis em <https://antt.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/17/2021/12/D-Manuel-Testamento-v1.pdf>.

por minha alma dos mais pobres e desamparados que houver”; e que, pela mesma intenção, “se casem outras tantas órfãs a que se darão doze mil reais a cada uma para o seu casamento”. A relação do rei D. Manuel com a morte é, aliás, muito interessante, pelo que revela das dimensões espirituais, simbólicas e políticas de que se podia revestir ou ser apropriada e encenada. Há, desde logo, uma ambiguidade no sentido da escolha do local do enterramento e da forma da campa, como determina no testamento – “no Mosteiro de Nossa Senhora de Belém dentro da capela-mor diante do altar-mor abaixo dos degraus [...] uma sepultura chã de maneira que se possa andar por cima dela”; que “se não faça essa, nem saimento com cerimónia nem chamamento do reino senão como a qualquer outra pessoa se digam missas e saimentos que se fizerem”; e que, tendo de ser trasladado (como foi), a ossada “se tire e leve secretamente e sem cerimónia” (no que foi contrariado pela magnificência da transladação ordenada por D. João III). A ambiguidade reside no facto de o desejo de ser sepultado em campa rasa poder ser interpretado como manifestação de humildade cristã e de consciência da igualdade dos homens na morte, em consonância com a espiritualidade franciscana e jerónima a que, em vida, sempre esteve muito ligado, mas a escolha do lugar da campa, diante do altar-mor, por ser lugar ritual apenas destinado à liturgia, poder significar a pretensão de se equiparar ao sagrado, o que aliás condiz com a legenda inscrita na filacteria das gravuras com a representação do monarca inclusas nas *Ordenações*, impressas em 1514: “Deo in caelo tibi autem in mundo” (A Deus no céu e a ti na terra).⁸ D. Manuel I também ordenou a transladação do primo, D. João II, de Silves para o Mosteiro da Batalha, em 1499, e a de D. Afonso Henriques e D. Sancho I, os reis fundadores, para túmulos novos em

⁸ *Liuro primeiro [-quinto] das Ordenações. Nouamente corrigido na segunda impressam.* 5 vols. em um tomo (Lisboa: João Pedro Bonhomini, 1514); disponível em <https://purl.pt/14708>.

Santa Cruz de Coimbra, em 1520 (a esta me referi acima), complexas cerimónias minuciosamente encenadas, que serviram a legitimação do Rei Venturoso e que testemunham a continuidade da veneração do corpo físico do rei morto – o “santo corpo”, como Garcia de Resende se refere ao cadáver do Rei D. João II sem nunca o nomear⁹ – bem como dos objectos que o acompanham no túmulo, a espada e o escudo, sobretudo, aproximando-os das relíquias dos santos na sua eficácia simbólica. As crónicas que relatam as exéquias e as trasladações dos reis – para serem lidas com as devidas precauções, dado o viés ideológico, panegírico e não raras vezes fantasista – e os sermões pronunciados nas ocasiões abundam em retórica que contrapõe a macabra visão dos despojos do rei à vitalidade do seu corpo político, que ao mesmo tempo participa na construção da memória do reino e assegura a sua continuidade. Mas não se furtam à edificação espiritual, de que é talvez maior e xemplo a descrição cruíssima que Fr. Tomé de Jesus faz do cadáver de D. João III, morto em 1557 e que ele próprio ajudou a amortalhar, em carta transcrita por Camilo Castelo Branco no primeiro volume das *Noites de Insónia*: “quando o descobrimos estava mais feio, e mais preto do rosto, e mãos, o mais sujo, e o mais nojento, e em fim o mais mortal e terreno, que eu vi outro [...] Nisto acabou [...] aquele que com só a vista fazia tremer o mundo.”¹⁰

A morte era um evento socialmente traumático e perturbador, para cujo apaziguamento contribuía não somente os rituais religiosos, que compreendiam a música, mas também as manifestações públicas de dor e luto, igualmente

⁹ Garcia de Resende, “A trasladação do corpo do muy catholico e magnanimo e esforçado Rey Dom João o segundo deste nome: da see da cidade de Silues pera o moesteiro da Batalha”, in *Lyuro das obras de Garcia de Resende* (Lisboa: em casa de Luís Rodrigues, 1545), fols. 125–127, disponível em <https://purl.pt/14664>.

