

Estudos

.....

*

DOI: <https://doi.org/10.34619/oc8i-adkt>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2854-3421>

University of Oxford, Faculty of Medieval and Modern Languages, Oxford, Reino Unido.

marialuisa.coelho@mod-langs.ox.ac.uk

Este artigo surgiu a partir de um trabalho apresentado conjuntamente com Simon Park na conferência da ABIL (Associação Britânica e Irlandesa de Lusitanistas), em Cork, em 2013. Agradeço a Simon Park pela generosa troca de ideias.

Revisitando *Os Lusíadas*

As propostas heterotópicas de Lourdes Castro e Joana Vasconcelos

MARIA LUÍSA COELHO*

Resumo: Este artigo aborda duas reinvenções d' *Os Lusíadas* (1572): *Lusíadas* (1971), um livro-objeto criado por Lourdes Castro, e a instalação *Ilha dos Amores* (2006), de Joana Vasconcelos. Ao analisarmos como as artistas entrelaçam as linhas da história nacional e do cânone da arte, propomos que as suas obras se inscrevem no que Foucault denomina de heterotopia, uma vez que podem ser entendidas como contra-lugares, onde espaços (culturais) reais são representados, contestados e invertidos. Estas obras podem assim contribuir para uma teoria comparatista trans-temporal, bem como para uma urgente re-avaliação do passado e presente portugueses.

Palavras-chave: heterotopia, comparação, *Os Lusíadas*, Lourdes Castro, Joana Vasconcelos

The Lusiads revisited: the heterotopic proposals of Lourdes Castro and Joana Vasconcelos. *This article focuses on two reinventions of Camões' The Lusiads (1572): Lusíadas (1971), a book-object created by Lourdes Castro, and the*

installation Love Island (2006), by Joana Vasconcelos. In analysing how both artists restitched the threads of national history and the art canon, we argue that their works engage with Foucault's notion of heterotopia, as they can be seen as counter-sites, where real (cultural) spaces are represented, contested, and inverted. Their practice ultimately contributes to a theory of trans-temporal comparison, in addition to a much-needed re-evaluation of Portuguese past and present.

Keywords: *heterotopia, comparison, The Lusíadas, Lourdes Castro, Joana Vasconcelos*



Pretendemos com este artigo propor que artefactos culturais provenientes de diferentes contextos históricos se interpelem mutuamente através de uma abordagem comparativa e enraizada numa metodologia interdisciplinar que rejeita a linearidade cronológica, as fronteiras estanques entre categorias e a tão bloomiana ansiedade da influência. Para isso, e aproveitando as recentes celebrações dos quinhentos anos do nascimento de Luís de Camões, iremos centrar a nossa análise na reinvenção d' *Os Lusíadas* por duas artistas portuguesas, Lourdes Castro e Joana Vasconcelos, pois as suas obras, contemporâneas, não apenas respondem ao passado, como também abordam as condições do presente, em particular os legados do imperialismo e uma visão de mundo masculinista.

O carácter monumental d' *Os Lusíadas*, com as suas 1102 estrofes distribuídas por dez cantos e um arco narrativo que abrange toda a história de Portugal até ao século XVI, desde o nascimento da nação até à sua “grandiosa”^[1] expedição marítima, é um aspeto crucial do texto de Camões, que assim destaca o destino superior, ungido por Deus, de um pequeno país europeu e a natureza formidável dos seus reis, cavaleiros e marinheiros, homens cujas ações contêm o germe de um império ultramarino e confirmam o seu lugar entre os deuses. Portanto, não é surpreendente que Camões e *Os Lusíadas* tenham sido apropriados pelo Estado Novo, uma vez que glorificar Camões e louvar o seu poema enquanto narrativa patriótica

1. Uso as duplas aspas como forma de reconhecer o questionamento do termo.

e épica contribuía para a defesa levada a cabo pelo regime da existência anacrónica de um império português no século XX. É nesse sentido, aliás, que o Estado Novo atribuiu uma acrescida importância nacional ao feriado de 10 de junho, que passa a ser não apenas uma comemoração da morte de Camões, mas também uma celebração de Portugal^[2]. Durante este período, *Os Lusíadas* foram, de facto, utilizados como propaganda da ideologia nacionalista do Estado, que procurava mitologizar ainda mais as figuras e as façanhas centrais do texto camoniano, nomeadamente a gesta marítima, e assim justificar o projeto colonial e sua inerente ideologia etnocêntrica, racista e opressora.



Fig. 1. Selo comemorativo do IV Centenário de *Os Lusíadas*, 1972.

2. Ellen Sapega destaca que “[w]hile this holiday marking the date of Camões’s death had been celebrated sporadically since 1880, it was only decreed a national holiday in 1925. With the outbreak of the colonial wars, it acquired new political importance for the Salazar regime, which, in 1963, began a tradition of military parades and commemorating the day with decoration of soldiers who had distinguished themselves in the colonial wars” (2008b, p. 38).

