

O sentido político da educação estética — a lição de Saramago perante a fotografia de Alan Kurdi

Orlando Grossegese

Universidade do Minho (Portugal)

Resumo: É a partir da discussão da fotografia de Alan Kurdi (2015) que se propõe revisitar o projeto de educação estética que José Saramago desenvolve, sobretudo a partir de *Manual de pintura e caligrafia* (1977). Pensando em *Ästhetik des widerstands* (1975–81) de Peter Weiss, propomos chamá-la de uma educação para a «Estética da resistência». Em diálogo com o *Inferno* de Dante, ambos os autores chegam a definir outra competência estética perante os horrores da civilização humana, entrando em clara oposição com a tradição iluminista do sublime-pavoroso. Deste modo, surge o sentido político do «pavoroso» redefinido como elemento fundamental de uma estética/ética de empoderamento: ela é discutida, de forma romanceada, através de Ricardo Reis perante a realidade de 1936; ela é realizada, de forma consequente, na não-sublimação do «pavoroso» em *Ensaio sobre a cegueira* (1995).

Palavras-chave: Educação estética; o sublime-pavoroso; estética da resistência.

The political sense of aesthetic education — Saramago's lesson in the face of Alan Kurdi's photography

Abstract: It is from the discussion of Alan Kurdi's photography (2015) that we propose to revisit the project of aesthetic education that José Saramago develops above all from *Manual de pintura e caligrafia* (1977). Thinking of Peter Weiss's *Ästhetik des widerstands* (1975–81), we propose to call it an education for the «Aesthetics of resistance». In dialogue with Dante's *Inferno*, both authors come

to define another aesthetic competence in the face of the horrors of human civilisation, entering into clear opposition with the Enlightenment tradition of the sublime-dread. In this way, the political sense of the «dread» redefined as a fundamental element of an aesthetics/ethics of empowerment emerges: it is discussed, in a novel way, through Ricardo Reis facing the reality of 1936; it is realized, in a consequent way, in the non-sublimation of the «dread» in *Ensaio sobre a cegueira* (1995).

Keywords: Aesthetic education; the dread sublime; aesthetics of resistance.

«Quería tornar audível o grito emudecido da criança» — escolho esta tradução das palavras da fotografia turca Nilüfer Demir¹, realçando assim a intenção paradoxal de querer restituir a voz através da imagem de um corpo morto. A fotografia de Alan Kurdi², menino sírio de três anos que morreu afogado ao naufragar o barco, no qual a família — fugindo do terror do Estado Islâmico — tentava chegar à ilha grega de Kos, apareceu nos primeiros dias de setembro de 2015 em todos os *media*, à escala global. É verdade, já passaram cinco anos.³ Costuma-se dizer que esta fotografia expressa o «drama dos refugiados» nas costas ou, dito de forma metafórica, diante das muralhas do espaço da Comunidade Europeia. Na continuação desta imagem, nós, europeus, excetuando os vigilantes e os voluntários, ficamos pela teichoskopia (τειχοσκοπία) continuamente alimentada pelos *media*. E hoje daremos com certeza uma resposta mais cética à pergunta então colocada: foi uma única imagem capaz de mudar o nosso olhar para os refugiados? — Sob essa interrogação, a *BBC Trending* traçou um panorama imediato do impacto nas redes sociais, realçando várias adaptações gráficas inspiradas na fotografia (Devichand 2015). Nesta dinâmica inscreve-se também o mural criado por Justus Becker e Oguz Sen, em Frankfurt / Main (Fig. 1), logo vandalizado por grafiti e substituído, pelas mãos dos mesmos artistas, por outro, que representa Alan rindo alegremente, no meio de ursos de peluche.

1. Com base na tradução para alemão de Cenk Cigdem (2015) «Ich wollte den verstummten Schrei des jungen hörbar machen», em vez de: «This is the only way I can express the scream of his silent body» (Griggs 2015).