¹⁰ Camilo Castelo Branco, *Noites de insomnia: oferecidas a quem não pôde dormir* (Porto, Braga: Eugénio Chardron, 1874); cópia digital dos vols. 1–4 em <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.aa0004495214&view=1up&seq=6>.

ritualizadas e intensamente sonoras, que no cúmulo incluíam a automutilação, maiormente tratando-se da morte do rei. Para exemplo, refiro a continuação da carta de Fr. Tomé de Jesus, que conta que, ao abrir a porta por onde havia de sair o ataúde com o cadáver de D. João III, “se alevantou hum pranto tão grande que era cousa de pasmo. Nunca vi tanta gente junta, nem tanto grito e choro, nem faces ensanguentadas e arranhadas, nem barbas depenadas, como então vi” e que, chegando aos Jerónimos, de pronto “enterrarão-no à cabeceira de seu Pai com hum Responso, que pera mais nem lagrimas, nem gritos, nem gente davão lugar”. Ou, quando em 1521 morreu D. Manuel I, o Duque de Bragança e o Mestre de Santiago e de Avis lhe pregaram a tábua sobre o caixão, porém, como relata o cronista, Gaspar Correia, “os quais pregos não foram tão pregados com martelos como com as cabeças dos que eram presentes que com elas davam muitas pancadas no ataúde e no chão que era uma mui grave cousa de ver”, sendo depois o longo e penoso cortejo fúnebre até Belém acompanhado “com mui gritados prantos e dolorosas lamentações”.¹¹

4. Nas iluminuras dos manuscritos, como se “via” ou “desenhava” a morte?

Nos livros litúrgicos portugueses de uso comunitário – graduais e antifonários – ou de uso individual – missais e breviários – não é habitual haver uma decoração especial, ou diferenciada, para as secções reservadas à Missa, ao Ofício de Defuntos, ou aos Rituais da Absolição e das Exéquias, incluindo o enterro. É claro que há excepções. Por exemplo, num livro de coro do séc. XVII de origem desconhecida, que integra a colecção da Biblioteca Nacional de Portugal, o

¹¹ *Crónicas de D. Manuel e de D. João III (até 1533) de Gaspar Correia*. Leitura, introdução, notas e índices por José Pereira da Costa (Lisboa: Academia das Ciências, 1992).

início das Vésperas de Defuntos, cuja primeira antífona diz “Placebo Domino in regione vivorum” (que se traduz por “Serei agradável ao Senhor na terra dos vivos”), é precedida de um medalhão com um esqueleto de boca escancarada ladeado por ampulhetas, numa evocação da irreversibilidade do tempo, que tudo destrói (Figura 1). (Curiosamente, o termo médico “placebo”, referente a uma substância neutra que induz no paciente a ideia de cura, não raras vezes com efeito terapêutico endógeno, deriva, aliás, do início do Ofício de Defuntos, por via de, nos funerais, se “cantarem placebos”). Noutro livro de coro do século XVI da Ordem de S. Jerónimo, em adição tardia, a sequência da Missa de Defuntos, “Dies irae, dies illa” (“Dia da ira, aquele dia”), que alude ao Juízo Final, é ilustrada com uma caveira, duas serpentes enleadas e outras que lhe saem das órbitas (Figura 2). A serpente, tanto no Antigo como no Novo Testamento, é associada ao Diabo, que ameaça tomar conta da morte, simbolizada pela caveira.



Fig. 1 — Biblioteca Nacional de Portugal, LC 330, fol. 9v.



Fig. 2 — Biblioteca Nacional de Portugal, LC 333, fol. 65r.

Nos livros de horas, pequenos volumes para a devoção e a meditação privada dos leigos, cuja voga acompanhou o movimento da *devotio moderna*, a decoração é habitualmente faustosa. Por exemplo, o livro de horas que se diz ter pertencido a D. Fernando I, executado na Flandres provavelmente na década de 1460 (o que inviabiliza a posse daquele rei, morto em 1383) e que segue o uso inglês de Salisbúria, hoje integrado na colecção da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, tem a preceder o Ofício de Defuntos uma iluminura de página inteira que representa a ressurreição de Lázaro – uma representação aparentemente paradoxal, mas que remete para o primeiro responsório das Matinas de Defuntos: “Credo quod redemptor meus vivit, et in novissimo die de terra surrecturus sum, et in carne mea videbo Deum salvatorem meum” (“Acredito que o meu redentor vive e que no último dia me erguerei da terra e na minha carne verei a Deus, meu salvador”).¹² A mesma iconografia a página inteira é exibida num livro de horas pouco mais tardio, também flamengo e datado do último quartel do séc. XV, que terá pertencido à Rainha Dona Leonor, mulher de D. João II, hoje integrado na colecção da Biblioteca Nacional de Portugal. Mas, na página que abre o Ofício de Defuntos com a antífona “Placebo”, entre a decoração vegetalista das margens, surgem as inevitáveis caveiras.¹³

O livro de horas de D. Duarte, igualmente executado na Flandres na primeira metade do séc. XV, hoje na Torre do Tombo, apresenta uma iluminura de página inteira que representa a vigília, com o ataúde coberto de panos negros encimados por uma cruz vermelha, ao centro, sob um baldaquino também negro

¹² Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Ms. 50.1.1; reprodução disponível em http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212389/mss1212389.html. A iluminura a que me refiro encontra-se na p. 251.