Como refere Carlos M. F. da Cunha (2012), o controlo institucional da interpretação literária operado pelo Estado Novo assentava na construção de uma contra-memória da ideologia decadentista que marcou o século XIX, enfatizando ao invés uma visão épica da história nacional através da seleção e corte de textos e de uma leitura nacionalista dos seus autores. Esta estratégia era, por exemplo, visível na arte pública, que frequentemente celebrava os heróis do passado e os feitos além-mar (como no caso do Padrão dos Descobrimentos e dos jardins da Praça do Império, erigidos na década de 1940, no contexto da Exposição do Mundo Português, que teve lugar em Lisboa^[3]). Era igualmente inerente ao sistema educativo português, cujos programas visavam valorizar e inculcar a ideologia conservadora, colonial e imperial do Estado Novo^[4]. No caso d’*Os Lusíadas*, tal levou ao predomínio de certos episódios, como os de Adamastor e Inês de Castro, nos programas de ensino, preterindo aqueles momentos textuais mais críticos ou que sublinhavam a decadência do império (Cunha, 2012).

Em contraste, a versão d’*Os Lusíadas* criada por Lourdes Castro em 1971, não só ainda sob o jugo do Estado Novo, mas também após o início da Guerra Colonial (que começara em 1961 como derradeira forma de manter o projeto imperial que Camões tinha cantado com eloquência), é uma obra consideravelmente menos épica, consistindo num livro em *plexiglass*, com capa e contracapa cor-de-laranja e cinco folhas transparentes, sendo que em cada uma delas a artista bordou o título do poema de Camões em fio plástico^[5].

3. Segundo Inês Beleza Barreiros, a Exposição do Mundo Português “posited ‘the Discoveries’ as Portugal’s golden age, telling the ‘exceptional’ history of a small country that resisted the Moorish and the Spanish conquests, went to sea to escape its fate, ‘discovered’ different lands, Christianized Africans and Amerindians, and finally found in Salazar a guide who would forge a new era of prosperity in a Europe divided by war” (2022, p. 185).
4. Atente-se nas Observações anexadas ao programa de 1954 para a disciplina de Português, ensino primário, enquanto promotora de patriotismo e de hierarquias sexuais na sala de aula: “[a]s preocupações dominantes do ensino desta disciplina hão-de ser as de fundamentar sólidamente uma cultura e de arraigar no espírito e no coração dos alunos sentimentos elevados de civismo e de amor da Pátria. Justificam-se assim como básicos dois objectivos: educar o aluno na inteligência e uso corrente da linguagem e desenvolver a recta formação da sua personalidade de homem e de português” (*Diário do Governo*, 1954, p. 981, meu sublinhado). Quanto à leitura de textos, é vista como uma forma de fomentar o nacionalismo: “Não devem faltar os estímulos para reflexão e para formação nacionalista” (p. 983).
5. O livro em discussão faz parte de uma série de livros de artista criados por Lourdes Castro nos anos setenta, com a designação genérica de “Aessos Encadeados”. Em cada um destes livros Castro bordou uma palavra na folha de rosto: *Ombre* (1970), *Sombra* (1971), *Goethe* (1971), etc.

Queremos sugerir que a (chamemos-lhe assim) reescrita d’*Os Lusíadas* encetada por Castro pode ser vista como parte de uma abordagem de gênero ao cânone, através da qual as mulheres *re-entraram*, *re-leram* e *re-visitaram* esse mesmo cânone, dado que ele é maioritariamente constituído por obras de autores masculinos e adota uma perspetiva masculinista. Este processo de reescrita toma aqui a forma literal de uma inversão, pois o título do épico camoniano é bordado ao contrário na segunda folha transparente do livro de Castro, a que se segue um *décalage* da palavra – e do seu significado – nas três folhas subsequentes. Esta estratégia lembra a predileção da poeta Ana Luísa Amaral pela palavra ‘avesso’, palavra essa que usou frequentemente na sua obra poética (por exemplo, no verso “Ficar de noite ao avesso das coisas” (2013, p. 35)) e que resume assim a relação da autora com o cânone da literatura ocidental, seja ele Shakespeare ou Camões, com quem, aliás, dialogou em obras como *Próspero Morreu* (2011) e *Escuro* (2014), respetivamente⁶. Numa entrevista, Amaral explicou o significado do avesso na sua obra nos seguintes termos: “Avesso não é o contrário. É aquilo que não está exatamente acertado, compassado, equilibrado... É o dissonante” (Gomes, 2022, s.p.). Avesso, inverso, verso (um termo que na língua portuguesa pode referir uma linha de um poema, mas também algo que está nas costas, no reverso, no contrário), são palavras semanticamente relacionadas; os seus significados sugerem que olhar para o outro lado das coisas é escrever e criar *contra* e *com* aquilo que é visivelmente presente, resultando assim num processo cumulativo e palimpséstico que fala ao mesmo tempo a favor e contra. Voltando ao livro de Lourdes Castro, este dualismo do ‘a favor’ e do ‘contra’ em relação ao épico de Camões é estabelecido de uma forma até física, material, já que o título da obra tem uma frente e um verso, e é ainda mais realçado pela qualidade transparente deste livro de artista. Tal forma possibilita uma comparação interdisciplinar e trans-temporal que, em última análise, rejeita a moldura ideológica que caracterizou a apropriação d’*Os Lusíadas* e de Camões pelo Estado Novo.

6. Variações deste verso de Amaral aparecem no livro *Se Fosse um Intervalo* (2009), cujo poema homónimo contém a expressão: “Ficar de noite no avesso das coisas”.