2. Nome alterado para «Aylan» pelas autoridades turcas, versão essa que inicialmente prevalece nos *media*.

3. Acrescento o ano transcorrido após a apresentação deste tema no dia 3 de dezembro de 2019, nas IV Jornadas Internacionais José Saramago da Universidade de Vigo, em Pontevedra. Agradeço a Burghard Baltrusch e a Carlos Nogueira (I Cátedra José Saramago) o convite para participar nelas. Agradeço a Joana Palha a revisão desta versão posterior mais elaborada.



Fig. 1: mural em Frankfurt/Main, Osthafen. Fotografia: Frank C. Müller, março de 2016

Não deixa de ser significativo que a primeira versão do mural, de pouca dura, continua a ilustrar até à atualidade os verbetes da *Wikipédia* sobre Alan / Aylan Kurdi, em várias línguas⁴, em detrimento da imagem original de Nilüfer Demir, entretanto acolhida na *Time 100 Photos*. Nesta coleção, afirma-se que a fotografia teve a virtude de suscitar uma onda coletiva de emoções, que teria empurrado os governos europeus para um acolhimento generoso de refugiados, «suddenly brimmed with emotions unlocked by a picture of one small, still form».⁵ Elevada a estatuto de ícone, a fotografia é muitas vezes comparada como a da menina queimada de napalm, na guerra do Vietname (Nick Ut, 1972). Ambas mostram crianças como vítimas inocentes, aparentemente tendo «the power to soften sentiment toward the ‘other’».⁶ A discussão acerca do possível contributo para uma mudança sociopolítica é controversa (De-Andres *et al.* 2016; Mielczarek 2018). Em vez de discutir a hipótese de *e-motion* sobre uma fotografia, partilhada pelas redes sociais, levar a «moral spectatorship» (Mortensen & Trenz 2016), atentemos, em primeiro lugar, às diferenças entre as imagens de Alan Kurdi e da menina queimada de napalm: por um lado, a boca escancarada,

4. Além do verbete em alemão, há-os também em catalão, espanhol, eusquera, português, italiano, russo, turco e até em curdo. O verbete em polaco reproduz o mural que substitui o anterior (maio de 2016). O verbete em inglês mantém a fotografia original. No sentido oposto, o verbete em francês abdica de uma imagem da criança morta, mostrando o lugar onde foi encontrada, assinalado com uma pedra, velas e flores (ato em memória dos refugiados afogados celebrado pela ONG *Defend International*). [pesquisa não exaustiva, em outubro de 2020]

5. <http://100photos.time.com/photos/nilufer-demir-alan-kurdi>.

6. Margaret Renkl (2020) sob o título «When a picture is worth a thousand tears»: «Photos of suffering children have the power to soften sentiment toward the ‘other.’ Can that still happen in a polarized age?» Obviamente, surgiram e continuam a surgir mais fotografias deste género nos *media*.

o corpo nu, os braços estendidos (evocando Cristo na cruz, no «olhar ocidental») e, por outro, a cabeça tombada, com a cara meio imersa na areia, molhada continuamente pelo vaivém das ondas. Prostrado, um cadáver — ainda — não sepultado, com os pés em primeiro plano, tal como na *Lamentazione sul Cristo morto* (1475–78), de Andrea Mantegna, contudo, são cobertos por sapatos banais e sem as chagas ocasionadas pelos pregos da crucificação.⁷ Ao fazer esta comparação, sem com isso afirmar uma intencionalidade intermedial, a fotografia prima pela ausência de qualquer sublimação: o corpo volumoso, virado de costas; a orelha esquerda, no centro, parece sobredimensionada.⁸ Não se vê a boca, à qual se possa atribuir choro ou grito, nem se encontra uma única boca aberta, à volta do cadáver que expresse a dor causada pela morte da criança. Aumenta a impressão de abandono. É a negação da *Pietà*. A figuração sublimada da dor materna surge unicamente na imaginação do olhar ocidental (cristão) que repara nas ausências.

Uma breve referência a *Lamentazione sul Cristo morto* aparece no texto biográfico que Saramago dedicou ao pintor Andrea Mantegna, por ocasião de uma exposição no Museu do Prado, em 1992. Juntamente com a pintura de S. Sebastião (Ca' d'Oro, Veneza), o Cristo Morto (Brera, Milão) representa para o escritor uma das «duas trágicas figurações dos intermináveis sofrimentos da humanidade, duas representações, também, da superior dignidade do ser humano». Pouco depois, o discurso fecha de forma significativa: «Na sua pintura, Mantegna não pôs só tudo quanto sabia, pôs também o que definitivamente era: um homem inteiro na sua dureza e na sua sensibilidade, como uma pedra que fosse capaz de chorar» (Saramago 1992).