¹³ Biblioteca Nacional de Portugal, Il. 166; reprodução disponível em <https://purl.pt/24006>. As iluminuras a que me refiro estão nos fols. 109v–110r, a que correspondem as imagens n.os 220–221.

rodeado de velas acesas, à esquerda um grupo de clérigos em torno a uma estante, que cantam porventura um responsório para ajudar a resgatar a alma do defunto das penas do Purgatório – “Libera me Domine de morte aeterna” (“Livra-me, Senhor, da morte eterna”) – e, à direita, um grupo de frades de hábito negro e capuz pela cabeça, certamente beneditinos.¹⁴ O livro de horas propriamente dito da Rainha Dona Leonor, também de execução flamenga e datado de c. 1470, hoje na Biblioteca Nacional de Portugal, exhibe uma iluminura da mesma temática a preceder o Ofício de Defuntos.¹⁵

Caso extraordinário é o do livro de horas dito de D. Manuel, depositado no Museu Nacional de Arte Antiga. Datado de entre 1517 a 1551 de acordo com os estudos mais recentes e iluminado por António de Holanda, as imagens que ilustram o Ofício de Defuntos em páginas contíguas são uma narrativa do enterro de D. Manuel I na igreja velha de Belém em 1521 e da trasladação dos seus restos mortais para o Mosteiro dos Jerónimos em 1551 (ano da publicação do relato da *Trasladaçam dos ossos dos muyto altos e muyto poderosos el Rey dom Manuel e a Rainha dona Maria*¹⁶) ou em data pouco anterior (Figuras 3 e 4). Na primeira página do Ofício de Defuntos, a morte é representada na tarja superior por um esqueleto que tem ao ombro um caixão sobre o qual esvoaça um sudário e, na mão, o machado com que ceifa as vidas. No *bas-de-page* é representado o ritual da quebra dos escudos à saída da desaparecida Rua Nova dos Mercadores (onde

¹⁴ Arquivo Nacional-Torre do Tombo, Ordem de São Jerónimo, Mosteiro de Santa Maria de Belém, liv. 65; reprodução disponível em <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4381017>. A iluminura corresponde à imagem PT-TT-MSMB-A-L65_m0654.TIF.

¹⁵ Biblioteca Nacional de Portugal, Il. 165; reprodução disponível em <https://purl.pt/24005>. A iluminura encontra-se no fol. 114v, a que corresponde a imagem n.º 232.

¹⁶ António Pinheiro, *Trasladaçam dos ossos dos muyto altos & muyto poderosos, el Rey dom Manuel, & a Rainha Dona Maria de louuada memoria: feita por o muito alto & muyto poderoso Rey Dom Joam o .iiij. deste nome seu filho, nosso senhor* ([Lisboa: Germão Galharde], 1551), disponível em <https://purl.pt/23199>.

é hoje aproximadamente a Rua do Comércio, transversal da Rua Augusta). Trata-se de uma cerimónia laica com raízes hispânicas medievais, simultaneamente fúnebre e legitimadora, introduzida em Portugal aparentemente com a morte de D. João I em 1433, que antecedia as exéquias e que consistia num séquito onde seguia um cavaleiro trajado de negro, que arrastava no chão uma longa bandeira negra, e três juízes, que levavam cada um um escudo com as armas do rei morto tingidas de negro e os quebravam, à vez, em lugar público, ao que respondia o pranto dos circunstantes. Na inicial do salmo 114, "Dilexi, quoniam exaudiet Dominus vocem orationem meam" ("Amei, porque o Senhor ouvirá a voz da minha oração"), a que serve de refrão a antífona "Placebo", representa-se a encomendação com o corpo do rei amortalhado na sua câmara, onde se vê ao fundo o leito onde expirou. Nas tarjas da página anterior, desenrola-se o cortejo fúnebre nocturno, do Paço da Ribeira para Belém e, ao centro, as exéquias na ampla nave da igreja dos Jerónimos aquando da trasladação, onde a música tem lugar, figurada ao fundo, por trás do catafalco onde assenta o ataúde, pela estante com um grande livro de coro aberto e os cantores diante dele.

Em suma, com a exclusão do complexo programa iconográfico deste livro de horas, as representações da morte são razoavelmente padronizadas: o *memento mori* (lembra-te [que tens] de morrer), cujo motivo mais difundido é o esqueleto ou a caveira nos livros de uso comum, ou cenas do enterramento ou da vigília nos livros de horas e, nestes, também a Ressurreição de Lázaro.