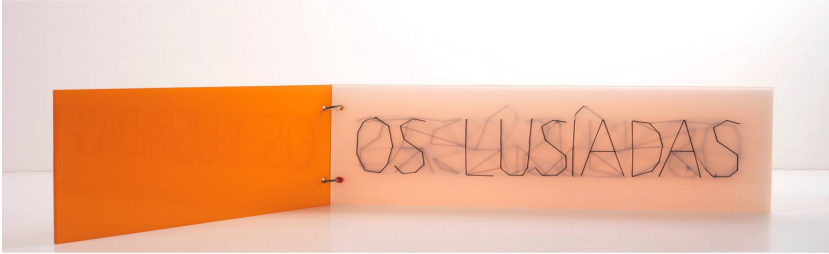


Fig. 2. Lourdes Castro, *Lusíadas*, 1971 (fio de plástico bordado em *plexiglass*). Imagem gentilmente cedida por Nuno Brazão.

Apesar da óbvia relação entre as duas obras, os *Lusíadas* de Castro são atrevidos e lúdicos, em vez de grandiosos e patéticos como os de Camões; em primeiro lugar, porque não há cor mais atrevida e divertida do que o cor-de-laranja escolhido por esta tímida, pequena e delicada artista para a capa do seu livro^[7]; e em segundo lugar, dada a utilização que dá ao *plexiglass*, um material plástico e maleável inventado na década de 1930, que dominou a cultura de consumo do pós-guerra e fascinou artistas durante a década de 1960, especialmente aqueles associados ao movimento da Pop Art. Ao adotar esta postura paródica e lúdica, Castro atualiza Camões tanto quanto subverte a natureza épica e ambiciosa do seu texto^[8]. A sua abordagem tra-

7. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1996), o cor-de-laranja sintetiza uma variedade de símbolos, que vão do espiritual ao libidinal. O seu alcance simbólico pode ser comprovado pela importância que lhe confere o budismo e o hinduísmo, mas também pela sua marca enquanto impulso dionisíaco na mitologia grega. Para Ambrose e Harris (2005), o laranja é uma cor divertida e extrovertida, sendo por isso particularmente apelativa para crianças e adolescentes. Já Kassia St Clair (2018) associa a vivacidade do laranja a um sentimento de confiança e urgência. E se, como St Clair também refere, no campo das artes plásticas, foram os Impressionistas que de forma mais consistente ilustraram o poder desta cor, que a ela recorreram para representar a frivolidade e a diversão da vida moderna, ela ganha um renovado interesse com as declinações da Pop Art, que assim criava um efeito visual estimulante, ao mesmo tempo que celebrava o brilho e o entusiasmo da publicidade e da cultura de consumo. De aspeto frágil e voz serena, a reclusão de Castro ficou para sempre ligada à ilha da Madeira, sítio onde nasceu e onde se refugiou em 1983, tendo aí permanecido até à data da sua morte em 2022. Agradeço aos revisores deste artigo, cujas sugestões muito contribuíram para o aprofundamento dos temas nele abordados.
8. Estudos recentes têm procurado explorar a dimensão anti-épica d’*Os Lusíadas*. Ver, neste contexto, Madeira (2000), o número especial da revista *Portuguese Literary and Cultural Studies* (2003), editado por J. R. Figueiredo, e, mais recentemente, o ensaio de Park (2024). Ver também Sapega (2008a) para uma discussão da forma como artistas e escritores resistiram à ideologia promovida pelo Estado Novo.

quinas ao cânone literário português, e por isso carregada de uma liberdade e de um prazer próprios do mundo da infância, sugere que, ao contrário de um *misreading* bloomiano desse mesmo cânone, a intertextualidade e a trans-temporalidade da sua reescrita não a conduziram ao divã psicanalítico para resolver uma ansiedade de influência derivada de uma história masculina, bem como de uma noção linear e teleológica de tempo. Além disso, a apropriação alegre e algo desregulada de Castro brinca com o conceito de autoria e desestabiliza a noção concomitante de autoridade, perturbando a ideologia patriarcal que era um dos pilares do Estado Novo e que resultou numa negação de direitos e liberdades às mulheres portuguesas durante esse período. Expressa através de uma série de leis e decretos, tal negação era endossada por um ditador que, segundo Ana Vicente, “assumia sem ambiguidades que considerava as mulheres não como pessoas individuais, detentoras de direitos, mas sim como seres mitificados, sempre em relação com os homens e como peças fundamentais da família” (2007, p. 66).

Bordar, coser e assim urdir passado e presente – um ato de reparar, no duplo sentido dado a este verbo – é uma estratégia não só recorrente mas também subversiva no âmbito da relação que as mulheres artistas têm estabelecido com a tradição. É nessa con(tra)tradição que enquadrámos o fio com que Castro borda os seus *Lusíadas*, uma vez que este tipo de trabalho manual é habitualmente percebido como artesanato em vez de arte, assim como é considerado doméstico e feminino, possuindo, como tal, um estatuto muito diferente daquele atribuído à pintura e à escultura, duas formas artísticas que vieram a definir o cânone artístico ocidental^[9].