Nesta comparação final ecoa a inversão da petrificação ou, numa palavra, a *des-petrificação*, entendida como um princípio fulcral da poética saramaguiana, «que significa, metaforicamente, a mudança do estado passivo do observador» (Grossegeesse 1999: 408). O leitor saramaguiano pensará de imediato em Ricardo Reis que se espanta por não sentir nada, quando Lídia chora o destino do seu irmão Daniel que iria participar na revolta dos marinheiros contra o Estado Novo: «sabermos o que vai acontecer, sabermos que não há nada que o possa evitar, e ficarmos quietos, olhando, como puros observadores do mundo, [...]» (Saramago 1984: 404). No entanto, ocorre uma mudança nas últimas páginas: «uma tenaz de angústias aperta a garganta de Ricardo Reis, turvam-se-lhe os olhos de lágrimas, também foi assim que começou o grande choro de Adamastor» (Saramago 1984: 406). A analogia com o gigante, petrificado no sofrimen-

7. É importante observarmos que o mural «vira» o menino prostrado, anulando a perspectiva da fotografia. Sobre apropriações «pós-modernas» do *Cristo morto* de Andrea Mantegna *vd.* Minguzzi (2012: 22–38).

8. Contrastando com a orelha redimensionada no mural (Fig. 1).

to amoroso, indica a possibilidade de uma metamorfose inversa por outros motivos, políticos em vez de privados. No entanto, levanta-se a interrogação: basta a comoção para se deixar de ser um observador passivo? A dor representada na estátua do Adamastor, que Ricardo Reis visita no Alto de Santa Catarina, remete para a discussão da representação do terror e sofrimento, há cinco anos reaberta pela vontade de Nilüfer Demir de «tornar audível o grito emudecido da criança».

Com o seu texto sobre o pintor Mantegna, Saramago continua expressamente o relato de uma viagem pela Itália realizada em 1972 e ficcionalizada em *Manual de pintura e caligrafia*. Curiosamente, o pintor H., protagonista e narrador, tem poucas palavras para o *Cristo Morto*, exposto na Pinacoteca de Brera.⁹ No entanto, é neste romance de 1977 que é lançado o projeto de outra educação estética do Homem; outra educação, porque oposta à *ästhetische erziehung* (1795) de Friedrich Schiller, como veremos. Poderíamos chamá-la de uma educação para a «Estética da resistência», numa abordagem inspirada pela *Ästhetik des widerstands* (1975-81) de Peter Weiss. A sua questão central é como tornar a contemplação do horror numa alavanca para o combate de condições que provocam o horror, em vez de desencadear o sentimento de compaixão, de certa forma tranquilizador para o sujeito «em segurança» que contempla o horror representado.

Precisamente antes da escrita do quarto exercício de autobiografia, esta outra educação estética torna-se explícita, já que motiva a metamorfose do pintor H.: embora continue a retratar personalidades do regime por encomenda, começa, também, em simultâneo, a pintar «o Santo António da minha casa, sem menino, sem auréola, sem livro», obedecendo à reflexão desencadeada pela contemplação de *San Giorgio e il drago* (1330) de Vitale da Bologna (Saramago 1983: 194). Trata-se de um quadro minuciosamente descrito no terceiro exercício. A éfrase centra-se na fisionomia do cavalo que lhe lembra «o cavalo que Picasso pintou na *Guernica*: é o mesmo horror, o mesmo relincho louco» (Saramago 1983: 180). Dois anos depois da viagem a Itália, em casa, o pintor H. pretende empregar o mesmo modo de transposição propositadamente desajustada, no espaço e no tempo:

Fazer voltar tudo atrás, não para repetir tudo, mas para escolher e algumas vezes parar. Levar pela arreata o cavalo de S. Jorge que Vitale da Bologna pintou, levá-lo, de Lisboa ido ou de Bolonha vindo, por Espanha e França, por França e Espanha, a Paris, ao Bairro Latino, à Rue des Grands-Augustins, e dizer a Picasso: «Homem, eis o teu modelo» (Saramago 1983: 195).