Fig. 3 — Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. 14, fol. 129v

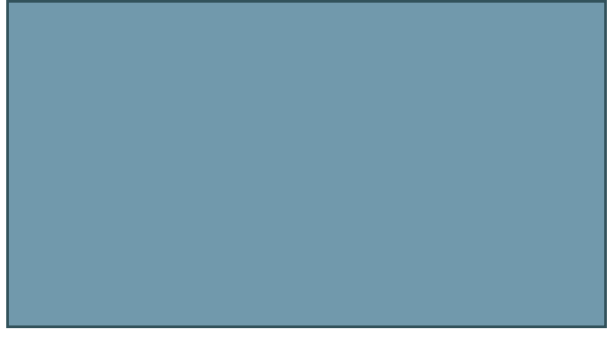


Fig. 4 — Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. 14, fol. 130r.

5. Quando se pensa na relação entre morte e música, pensa-se no paradoxo entre silêncio e som. Que sentido fazer deste paradoxo?

Não há qualquer paradoxo entre silêncio e som, da mesma forma que, numa página escrita, são os espaços em branco que articulam as palavras.

RECENSÕES | REVIEWS



Martin, Nastassja. 2023. *Acreditar nas feras*,

traduzido por Luís Leitão. Lisboa: Antígona. 136 pp.

ISBN: 978-972-608-443-3.

Cláudia Capela

Escola Superior de Educação de Viseu

Submissão | Submission: 16/04/2024

Aceite | Acceptance: 13/06/2024



DOI: 10.51427/com.est.2024.03.02.0012



© 2024 Autor(es) | The Author(s).

[Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Em matéria de representação do “eu”, o “duplo” configura uma ideia de crise interior. Sintomática do pós-modernismo, a exponenciação da, outrora, duplicidade romântica a potências ilimitadas mergulha a representação da identidade numa ideia de descentramento do sujeito e saturação do eu. Ora, não será essa a conceção resultante da leitura de *Acreditar nas feras* (2023), *Croire aux fauves*, no original, de Nastassja Martin.

Antropóloga, Martin estuda as cosmologias do Ártico e as suas perspetivas animistas. O violento encontro com um urso originou este livro, que cobre extratos variados, oscilando entre a escrita em primeira pessoa e o relato sociopolítico, sem que nem o pendor singular e pessoal da primeira seja posto em causa, nem a validade universalizante do segundo seja desmerecida. A dedicatória e a citação de Empédocles enquadram o texto no âmbito da metamorfose e da fluidez relacional do indivíduo. O texto desenvolve-se em quatro momentos/capítulos, tendo início no outono e terminando no verão. A ordem, a existir, não é forçosamente a promulgada; a própria repetição ouroborica acaba por, subtilmente, reduzir-se a uma proforma de modelação contínua.

O primeiro capítulo refere-se de imediato ao encontro entre a narradora e o urso, estabelecendo uma dinâmica mitográfica, pois a escrita possibilita o retorno e a reinscrição do real noutra cambiante espaciotemporal, reatualizando o evento. O ritual opera-se nos meandros da vida e da morte, saldando-se a segunda a favor da primeira: “é um nascimento, já que, manifestamente, não é uma morte” (Martin 2023, 11). A presença feral perpetua-se, uma vez que as identidades cruzam-se e a mulher torna-se outra: “oiço como a fera, eu sou a fera” (Martin 2023, 12). Este encontro é similar a um violento abraço de pendor erótico-mortal, uma pulsão de que resulta uma habitação simultânea do objeto amador e do objeto amado. Simbolicamente, o encontro da narradora e do urso não invalida a fatalidade ambivalente do amor: “Ele sem mim, eu sem ele, conseguir sobreviver apesar do

que foi perdido no corpo do outro; conseguir viver com o que lá foi depositado” (Martin 2023, 12).

A caminho de Kliuchi, na região de Camecháteca, começa o martírio da sobrevivência, o horror da *vítima-monstro*, a fronteira da desumanização, mas também a pequena comédia humana, limítrofe da subsistência trágica: a novela amoroso-hierárquica noturna no hospital, e a *mise en abyme*¹ televisiva na referência a um Capuchinho Vermelho reinventado em perseguição amorosa depois da maldição e do desencontro dos amantes. Trata-se da incomunicabilidade, afinal, das paixões impossibilitadas, se elas existem: os amantes “estão condenados a viver em mundos diferentes, deixaram de se compreender” (Martin 2023, 21). Esta *romanceação* acrescenta ao texto muita da sua graciosidade. Se assim não fosse, a narrativa fechar-se-ia em torno de um acontecimento peculiar de feições insólitas e de expressão meramente testemunhal. Deste modo, a narração de sucessivos episódios no hospital, entre outros, dando conta da continuidade da vida, indiferente ou promissora, dilui o pendor memorialístico, que se tornaria exibicionista-voyeurista,² e acrescenta um ímpeto *ficcionalizante*. Na verdade, a instrumentalização da escrita literária dota a narrativa de densidade romanesca. O *facto* torna-se irrisório. A matéria da escrita é a escrita. É dizer que *Acreditar nas feras* se lê como um romance. Não é uma ofensa.