9. No contexto do cânone artístico português, existem vários exemplos de diálogos com Camões e Os *Lusíadas*, desde *Camões e as Táides* (1894), uma pintura a óleo de Columbano Bordalo Pinheiro, de que falaremos mais à frente, à recente reavaliação do texto camoniano por Pedro Cabrita Reis na escultura *Ilha dos Amores* (2020). Ver Vítor Serrão (2024) para uma discussão do impacto de Camões e da sua obra na arte portuguesa e europeia. Em 2024, o Museu de Arte Antiga, em Lisboa, apresentou a exposição *Épico e Trágico: Camões e os Românticos*, que refletia sobre a relação entre o poeta português e as artes visuais, e em especial sobre a sua presença no romantismo português, um movimento estético de exaltação dos heróis e da história nacional. Já em 2021, o Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra, tinha organizado *Refrações Camonianas em Artistas do Século XXI: Vt Poesis Pictura*, revelando assim o encontro de artistas contemporâneos conceituados, como Júlio Pomar, José Rodrigues, Nikias Skapinakis e Pedro Cabrita Reis, com o poeta quinhentista. O canal Youtube desta exposição oferece breves apontamentos de cada um dos artistas convidados: <https://www.youtube.com/watch?v=dhFQzVGcOig&list=PLbziY9WroHEdLgsnx6joIhFFN3eMymgnP>

Uma abordagem subversiva relativamente ao cânone está também presente na prática artística de Joana Vasconcelos, que, tal como Castro, tem demonstrado interesse em explorar os símbolos da identidade portuguesa (exemplos evidentes são *Coração Independente Vermelho*, de 2005, e *Pop Galo*, de 2016, que brincam com dois dos símbolos da cultura portuguesa mais promovidos internacionalmente). Não é por isso surpreendente que Vasconcelos se tenha interessado pel’*Os Lusíadas* e, em especial, por um episódio particularmente problemático para a crítica feminista.



Fig. 3. Joana Vasconcelos, *A Ilha dos Amores* (estátuas de cimento, tinta acrílica, croché de algodão feito à mão, globos de plástico, lâmpadas, sistema elétrico); 220 × 300 × 600 cm. Fotografia © Atelier Joana Vasconcelos.

Conhecido como *A Ilha dos Amores* e situado no Canto IX, e por isso adjacente à conclusão hiperbólica do poema, este episódio vê os marinheiros portugueses recompensados por seu valor, coragem e força através dos abraços concedidos por ninfas do mar amorosas e belas. Estas, como Camões esclarece, são alegorias para “as deleitosas/ Honras que a vida fazem sublimada” (IX, 89). Representadas em termos flagrantemente eróticos, as ninfas e a sua ilha fantástica, que “floats in eastern waters and has classical but also Oriental, feminised and sexualised features” (Graham, 2022, p. 7), são mais do que alegorias abstratas, uma vez que, segundo Carmen Nocentelli-Truett, constituem um sonho imperial de violação sexual em que as ninfas “have already been dehumanized and reduced to the level of

hunted animals” (2004, p. 14)^[10]; estas ninfas estão assim ligadas às condições materiais e históricas subjacentes à exploração e ao ímpeto imperial levado a cabo pelos portugueses^[11]. Além disso, de acordo com Anna Klobucka, esta “foundational fantasy of erotic encounter between white explorers and Asian or African women” (2003, p. 121) ocupava um lugar central na doutrina do lusotropicalismo. Promovida por Gilberto Freyre, esta doutrina foi “arguably the most influential of twentieth-century discourses legitimizing the survival of the Portuguese Empire” (Klobucka, 2003, p. 121), nomeadamente durante o Estado Novo, e por isso da perpetuação do excecionalismo português no discurso colonial e mesmo no discurso pós-colonial (Klobucka, 2003). A permanência do discurso lusotropicalista no imaginário coletivo português tem sido objeto de intenso debate e escrutínio nos últimos anos^[12]. Inês Beleza Barreiros e colegas (2021) referem um consenso lusotropicalista que, embora tenha sofrido adaptações circunstanciais ao longo do tempo, continua a repercutir-se acriticamente na esfera pública portuguesa. Com efeito, este consenso não foi abandonado com a Revolução de Abril e tem mesmo originado episódios anacrónicos de exaltação das viagens marítimas e da expansão imperial, a par da defesa do carácter excecional do colonialismo português. Tal é o caso da Expo’98 – Exposição Internacional de Lisboa de 1998, com o tema ‘Os oceanos: um património para o futuro’, ou, mais recentemente, a inauguração da estátua dedicada ao Padre António Vieira na cidade de Lisboa (em 2017) e o projetado Museu das Descobertas^[13].

10. Segundo Nocentelli-Truett, “da Gama and his men partake of a libidinal expansionism that is enacted both sexually and militarily. Better yet, their very desires – as the obviously performative dimension of the episode suggests – are deeply shaped by the asymmetries of power generated by imperial expansion. The encounter between sailors and nymphs stages a power exchange in which the former learn to wield power, and the latter to submit to it” (2013, p. 55).
11. Abandonando uma interpretação do episódio da Ilha dos Amores centrada no colonialismo português e no mito do luso-tropicalismo, Ana Paula Ferreira (2024) explora o que designa de colonialismo de género, analisando as ninfas em contraponto com as mulheres casadas e abandonadas pelos marinheiros em território português, a fim de concluir sobre a situação paradoxal que as mulheres eram obrigadas a viver e à qual Camões reage de forma ambivalente.
12. Segundo Inês Beleza Barreiros e colegas (2021), a recente visibilidade do debate em torno da permanência de uma ideologia colonial no imaginário coletivo português é o resultado da emergência social de atores sociais racializados, da crescente mobilidade de académicos e concomitante internacionalização da academia portuguesa, e do interesse internacional gerado pelos arquivos coloniais portugueses.
13. Sapega (2008b) discute os monumentos existentes no bairro de Belém, em Lisboa, considerando esta zona um palimpsesto da memória coletiva e oficial portuguesa e em particular dos seus cinco