9. «O escorço terrível e rigoroso do *Cristo Morto* de Mantegna» (Saramago 1983: 136).

Imediatamente a seguir, é destacada a simultaneidade entre Guernica, tanto o bombardeio da cidade, a 26 de abril de 1937, como o mural homónimo criado por Picasso sob o impacto da notícia deste massacre, e o «verdadeiro lugar de nascimento» do pintor H., o primeiro desabrochar da sua consciência política:

Nesse tempo, em Lisboa, uma criança, sem saber de Guernica, e de Espanha quase nada, a não ser Aljubarrota, segurava nas mãos uns húmidos pedaços de papel, transmitia sem saber o apelo político de uma Frente Popular Portuguesa [...] (Saramago 1983: 195).

Perante o «relincho louco» do cavalo de Vitale da Bologna, que adquire a sua missão política no mural de Picasso como protesto contra a ascensão do fascismo, este lugar de nascimento¹⁰ tem o seu complemento na «cena originária» da educação estética do próprio Saramago: o encontro com a estátua de São Bartolomeu aquando da primeira visita ao Convento de Mafra, tinha ele sete ou oito anos de idade. De acordo com a autointerpretação retrospectiva¹¹, repugnou-o, então, intuitivamente, a estetização do martírio, o regozijo com a capacidade artística de transformar carne e sangue (vida) em pedra (Arte):

Lembro-me do comprazimento com que o guia, nessa altura, se alargava em minuciosas considerações sobre a maneira como o escultor reproduzira na pedra a triste flacidez da pele desgarrada e a mísera carne exposta (Saramago 1996: 164).

O pequeno José abomina o prazer estético que deveria sentir ao olhar para a representação sublime do esfolamento — um episódio identificado pelo próprio autor como alavanca de uma mundividência e, transposta à escrita, de uma poética cuja génese, de facto, pode ser observada desde as crónicas, sobretudo na reflexão sobre as artes plásticas. Em consonância com o repúdio da sublimação do martírio na escultura, o terceiro exercício de autobiografia comenta outra representação artística — o *Compianto sul Cristo morto* de Niccolò dell'Arca (criado entre 1463 e 1490), «um dos mais dramáticos grupos escultóricos de barro cozido que alguma vez pude ver» (Saramago 1983: 180). Entre as sete figuras que rodeiam o Cristo deitado, as duas Marias precipitam-se «para o corpo estendido, uivam de uma dor muita humana sobre um cadáver que não é Deus» (Saramago 1983: 180). O pintor H. compreende essa expressão de sofrimento,

10. Um conceito definido a partir de *Mémoires d'Hadrien* (1951) de Marguerite Yourcenar: «Le véritable lieu de naissance est celui où l'on a porté pour la première fois un coup d'œil intelligent sur soi-même».

11. O discurso não datado foi integrado nos *Cadernos de Lanzarote* (29 de setembro de 1995).

muita humana no «uivar» e, portanto, semelhante à do animal, na linha interpretativa do «relincho louco» do cavalo de Vitale da Bologna reencontrado na *Guernica* de Picasso. Na sua contemplação, o pintor H. transcende a compaixão e toma consciência da sua condição de cúmplice passivo com o regime, perante os horrores da «Guerra Colonial»:

Eu, português, pintor, vivo em 1973, neste Verão que está a acabar, neste já Outono. Eu, vivo, morrendo em África, para onde mandei morrer ou consenti que fossem portugueses, tão mais novos do que eu, tão mais simples, tão amanhã mais úteis do que eu, apenas pintor. [...] Em 1485, já Niccolò dell'Arca compreendera muita coisa: da sua *Lamentação*, [...], pode tirar-se o Cristo e substituí-lo por outros corpos: o corpo branco rebentado pela mina, com todo o baixo-ventre arrancado [...]; o corpo negro, queimado a napalme, com as orelhas cortadas, [...]. Não vale a pena tirar as mulheres: não há nenhuma diferença no choro (Saramago 1983: 196).