Além do registo antidogmático e hipotético proveniente da disposição indagadora, evidenciam-se traços ensaísticos de índole diversa. Dir-se-ia que o texto é menos sobre a discursivização da experiência do ataque do urso do que sobre os significados das relações socioafetivas e a percepção da perda. A

¹ Mecanismo de replicação representativa; encaixe autorreflexivo de uma micronarrativa com contornos similares à narrativa principal.

² O texto não pretende explorar um conjunto de situações experienciadas sob uma perspetiva confessional, subtraindo-se à documentalização exacerbada do trauma.

violência parece uma constante, enraizada nos ditames sociais macroestruturais. Ambivalentemente, não se pode dizer que a narradora o seja, ou, a sê-lo, reconhece-se violenta na perseguição do sonho e da paixão — “Paixão”, nome de um conto de Alice Munro que elucida o que dela nos dirige e identifica, uma espécie de tesouro a lapidar sem subversão —, sem que, ou apesar disso, a obsessão se torne mortalmente pulsional. A prelação do texto por si mesmo, em detrimento da azáfama circunstancial, a qual simularia a insensibilidade face à *vítima-curiosidade*, configura um método de resguardo e abre os horizontes do discurso. A que fera se refere o título? Que feras são estas que não desistem de ir no encalço do urso, de si mesmas? Sonhadores. Apaixonados. Munro *dixit*.

A duplicidade do *eu* e as situações-*persona* percorridas não redundam em conflito existencial ou em qualquer tipo de permuta entre um estado de razoabilidade e loucura total. A renomeação, as placas de metal e reconstruções do rosto da narradora, quase *cyborg*, embora críveis enquanto prefiguração simbólica, não reincidem sobre qualquer exploração de mácula indefinida. A reconstrução parece, apenas, como uma estação, um tempo a atravessar.

No inverno, o internamento em França, onde a sua própria língua parece adstringente. É a dor física e sobretudo a apreciação constante de terceiros: “sabe que o rosto é a identidade” (Martin 2023, 48). A prevalência do discurso intimidatório da comunidade instiga a uniformidade e unidimensionalidade. O conceito de desfiguração parece confirmar a sentença sobre o pós-modernista: o fluido é desconexo. A nostalgia de qualquer segurança pretérita torna-se uma espécie de mortandade antecipada. Tal cogitação incorre na salvaguarda contraproducente da valorização entrincheirada do *eu*, da sua angústia e solidão existencial. Ora, pela voz da narradora, assistimos a uma recusa da diluição e a uma postura aberta face à sua autorrepresentação e capacidade de se despedir de uma parte de si no encontro, doloroso, com o outro. Ainda que haja um sentido,

subsiste a perfeita noção do surpreendente: “existe qualquer coisa invisível que impele as nossas vidas para o inesperado” (Martin 2023, 107).

A descontinuidade textual, de rememoração de diferentes momentos enunciados no presente, constrói um entrosamento de analepses e prolepses, experienciando-se o tempo como fluxo presentificado da memória. A linguagem intenta projetar o experienciado, incluindo o leitor, que experimenta tal estrutura oleada da memória e da noção metamórfica do sujeito face ao tempo, enquanto tempo. Assim, os arquétipos míticos afloram, articulados nos espaços que a narradora ocupa: o selvagem, a autoridade, o amor, o urso, as suas representações. A representação é, pois, fulcral. O conflito ou mera incoincidência das narrativas — geográfica, linguística, mitográfica — destaca-se produtivamente: “a situação de crise parece-me sempre boa para pensar, pois encerra a possibilidade de uma outra vida, de um outro mundo” (Martin 2023, 73).

A primavera chega com o renascimento. Esta morte do *eu* implica a sustentação simbiótica com o espaço. A tundra e o Ártico promovem uma consciência ulterior ao solilóquio individual. A floresta reenvia a representação do eu como território partilhado. O encontro do urso e da mulher clama por um discurso a que não se submeta superficialmente, que deixe espaço para a incerteza. Ora, no mundo da representação ocidental, talvez tal lapso não exista. Nesse espaço cabe uma chave animista que devolve o indizível ao espaço de si mesmo enquanto constituinte do que Martin chama “esquemas relacionais” (Martin 2023, 95). A interpretação, a hermenêutica em torno do abraço mulher-urso: um vazio semântico num mundo construído sobre a comunicação. Ora, discursar sem a incerteza parece normalizar o acontecimento “para o fazer entrar, custe o que custar, no coletivo humano” (Martin 2023, 96). A narradora opta pela terra-de-ninguém: a do sonho e a das práticas culturais dos povos Eveny, de Tvaian, onde há “fluidez dos papéis” (Martin 2023, 102). Trata-se de uma questão

de sobrevivência e da consciência da ruína, da naturalidade com que se lida com o passar do tempo, o passar do eu. O verão é a mais pequena das estações: as vivências, a pretensa alteridade radical e a reversibilidade exigem agora ser cosidas por entre os apontamentos dos diversos cadernos de campo. René Char é citado: “Como escondermo-nos do que se deve unir a nós?” (Martin 2023, 129)