À primeira vista a instalação criada por Vasconcelos em 2006 parece contribuir para este anacronismo ainda dominante na sociedade portuguesa contemporânea. No entanto, tal conclusão afigura-se precipitada e redutora. Combinando arte e artesanato, escultura e bordado, a *Ilha dos Amores* de Vasconcelos literal e simbolicamente remodela as divindades marinhas de Camões em crochet, enredando-as e enlaçando-as, mas também protegendo-as, através de uma tradição feminina ancestral que sempre esteve associada à esfera do doméstico e a um substrato matriarcal na cultura portuguesa. O que é sugerido com esta obra? Em primeiro lugar, o intrincado da renda que cobre estas figuras femininas funciona como metáfora e citação visual, urdida num misto de deferência e desafio, para a rede de tradições artísticas ocidentais invocadas para esta obra e centradas na representação do feminino. Estas tradições vão desde as deusas pagãs da escultura clássica, passando pelas declinações renascentistas e barrocas, até à revisitação das prosaicas ‘baigneuses’ [banhistas] de Renoir e Degas, e até mesmo de uma estética Pop, cuja influência marca todo o trabalho de Vasconcelos e que na obra em questão fica patente nos elementos coloridos vislumbrados por detrás da renda e nalguns dos materiais utilizados pela artista (como a tinta acrílica e o plástico). Nesse sentido, *Ilha dos Amores* tece uma breve história da presença feminina na história da arte, em particular na tradição escultórica, explorando como esta é feita de liberdade e restrição, quer no plano formal, quer em termos do sujeito retratado. Tal como as ninfas de Camões, este sujeito é invariavelmente objeto do desejo masculino.

Por outro lado, Vasconcelos opera a transformação das esculturas sexuadas em candeeiros remanescentes de uma estética Art Déco, estabelecendo assim uma relação entre arte e design e deste modo aprofundando a relação entre a mulher e a cultura de consumo. Como Andreas Huyssen (1986) concluiu, desde o século XIX que a cultura de massas é vista, essencialmente, como feminina. Partindo deste princípio, Lucy Fischer refere a importância que experiências com iluminação tiveram no design Art Déco das duas primeiras décadas do século XX, uma altura em que também se observa o desenvolvimento acelerado de uma sociedade de consumo.

séculos de expansão ultramarina. Ver ainda Barreiros (2022), onde a autora traça as várias vidas do império português, registando a resistência, reprodução e consumo do epistema imperial até ao presente.

Neste contexto, os candeeiros tornam-se objetos centrais na representação da figura feminina (Fischer, 2003), que assim se revê simultaneamente enquanto objeto de consumo e consumidora por excelência da modernidade. Ainda segundo Fischer, a circulação e compra generalizada de bens que se verifica neste período ficou a dever-se à industrialização, mas também ao impulso imperial e expansionista europeu, que alargou a compra e o consumo para além das classes privilegiadas e cuja génese simbólica remete precisamente para a viagem de Vasco da Gama à Índia.

Por fim, não é de somenos importância a origem açoriana do crochet, mais especificamente da ilha do Pico, um território povoado pelos portugueses desde o século XV e como tal parte integrante da narrativa dos “Descobrimentos”. O crochet do Pico é uma técnica artesanal desenvolvida sobretudo por mulheres num contexto doméstico, constituindo uma parte importante da economia familiar da região (Sousa, 2024). Para além de exemplificar a revisitação de símbolos nacionais transversal ao trabalho de Vasconcelos, a renda açoriana reforça as ligações da instalação ao texto de Camões e à sua Ilha dos Amores. No entanto, a artista substitui a dimensão épica e o controlo masculino da narrativa camoniana pela criatividade e o agenciamento femininos, destabilizando a imagem da mulher enquanto consumidora e objeto de consumo, celebrando antes a sua contribuição para a gesta marítima e a narrativa nacional.

Certamente, como críticos do seu trabalho já notaram, Vasconcelos apresenta uma reflexão sobre a feminilidade, a nacionalidade e o consumismo, além de complicar as fronteiras entre a prática artística e o trabalho doméstico. Ao complicar estas fronteiras, a artista também subverte eficazmente a posição estática e passiva ocupada pelo corpo feminino no cânone artístico, rejeitando que as mulheres, tal como as ninfas d’Os *Lusíadas*, continuem nele a existir em relação ao desejo sexual dos homens e para confirmarem a grandeza e o poder masculinos. Talvez possamos assim ver esta instalação como uma atualização d’Os *Lusíadas*, trazendo o texto de Camões até ao presente mas de uma forma que ultrapassa o anacronismo acrítico (Barreiros *et al.*, 2021). Este presente corresponde a um tempo em que cobrir a nudez feminina tão lascivamente exposta por Camões no século XVI (quando o poeta nos fala de ninfas “que na forma descoberta / Do belo corpo estavam confiadas, / Posta a artificiosa *fermosura* / Nuas lavar se deixam na água pura” (XI, 65)), ou mesmo por Columbano na sua

pintura a óleo do século XIX, em que a respeitabilidade civilizada, erudita e circunspecta do poeta se opõe, num contraste que também é estabelecido a nível cromático, aos corpos truncados e despidos das ninfas, pode ser interpretado como a recusa desse mesmo olhar masculino, objetificante e sexualizado¹⁴.