A desconstrução da morte sublimada de Cristo, através da evocação de corpos brancos e negros brutalmente mutilados que os *media* do Estado Novo ocultam, obedece a uma leitura política da obra de arte. Perante a expressão violenta da mímica e dos gestos esculpidos nas figuras das duas Marias, o *Compianto sul Cristo morto* deixa de suscitar a superioridade de «ânimos morais», no sentido do sublime-pavoroso de Friedrich Schiller (1793), perante o sofrimento humano.¹² Suscita, sim, revolta e, neste caso, a urgência de abandonar a atitude de observador, na sua passividade também culpado pelos horrores perpetrados.

A crítica saramaguiana do sublime, centrada no horror que o realismo escultural procura estetizar, retoma no fundo a questão da «boca entreaberta», na célebre discussão entre Winckelmann (1755) e Lessing (1766), desencadeada pela interpretação do grupo escultórico de *Laocoonte e os seus filhos*. Para Winckelmann, a anatomia tensa e a boca entreaberta são sinais da atenuação do sofrimento físico pela força do espírito — paradigma da «serenidade» do homem da Antiguidade clássica: não seria um grito, seria um gemido. Lessing concorda com a ausência do grito, contudo não a interpreta no sentido ontológico de relações controladas entre a alma e o corpo. «Gritar é uma expressão natural do sofrimento físico»¹³, sendo como tal perfeitamente congruente com o heroísmo

12. «Nos ânicos morais, o que é pavoroso (na imaginação) torna-se rápida e facilmente sublime» (Schiller, 1997: 175). [«In moralischen Gemütern geht das Furchtbare (der Einbildungskraft) schnell und leicht ins Erhabene über»] (Schiller 1989: 525).

13. «Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes» (Lessing 1974: 14).

e a nobreza da alma, também na Antiguidade clássica. Lessing argumenta para a atenuação ao nível da estética: o grito tornaria a cara de Laocoonte «de um modo nojento distorcida».¹⁴ A repugnância suscitada pela fealdade dever-se-ia, através da «beleza do objeto em sofrimento», transformar no «sentimento doce da compaixão».¹⁵ O qualificativo de doçura indica prazer, o que prepara o caminho para a transformação do pavor e da compaixão em expressão de «liberdade interior do ânimo» (Schiller). Na abordagem comparativa de Lessing, a potencialidade da representação do grito através da palavra literária é maior, comprovando-a pela descrição do mesmo episódio na *Eneida*: ao invés do gemido da boca entreaberta, a epopeia de Vergílio faz soltar os gritos horríveis («clamores [...] horrendos ad sidera tollit») de Laocoonte. No entanto, não se pode negar que o Laocoonte da escultura no Vaticano grita (Muth 2009: 55). No século XVIII, há dificuldade na percepção do sofrimento sem codificação imagética da cultura cristã (Muth 2009: 56), o que nos faz lembrar a nossa leitura da fotografia de Alan Kurdi, isenta de todos os elementos da sublimação do sofrimento, isenta da confluência entre beleza e horror. No entanto, o nosso olhar não deixa de procurar a atenuação estética.

Como teria olhado Saramago para esta fotografia? Sem dúvida, o escritor opõe-se ao sublime-pavoroso de Schiller, conceito igualmente desenvolvido a partir da interpretação do grupo escultórico de *Laocoonte e os seus filhos*, para chegar a uma finalidade política da representação do horror, contrária à expressão da «liberdade interior do ânimo» do sujeito moralmente superior. A transformação do martírio de São Bartolomeu, na sequência final de *Manual de pintura e caligrafia*, leva ao núcleo crucial da poética saramaguiana. Relaciona o esfolamento com o auto-nascimento e com o próprio ato da escrita, sugerindo a semelhança entre o papel (as palavras) e a pele ou o casulo:

[...] tal como a cobra, largamos a pele quando não cabemos, ou então vêm a faltar-nos as forças e atrofiamo-nos dentro dela, e isto só acontece aos humanos. Uma pele velha, resseca, estaladiça cobre estas páginas de películas brancas e negras que são as palavras e os espaços entre elas. Neste momento, diria que estou esfolado como S. Bartolomeu, imagem, não dor. Ainda seguro restos de pele antiga, mas sobre as fibras dos músculos e as cordas dos tendões uma rede frágil se estende já, primeira metamorfose do meu bicho-de-seda pessoal que dentro do casulo suponho terá vida sucessiva e não morte (Saramago 1983: 274-275).