A narrativa autorrepresentacional que deu o indivíduo como múltiplo desaparece, pois tal profusão advém da sua singularização estilhaçada, como um espelho quebrado, num formato individualista cuja refração da imagem deriva de um ponto originário olvidado da amplitude referencial que o cerca. *Acreditar nas feras* revoga o estertor simplista do eu ao abarcar a vastidão de narrativas, linguagens e metalinguagens em que o indivíduo se situa, e da qual não resulta a extenuação plurivocal, senão como naturalização da mudança e da contiguidade do passado e do futuro, do cá e do lá, ainda que o exterior pretenda fazer do eu um campo de batalha. O texto de Martin não corre o risco de se desvirtuar genologicamente, nem debate a ideia de diferença ela mesma. *Acreditar nas feras* devolve o eu à sua inteireza com o(s) outro(s) em si e fora de si, recuperando o tempo e o espaço como operadores a que é forçoso atender para reduzir ambivalências, suprimir o calculismo hierárquico e encontrar um modo de sobrevivência; não pensar nas coisas más: o amor é o que devemos ter mente, confia-nos o livro.

Não obstante o sofrimento, e sem parangonas militantes, o texto convida a atravessar o mundo com tranquilidade face à mudança. A resistência à morte, sendo que a morte na representação ocidental parece assemelhar-se fatalisticamente, como o abraço da mulher-urso, a um discurso fechado, dizível como algo que se resolveu por escusa de partes, evidencia-se como um lugar a ocultar, pelo medo e pela transigência face ao imobilismo. Tal resistência à morte será resistência à vida. O estertor da ruína, reiterada como uma árdua lição,

torna-se, na sua densidade ambivalente, um doloroso mas consciente ato de beleza moral: desistir de comandar é uma aprendizagem. O comando é ato de quem arquiva, afinal, pejorativamente, a vida-morte, e desistir de rotular inteiramente, aqui, torna-se o meio para a libertação do peso extenuante da finitude. A fímbria entre o que se diz, como se representa o mundo, e o mundo de facto. Uma película, um respiradouro. A fábrica da metamorfose.

Referências

Martin, Nastassja. 2023. *Acreditar nas feras*, traduzido por Luís Leitão.

Lisboa: Antígona.

Munro, Alice. 2007. "Paixão." In *Fugas*, traduzido por Margarida Vale de Gato.

Lisboa: Relógio D'Água.

Duarte, José, e Sanio Santos da Silva, eds. 2023. *Na Raiz de Todos os Males: Terror Doméstico no Século XXI*,

Lisboa: Caleidoscópio. 259 pp.

ISBN: 978-989-658-811-3.

Filipe Afonso e Marta Oliveira

Universidade de Lisboa (ULisboa)

Submissão | Submission: 31/05/2024

Aceite | Acceptance: 11/07/2024



DOI: 10.51427/com.est.2024.03.02.0013



© 2024 Autor(es) | The Author(s).

[Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

O tópico do terror tende a invocar um conjunto de imagens provenientes do imaginário cultural e artístico, que compreende desde figuras transparentes que aludem ao fantasmagórico à talvez mais emblemática casa assombrada. O género de terror foca-se, várias vezes, na condição da inevitabilidade, na causa da sucessão de eventos que aflige as personagens — uma profecia que se concretiza a si própria. É uma viagem impercetível, até atingir o momento clandestino em que a realidade que tanto se pretende conter se encontra, impossível de ser ignorada. E o lar, que se vê como um espaço de refúgio dos horrores do mundo exterior, passa a ser onde o mal habita. Vários são os casos de ficção em que a casa é onde o mal reside, à espera de ser invocado, como podemos ver em *Us* (Peele 2019), *Hereditary* (Aster 2018) e em *Insidious* (Wan 2010) e nas suas sequelas. No volume *Na Raiz de Todos os Males: Terror Doméstico no Século XXI* (2023),¹ editado por José Duarte e Sanio Santos da Silva, encontram-se textos que analisam filmes e séries contemporâneos que exploram a “casa enquanto espaço de terror” (Duarte e Silva 2023, 10). O livro contempla produções datadas após o virar do século, onde “a casa cinematográfica não é alheia aos horrores do mundo” (Duarte e Silva 2023, 11). O volume encontra-se dividido em duas partes, ambas tituladas com citações de filmes analisados nos capítulos, e que se expande em várias geografias nos seus objetos de estudo.