Fig. 4. Columbano Bordalo Pinheiro, *Camões e as Tágides*, 1894 (pintura a óleo).

A re-visão (essa re-visão de que falava Adrienne Rich (2001) em *When We Wead Awaken: Writing as re-vision*, obra seminal que já apontava para a comparação interdisciplinar e trans-histórica) de Vasconcelos é, portanto, moldada tanto pelo cânone português (literário e artístico) quanto pela crítica feminista e por uma história da arte no feminino, da qual a artista tem plena consciência e que certamente inclui os *Lusíadas* de Lourdes Castro. Isto significa que o seu trabalho pertence a diferentes tradições ou a linhagens divergentes que, em última análise, permanecem em tensão como nos pontos de um bordado. Aliás, a tensão caracteriza esta e outras dimensões do trabalho de Vasconcelos, nomeadamente aquela existente entre a grande escala, ou seja, uma escala que se poderia definir como épica,

14. Uma oposição muito semelhante àquela apresentada por Columbano e multiplicadora de binarismos de género subjaz ao quadro de José Malhoa, *A Ilha dos Amores* (1908), que no século XX reitera a disponibilidade sexual das ninfas face ao desejo perseguidor dos navegadores portugueses.

e os materiais e objetos domésticos utilizados pela artista em muitas das suas instalações (incluindo nesta Ilha dos Amores). Trata-se de um aspeto que contrasta com as características do trabalho de Castro em análise, uma vez que esta, no estertor da ditadura, transforma o poema épico num livro de artista relativamente pequeno e, assim, expõe e ridiculariza a recuperação do sonho imperial, masculinista e nacionalista promovida pelo Estado Novo, enquanto Vasconcelos ambiciosamente (re)veste e celebra as suas musas femininas no século XXI.

Tensão e pressão são elementos de qualquer tipo de trabalho de costura; são também estratégias críticas para a mulher artista se relacionar com o que foi (o passado) a partir do que é (o presente). Nesse sentido, podemos dizer que tanto Castro quanto Vasconcelos não estabelecem uma relação direta, linear, com o passado: os pontos e costuras que juntam passado e presente são visíveis, expondo a tensão entre o antigo e o novo, o 'lá' e o 'cá'. Por outro lado, Camões e, por extensão, o cânone literário são úteis para Castro e Vasconcelos, na medida em que lhes permitem abordar questões importantes no e do seu tempo. Como resultado, ambas transformam o texto de Camões numa obra muito mais dinâmica e aberta a diferentes momentos históricos. Podemos por isso interpretar o trabalho artístico destas mulheres mais em termos de uma leitura invertida do poema de Camões (na linha do que Amaral dizia sobre o avesso) do que de uma leitura governada por um processo de influência ou de progressão.

O diálogo que as obras criadas por estas duas artistas encetam com o texto camoniano, e por extensão com a cultura e o imaginário nacionais, está também mais próximo de um processo heterotópico do que de um anacrónico. No seu ensaio "Des espaces autres", Michel Foucault distingue entre utopia, ou seja, um lugar sem uma localização real, um não lugar, e heterotopia, isto é, um lugar que de facto existe, mas como contra-lugar:

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés [...]. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je

les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies. (2004, p. 15, meu sublinhado)¹⁵

Segundo Foucault, mais do que paradoxal, a heterotopia é um lugar liminal porque permite a coexistência de diferentes lugares que, no entanto, só existem enquanto inverso ou avesso de um outro. O mesmo autor acrescenta que “L’hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles” (2004, p. 17), apontando para a forma como a cultura e a sociedade podem ser criticamente examinadas e questionadas a partir destes contra-lugares (Hancock, Faramelli e White, 2018). A heterotopia perturba não só a compreensão lógica do espaço, como também um sentido teleológico de tempo, dado que está ligada a pequenos momentos, pequenas parcelas de tempo que Foucault designa de heterocronias (2004, p. 17). Hancock, Faramelli e White concluem assim que: “the heterotopia does not imagine a future (or a past idyll) but requires us to look at what is. [...] The spatial aspect of heterotopias allows for an entirely different form of thought– it allows us to think *Otherly*” (2018, p. 8). Ou seja, a heterotopia está atenta aos limites e às fronteiras, mas também às possibilidades de fuga e de abertura, possibilitando a subversão, ainda que não a transgressão, da ordem instituída e a inclusão da perspectiva do Outro, tradicionalmente marginalizada.

É interessante realçar que Foucault tenta transmitir o significado da heterotopia através da imagem do barco, justificando-a da seguinte maneira:

[L]e bateau, c’est un morceau flottant d’espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l’infini de la mer [...] vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVIIe siècle jusqu’à nos jours, à la fois, non seulement bien sûr le plus grand instrument de développement économique (ce n’est pas de cela que je parle aujourd’hui), mais la plus grande réserve d’imagination. Le navire, c’est l’hétérotopie par excellence. (2004, p. 19)

15. Este ensaio de Foucault surge a partir de uma comunicação proferida a 14 de março de 1967, no âmbito da conferência do Cercle d’Études Architecturales.