14. «Auf eine ekelhafte Weise verstellt» (Lessing 1974: 23).

15. As citações no original: «die Schönheit des leidenden Gegenstandes»; «das süße Gefühl des Mitleids» (Lessing 1974: 23).

Esta interpretação poetológica do esfolamento, em analogia à metamorfose da cobra ou do bicho-da-seda, refuncionaliza o martírio de São Bartolomeu. Dissocia a imagem da dor, não ao serviço de uma sublimação que possibilite o sentimento complacente de superioridade moral ou o regozijo com a capacidade artística de transformar carne e sangue em pedra, mas sim ao serviço da metamorfose desejada, assumindo a resistência contra o sofrimento imposto, para alcançar uma postura de intervenção ativa no presente sociopolítico.

«Dante, hoje, desceria ao inferno com uma câmara fotográfica». Com estas palavras, Saramago elogia *Êxodos* do fotógrafo Sebastião Salgado¹⁶, revelando ao mesmo tempo uma consciência nítida sobre a expressão de sofrimento e horror através da imagem fotográfica. Na sua própria escrita, a descida ao inferno já é presente em *O ano da morte de Ricardo Reis*, onde o heterónimo pessoano faz a sua *flânerie* através do «inferno» de 1936. No início, o olhar de Reis é distanciando, tratando a miséria lisboeta como parte do espetáculo do mundo, sublimando os horrores lidos nos jornais através da serenidade aprendida da Antiguidade clássica; no fim, surge a vontade de intervir ativamente, de se juntar aos revoltosos marinhheiros. No Ricardo Reis saramaguiano reconhecemos a crítica do nomadismo privilegiado do intelectual académico (Pels, 1999) perante todos que pelas circunstâncias mais variadas de opressão e perseguição são obrigados a ser nómadas porque realmente perdem o seu lar e precisam de refúgio.

O Ricardo Reis saramaguiano que se atira «para cima da cama desfeita», escondendo «os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua» (Saramago 1984: 411), é simultaneamente a imagem da *despetrificação* e da impotência da intervenção, continuada na reinterpretação da dor petrificada na estátua do Adamastor, com a qual o romance acaba de forma inconclusa, na potencialidade de surgir outro tipo de grito, o da resistência: «parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito» (Saramago 1984: 415).

Tal como o Ricardo Reis de Saramago, o ativista Ai Weiwei encontra-se deitado (Fig. 2), em vez de na cama desfeita, nas pedrinhas frias e molhadas, no mesmo lugar onde, numa madrugada, a fotógrafa Nilüfer Demir encontrou o corpo de uma criança afogada. No posar grotesco deste artista, velho e corpulento, imitando a posição e vestindo roupa das mesmas cores de Alan Kurdi, ecoa a vontade de querer «tornar audível o grito emudecido da criança». Com a reencenação de Ai Weiwei, a imagem da criança, vista como expressão de um horror que suscita compaixão, transforma-se numa tentativa de intervenção, nascida do grito emudecido: «[...], an artist trying not just to watch events but

16. Primeira frase da apresentação publicitária na Caminho / Leya. Saramago também escreveu o prefácio para o livro de fotografias *Movimento sem-terra* (Salgado, 1997).

to act, [...]».¹⁷ Um velhote deitado no chão — quantos nem merecem um olhar dos transeuntes — não serve para a confluência entre beleza e horror, sendo outra negação da *Pietà*. No entanto, a fotografia (Rohit Chawla, 2016), a preto e branco, foi logo criticada como estetização egoísta de um nómada privilegiado: «The Ai-as-Kurdi image is ludicrous in its careful composition, printed tastefully in black and white with the surf breaking dramatically and a tree artfully cropped in the mid-distance» (Ratnam, 2016).