Apesar do rigor e pertinência de toda a obra, o foco desta análise será dirigido para dois textos em específico: “Growing Under Your Skin: A Mãe Monstruosa em *The Babadook*”, de Elisabete Lopes, e “‘A House as Old as this One Becomes, in Time, a Living Thing’: O Terror Doméstico em *Crimson Peak*”, por Ana Rita Martins e Diana Marques. Destacamos estes capítulos pelo seu contributo inovador para o estudo acerca do papel da mulher no terror. De

¹ *Terror Doméstico* doravante.

facto, no quotidiano português, não se explora o terror no mundo académico de uma forma congregada. Embora a investigação produzida neste âmbito seja já disseminada, como evidenciado pelo conteúdo do Catálogo de Terror Português, autorado pela Fábrica do Terror (s.d.), onde encontramos vários livros de estudo do género² que submergem, maioritariamente, o sobrenatural, os investigadores ainda trabalham de uma forma isolada, não existindo um espaço coeso e plural, onde as ideias se possam congregar e propagar. Em consequência, tão pouco se estuda, de forma assídua, em Portugal, a figura feminina neste género.

A exploração de figuras femininas no âmbito do terror doméstico, enquanto indivíduos, até aos papéis sociais que desempenham, como serem mães e avós, é um assunto premente, tanto pela necessidade de enaltecer estas figuras, como de oferecer um olhar crítico aos desafios que os papéis maternais albergam. E é exatamente por esta razão que a relevância destes capítulos reside na visibilidade que oferecem ao panorama do terror português no feminino.

Em primeiro lugar, aborde-se a teoria da inconsciência coletiva, elaborada por Carl Jung em *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* ([1981] 2011). Esta é uma teoria que admite um "'coletivo' pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal" (Jung 2000, 15), existindo, portanto, um tronco de crenças gerais a toda a humanidade. De acordo com o ensaio de Lopes, a narrativa de *The Babadook* (Kent [2014] 2015) critica a existência de uma noção normativa ocidental daquilo que significa ser mãe, cujas problemáticas se refletem, literalmente, no descuido pela casa. Esta dicotomia entre os arquétipos de pai e mãe deriva de um acontecimento impulsionador — Amelia Vanek torna-

² De acordo com o Catálogo de Terror Português, com curadoria da Fábrica do Terror (s.d.), encontram-se já vários livros sobre o tópico, tais como *O Quarto Perdido do Motelx – Os Filmes do Terror Português (1911–2006)* (2023), coordenado por João Monteiro e Filipa Rosário, e *Olhar o Medo – Visões Sobre o Cinema de Terror* (2023), autopublicado por António Araújo e José Carlos Maltez. Contudo, ambos concentram-se, maioritariamente, no sobrenatural.

se mãe no mesmo dia em que o seu marido, pai do bebé, morre num acidente de carro, enquanto a levava para o hospital (precisamente para ter o bebé). É de imediato estabelecida uma relação evidente entre a vida e a morte, que acaba por comandar toda a ação cinematográfica. Assim, Lopes convida a ponderar sobre a essência da maternidade.

Arquetipicamente, pensa-se na maternidade como o pico da felicidade. Ser mãe parece a tarefa principal de uma mulher. No entanto, ao ler o texto, percebe-se que esta é uma falsa realidade, construída socialmente como parte do sistema do inconsciente coletivo. É-se confrontado, no filme, com uma figura materna em primeira instância carinhosa e preocupada, mas que se torna progressivamente crua e real. Após a morte do seu marido, a mãe aceita educar o filho sozinha, sofrendo as consequências psicológicas, sociais e económicas que esta realidade frequentemente acarreta. O espectador assiste enquanto Amelia vai perdendo a personalidade e a independência. Logo, não será de surpreender que, como afirma Lopes, o monstro no terror de *The Babadook* seja única e exclusivamente uma emancipação simbólica da mente desta mãe. O facto de Amelia ter deixado a sua personalidade e sonhos em segundo plano confere veracidade à teoria da autora. Claro que, apesar de ser uma projeção mental, o monstro, ainda que não o reflita para o mundo, espelha o quão deturpada a mente de Amelia está, o que acaba por se refletir no próprio estado da casa. Aliás, existe um acontecimento semelhante em *Crimson Peak* (del Toro [2015] 2016), onde a mansão gótica reflete um estado corrompido, fazendo jus à estrutura temática da narrativa. Ademais, ambos os trabalhos, apesar de se debruçarem em subgéneros distintos, atestam a força do terror para representar ansiedades sociais que refletem tanto o contemporâneo como a intemporalidade, através de uma perspetiva feminina.