Foucault não se detém muito mais nesta imagem, mas queremos trazê-la para a discussão a fim de enquadrar o potencial heterotópico d'*Os Lusíadas*, que foi precisamente escrito no século XVI, período para o qual o autor francês remete o início do desenvolvimento económico e criativo potenciado pelo barco¹⁶. Neste poema, Camões descreve a descoberta de uma rota marítima e comercial para a Índia; seguindo os ditames dos clássicos, começa o relato *in media res* e emprega profecias para se referir a eventos subsequentes, subvertendo assim o princípio linear e cronológico de uma narrativa. Deste modo, o poeta reforça o potencial heterocronotópico do barco, que será mais tarde reconhecido por Foucault, representando a caravela portuguesa o lugar onde diferentes tempos e espaços convergem dentro da narrativa épica.

Numa análise do conceito de heterotopia, Peter Johnson (2006) salienta que o acesso a alguns dos lugares heterotópicos propostos por Foucault pode conter rituais de purificação ou exclusão, como é o caso dos jardins secretos ou as cerimónias de purificação que acompanham o banho muçulmano. A questão da acessibilidade também está presente n'*Os Lusíadas*, já que a deusa Vénus reserva os prazeres terrenos contidos no seu jardim das delícias aos marinheiros portugueses, e a ninfa Tétis apenas partilha o conhecimento divino revelado pela Máquina do Tempo a Vasco da Gama (Canto X). Assim sendo, a heterotopia intuída no texto camoniano não desemboca num espaço de liberdade, antes numa visão de uma ordem pré-determinada e divina¹⁷. Esta conclusão remete para outra linha de análise, subjacente à própria definição de heterotopia e transversal a todo o pensamento de Foucault: as condições e relações de poder, que na sua obra são sempre um conceito e uma prática relacional e contingente.

Os espaços heterotópicos concebidos por Foucault têm uma forte dimensão estética e física (por exemplo, nas referências que em “Des espaces autres” faz ao jardim, ao tapete persa ou à velhice), contestando ou desafiando a realidade de uma forma multimodal, bem como heterogénea, instável e tensa (Hancock, Faramelli e White, 2018; Johnson, 2006).

16. A imagem do barco já surge no texto de Foucault explicitamente associada ao colonialismo, já que ele vê nas colónias um tipo extremo de heterotopia, porque fundadas num princípio de compensação destinado a depurar e a corrigir as deficiências do espaço originário (Foucault, 2004, p. 19).

17. A Ilha dos Amores revela-se mais próxima da prisão, um espaço heterotópico também referido por Foucault, em que a vida dos prisioneiros é escrupulosamente regulamentada.

Terminamos propondo que olhemos para os espaços-objetos estéticos criados por Castro e Vasconcelos em termos do seu potencial heterotópico ou mesmo heterocronotópico e enquanto contra-lugares desestabilizadores das hegemonias de poder. De facto, ainda que não sejam um espaço de liberdade utópica, estes trabalhos criam um lugar imaginário onde um conjunto de condições espaço-temporais e subjacentes relações de poder são inseparáveis das estruturas ideológicas dominantes, mas em que, simultaneamente, as artistas são capazes de oferecer pontos de fuga e perspectivas outras, em particular aquelas com origem numa história, experiência e visão femininas. Posicionadas de encontro e contra a tradição masculina do poema épico, as obras de Castro e Vasconcelos opõem-se também ao tempo da história linear e aos seus termos correlatos (projeto, teleologia, progressão). Podem assim contribuir para uma teoria de comparação trans-temporal, bem como para uma redefinição das fronteiras disciplinares, capazes de gerar conhecimento relativamente às estratégias de representação e interpretação, assim como uma abordagem mais alargada e complexa de outras questões culturais, como a manutenção de um discurso excecionista e anacrónico em torno do passado colonial português, pois, como nos lembra Mieke Bal, “art is not separated from the ideological constructions that determine the social decisions made by people every day” (1991, p. 5).

Analisar o poema épico de Camões em articulação com estas duas revisões contemporâneas, artísticas e centradas em mulheres permitiu-nos abrir um espaço crítico para uma metodologia comparativa que evita distinções disciplinares e abraça encontros assíncronicos, ao mesmo tempo que reconhece o papel ativo desempenhado por aqueles que leem, veem e interpretam uma obra de arte (Clüver, 2009). Estes encontros, que são simultaneamente trans-históricos (e não anacrónicos) e interdisciplinares, têm o potencial de ultrapassar a conceção dominante de tempo no campo da literatura comparada, que muitas vezes reduz este vetor da abordagem comparatista a linhas hereditárias ou que o trata como uma categoria estática que justifica *a priori* o ato de comparar. Do mesmo modo, eles podem contribuir para o debate premente na sociedade portuguesa contemporânea em torno da história, das narrativas nacionais e dos seus legados.