Fig. 2: Gianluca Constantini, *Drawings of Ai-Weiwei's life*, 2017

Ricardo Reis não é a mulher do médico de *Ensaio sobre a cegueira*, metido noutra inferno dantesco. Não é condenado a olhar para os horrores, limitando-se a ler os jornais. Neles, raras vezes se fala — menos vezes ainda se mostram fotografias — dos massacres cometidos, seja o saque de Addis Abeba pelas tropas fascistas, seja a matança dos republicanos pelos franquistas na praça de touros de Badajoz. Este Reis não tem de olhar para a cadela Ugolina que devora brutalmente a sua própria ninhada — uma espécie de paródia do grupo escultórico de *Laocoonte e os seus filhos*, baseada no célebre episódio do Conde Ugolino que aparece no *Inferno* de Dante.

Em resposta ao verso «Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno» (Inf. XXXIII, 75), com o qual Dante alude ao horror sem o narrar¹⁸, o discurso saramaguiano

17. Tal como no caso da fotografia de Nilüfer Demir, cingimo-nos a reproduzir um derivado artístico, neste caso de Gianluca Constantini, *Drawings of Ai-Weiwei's life* (2017), em vez da referida fotografia de Rohit Chawla. Balca Arda (2019) interpreta a passagem da fotografia de Nilüfer Demir para a encenação de Ai Weiwei, com base no conceito *dissensus* de Jacques Rancière, sob a categoria de «Art as the assessment of the human condition» (Arda 2019: 315-18), portanto não no sentido deste artigo.

18. Mesmo havendo esta omissão, Lessing constata «rasgos de nojo, suscitados sobretudo quando os filhos se oferecem ao pai como alimento». [«Die Verhungierung selbst ist nicht ohne Züge des Ekels,

fala sem qualquer sublimação de «Ugolino della Gherardesca, canibalíssimo conde macho que manjou filhos e netos», descrevendo em pormenor como a cadela Ugolina «rasga a morna e macia pele dos indefesos, os trucidada, fazendo-lhes estalar os ossos tenros, [...]» (Saramago 1984: 31). Neste romance, a recusa de sublimar o horror, também em diálogo com o episódio de Inês de Castro e os seus filhos em *Os Lusíadas* (III, 120–35), centra-se numa crítica dos *media*.¹⁹ Posteriormente, em *Ensaio sobre a cegueira*, esta recusa torna-se na questão da própria escrita. Aqui, não só se trata de verbalizar horrores testemunhados pela mulher do médico, mas também um crime cometido. Tal como no caso da cadela Ugolina, há uma descrição pormenorizada. No entanto, o facto de a mulher do médico cravar a tesoura na garganta e não no coração, bem como a simultaneidade de dois jatos (sangue / sémen) parecem-me respostas esteticamente arriscadas perante a transformação da questão da boca entreaberta numa questão da «pornografia» do horror²⁰:

A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais. O grito mal se ouviu, podia ser o ronco animal de quem estivesse a ejacular, como a outros já estava sucedendo, e talvez o fosse, na verdade, ao mesmo tempo que um jacto de sangue lhe regava em cheio a cara, a cega recebia na boca a descarga convulsiva do sémen (Saramago 1995: 185–86).

Não restam dúvidas sobre a afinidade do grito da cega com o hipotético da estátua do Adamastor: «Foi o grito dela que alarmou os cegos, de gritos tinham experiência de sobra, mas este não era como os outros» (Saramago 1995: 186).

Referências bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2005). *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Roma: einaudi.
- Arda, Balca (2019). «Contemporary art on the current refugee crisis: the problematic of aesthetics versus ethics». *British Journal of Middle Eastern Studies*, 46 (2), 310–327.

der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten.»] (Lessing 1974: 163). Nas artes plásticas, surge a representação muito menos sublime de Auguste Rodin (1881) como resposta à escultura monumental de Jean-Baptiste Carpeaux (1858–61).