No texto de Martins e Marques, onde a mansão Allerdale Hale é equiparada a “um símbolo da própria psique” (Martins e Marques 2023, 77), as

autoras apresentam uma avaliação da progressividade feminina na narração gótica, onde os apelos da estética do subgênero ao macabro e a um terror mais sutil se fazem acompanhar de uma reinvenção da protagonista, Edith Cushing, e da antagonista, Lucille Sharpe. Na longa-metragem de del Toro, “as mulheres desempenham um papel ativo” (Martins e Marques 2023, 83), onde o arquétipo esperado de um trabalho fictício de terror, com a expectativa da donzela vulnerável, sem voz e dependente de uma figura masculina, é subvertido com o trabalho do realizador e a sua aproximação ao *female gothic* (gótico feminino), conhecido pelas suas protagonistas femininas empoderadas nas suas próprias histórias. E a casa, condenada a um fim infortúnio, prenunciado por Thomas Sharpe, acaba por sucumbir como um paralelo às ações de Lucille — “a dona de casa que manipula tudo e todos que ali vivem” (Martins e Marques 2023, 82) — com a ramificação dos seus assassinatos, que culminam num confronto final com Edith.

A mansão, um suposto espaço íntimo, que Edith vê como casa após a união matrimonial com Thomas, encontra-se infestada de espíritos irrequietos, fruto da manipulação às mãos da cunhada. De maneira eficaz e precisa, Martins e Marques oferecem uma avaliação do papel da casa no espaço do terror gótico feminino, este último conhecido por subverter o gótico mais tradicional (finais do século XVIII, inícios do século XIX) sobre a lente magistral de del Toro, onde os elementos de sufocação, alienação e sofrimento se revertem ao passado assombrado de Allerdale Hale. Porém, o assombramento mencionado não reside nos fantasmas carmesins, mas sim nas ramificações da manipulação de Lucille, e o grande confronto climático estabelece-se na interação entre esta e Edith, duas personagens que se “contrastam e se espelham mutuamente” (Martins e Marques 2023, 71).

A partir dos dois textos analisados, é possível concluir que, para fazer um filme de terror, não são necessárias histórias irreais, com monstros vindos do

espaço ou figuras provenientes do além. Aliás, estes são usados maioritariamente como metáforas. O verdadeiro terror reside na natureza humana, na vivência comum, nos problemas e traumas que as personagens femininas tanto tentam ignorar, esquecer e esconder. As histórias destas mulheres são plurais, representam algo que pode acontecer a qualquer mulher em qualquer parte do mundo. O facto de estes temas serem abordados nesta forma específica, em dois textos que analisam diferentes filmes, faz com que seja possível, então, a criação de um fio condutor sobre o que realmente é a mulher no género de terror. Posto isto, pode-se concluir que a obra *Terror Doméstico* constituiu um avanço científico e teórico no contexto académico do cinema. Ao não só abordarem o terror como qualquer outro género, tão digno quanto estes, apresentam um tópico inovador – a mulher no centro deste género. Ao escolherem esta abordagem, tanto as investigadoras como os editores marcam uma nova etapa nos estudos fílmicos realizados em Portugal, que cobrem território internacional e nacional, abrindo portas a novos tópicos de exploração.

Referências

Araújo, António e José Carlos Maltez. 2023. *Olhar o Medo – Visões Sobre o Cinema de Terror*. Lisboa: Autopublicado.

del Toro, Guillermo, dir. (2015) 2016. *Crimson Peak*. DVD. Universal Pictures.

Duarte, José, e Sanio Santos da Silva, ed. 2023. *Na Raiz de Todos os Males: Terror Doméstico no Século XXI*. Lisboa: Caleidoscópico.

Fábrica do Terror. s.d. "Catálogo de Terror Português." Acedido a 19 de agosto, 2023. <https://www.fabrica-do-terror.com/livros-de-terror-portugueses/>.

Jung, C.G. (1981) 2000. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Traduzido por Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

Kent, Jennifer, dir. (2014) 2015. *The Babadook*. DVD. Umbrella Entertainment.

Lopes, Elisabete. 2023. "Growing Under Your Skin: A Mãe Monstruosa em *The Babadook*." Em *Na Raiz de Todos os Males: Terror Doméstico no Século XXI*, editado por José Duarte e Sanio Santos da Silva, 21–42. Lisboa: Caleidoscópico.

Martins, Ana Rita, e Diana Marques. 2023. "'A House as Old as this One Becomes, in Time, a Living Thing': O Terror Doméstico em *Crimson Peak*." Em *Na Raiz de Todos os Males: Terror Doméstico no Século XXI*, editado por José Duarte e Sanio Santos da Silva, 67–87. Lisboa: Caleidoscópico.

Monteiro, João e Filipa Rosário, coord. 2023. *O Quarto Perdido do Motelx – Os Filmes do Terror Português (1911-2006)*. Lisboa: Ctlx – Cineclube de Terror de Lisboa.



U

LISBOA
UNIVERSIDADE
DE LISBOA

FLUL

FACULDADE
DE LETRAS

CEComp

Publicações
Periódicas

fct

Revista de
Física, Matemática
e Ciências da Terra