REFERÊNCIAS

- Amaral, A. L. (2013). *Ara: Romance*. Sextante Editora.
- Amaral, A. L. (2009). Se fosse um intervalo [If it were a break]. Dom Quixote.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2005). *Colour*. AVA Publishing SA.
- Bal, M. (1991). *Reading Rembrandt: Beyond the word image opposition*. Cambridge University Press.
- Barreiros, I. B. (2022). Heritage of Portuguese influence as erasure: Critical perspectives on the recreation of the past in the present. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 36/37, 180-216. <https://doi.org/10.62791/n2of9095>
- Barreiros, I. B., Coelho, R. G., Marcos, P. M., & Pereira, P. S. (2021). the unbearable lightness of anachronism: Practices of monument-making and the guardians of historical consensus. *gsg*, 3, 188-94.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1996). *The Penguin Dictionary of Symbols*. Penguin Books.
- Clüver, C. (2009). Interarts studies: An introduction. In S. A. Glaser (ed.), *Media Inter Media: Essays in honor of Claus Clüver* (pp. 497-526). Brill.
- Cunha, C. (2012). O Camões do Estado Novo: receção e ensino [The Camões of the Estado Novo: reception and teaching]. In M. C. Fraga, J. O. Martins, J. C. Silva, M. M. Silva & M. Ferro (Orgs.), *Camões e os contemporâneos* (pp. 253-258). CIEC/Universidade dos Açores/Universidade Católica Portuguesa.
- Diário do Governo*, série 1, número 128, 7 de setembro de 1954.
- Ferreira, A. P. (2024). Para uma leitura feminista de *Os Lusíadas* [Towards a feminist reading of *The Lusíads*]. *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 28, 25-31.
- Figueiredo, J. R. (Ed.) (2003). *Portuguese Literary and Cultural Studies: Post Imperial Camões*, 9.
- Fischer, L. (2003). *Designing Women Cinema, Art Deco, and the Female Form*. Columbia University Press.
- Foucault, M. (2004). Des espaces autres. *Empan*, 54(2), 12-19. <https://doi.org/10.3917/empa.054.0012>
- Gomes, R. (2022, agosto 07). Ana Luísa Amaral: “Amar nunca é uma vergonha. Amar é amar” [Ana Luísa Amaral: “To love is never a shame. To love is to love”]. *Notícias Universidade do Porto*. <https://noticias.up.pt/ana-luisa-amaral-uma-universidade-tem-a-obrigacao-de-ajudar-a-pensar/>
- Graham, L. V. (2022). Decolonising Adamastor: From the *Lusiads* to thirteen cents. *Journal of Literary Studies*, 38(2). <https://doi.org/10.25159/1753-5387/10889>
- Hancock, D., Faramelli, A., & White, R. G. (2018). Introduction. *Spaces of Crisis and Critique: Heterotopias beyond Foucault* (pp. 1-16). Bloomsbury Academic.

- Huyssen, A. (1986). *After the Great Divide: Modernism, mass culture, postmodernism*. Indiana University Press.
- Johnson, P. (2006). Unravelling Foucault's 'different spaces'. *History of the Human Sciences*, 19(4), 75-90. <https://doi.org/10.1177/09526951060696>
- Klobucka, A. (2003). Lusotropical romance: Camões, Gilberto Freyre, and the Isle of Love. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 9, 121-138. <https://doi.org/10.62791/3k5ygs72>
- Madeira, J. (2000). *Camões contra a expansão e o império: Os Lusíadas como antiépopeia* [Camões against expansion and empire: The Lusiads as anti-epic]. Fenda Edições.
- Nocentelli-Truett, C. (2013). *Empires of Love: Europe, Asia, and the making of early modern identity*. University of Pennsylvania Press.
- Nocentelli-Truett, C. (2004). *Islands of love: Europe, "India", and interracial romance*. (Publication No. 3128447). [Doctoral Dissertation, Stanford University]. ProQuest Dissertations & Theses Global. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/islands-love-europe-india-interracial-romance/docview/305124966/se-2>
- Park, S. (2024). Um mapa de Resistência? [A Resistance map?]. *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 28, 71-75.
- Rich, A. (2001). *When We Dead Awaken: Writing as re-vision (1971)*. In J. Ritchie & K. Ronald (Eds.), *Available Means: An anthology of women's rhetoric(s)* (pp. 262-282). University of Pittsburgh Press.
- Sapega, E. (2008a). Consensus and Debate in Salazar's Portugal. Penn State University Press.
- Sapega, E. (2008b). Remembering empire/forgetting the colonies: Accretions of memory and the limits of commemoration in a Lisbon neighborhood. *History and Memory*, 20(2), 18-38. <https://dx.doi.org/10.2979/his.2008.20.2.18>
- Serrão, V. (2024). Camões e os altos cumes das artes [Camões and the high peaks of the arts]. *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 28, 59-69.
- Sousa, S. C. (2024). *Rendas de Farpa* [Splinter lace]. Documentário disponível em <https://www.rtp.pt/play/p14258/e818258/rendas-de-farpa>
- St Clair, K. (2018). *The Secret Lives of Colour*. John Murray.
- Vicente, A. (2007). O pensamento feminista na primeira metade do século XX e os obstáculos à sua afirmação [Feminist thought in the first half of the 20th century and the obstacles to its affirmation]. In L. Amâncio, M. Tavares, T. Joaquim & T. S. Almeida (Eds.), *O Longo Caminho das Mulheres: Feminismos, 80 anos depois* (pp. 59-73). Dom Quixote.

Data de submissão/Submission date: 31/03/2025

Data de aprovação/Approval date: 18/07/2025

Esta revista tem uma licença Creative Commons – Attribution – Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0) / This journal is licensed under a Creative Commons – Attribution – Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0) license