19. Interpretação aprofundada, também em diálogo com Jorge Luis Borges, em Grossegasse (2006).

20. Isto deve ser discutido no enquadramento da *nuda vita* (Agamben 2005), o que excede os limites deste artigo.

- Cigdem, Cenk (3 de setembro de 2015). «Ich wollte den verstummten Schrei des Jungen hörbar machen». *Rheinische Post*. https://rp-online.de/politik/ausland/toter-junge-von-bodrum-jetzt-spricht-fotografin-niluefer-demir_aid-17588775.
- De-Andrés, Susana, Nos-Aldás, Eloísa & García-Matilla, Agustín (2016). «The transformative image: the power of a photograph for social change: the death of Aylan». *Comunicar Media Education Research Journal* 24, 29–37.
- Devichand, Mukul (3 de setembro de 2015). «Alan Kurdi: has one picture shifted our view of refugees?». *BBC Trending*. <https://www.bbc.com/news/blogs-trending-34142804>.
- Griggs, Brandon (3 de setembro de 2015). «Photographer describes ‘scream’ of migrant boy’s ‘silent body’». *CNN*. <https://edition.cnn.com/2015/09/03/world/dead-migrant-boy-beach-photographer-nilufer-demir/>.
- Grossegesse, O. (1999). «O grito de São Bartolomeu ou Ensaio sobre o auto-nascimento em Saramago». *Agália. Revista Internacional da Associação Galega da Língua*, 60 (inverno 1999). Ourense, 407–417.
- Grossegesse, O. (2006). «About words, tears and screams. Dante and Borges revisited by Saramago». Adriana Martins & Mark Sabine (orgs.). *In dialogue with Saramago. Essays in Comparative Literature*. Manchester Portuguese & Spanish Studies 18. Manchester, 57–79.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1974). «Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie». *id. Werke*, vol. 6: *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*. H. G. Göpfert (Eds.). München: Carl Hanser, 7–187. [1766].
- Mielczarek, Natalia (2018). «The dead syrian refugee boy goes viral: funerary Aylan Kurdi memes as tools of mourning and visual reparation in remix culture». *Visual Communication* 0 (0), 1–25.
- Minguzzi, Silvia (2012). *Life of an object of art — Lamentation over the dead Christ, Andrea Mantegna*. <http://www.silviaminguzzi.com/cristoincurto/index.htm>.
- Mortensen, Mette; Trenz, Hans-Jörg (2016). «Media morality and visual icons in the age of social media: Alan Kurdi and the emergence of an impromptu public of moral spectatorship». *Javnost: The Public* 23 (4), 343–362.
- Mortensen, Mette (2017). «Constructing, confirming, and contesting Icons: the Alan Kurdi imagery appropriated by #humanitywashedashore, Ai Weiwei, and Charlie Hebdo». *Media, Culture and Society*, 39 (8), 1142–1161.
- Muth, Susanne (2009). «Leid als mediales Phänomen: Der Laokoon im Kontext antiker Gewaltikonographie». Dorothee Gall & Anja Wolkenhauer (orgs.), *Laokoon in Literatur und Kunst*. Berlin: Walter de Gruyter, 54–66.
- Pels, Dick (1999). «Privileged nomads: on the strangeness of intellectuals and the intellectuality of strangers». *Theory, Culture & Society* (SAGE), vol. 16 (1), 63–86.

- Ratnam, Nuri (1 de fevereiro 2016). «Ai Weiwei's Aylan Kurdi image is crude, thoughtless and egotistical». *The Spectator*. <https://blogs.spectator.co.uk/2016/02/ai-weiweis-aylan-kurdi-image-is-crude-thoughtless-and-egotistical/>.
- Renkl, Margaret (17 de fevereiro de 2020). «When a picture is worth a thousand tears». *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/02/17/opinion/photojournalism-children-nick-ut.htm>.
- Saramago, José (1983). *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Caminho [1.^a ed. 1977].
- Saramago, José (1984). *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho.
- Saramago, José (1992). *Andrea Mantegna — uma ética, uma estética*. Consultado em <https://www.josesaramago.org/mantegna-uma-etica-uma-estetica/>.
- Saramago, José (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho.
- Saramago, José (1996). *Cadernos de Lanzarote. Diário III*. Lisboa: Caminho.
- Schiller, Friedrich (1989). «Über das pathetische». *id.*, *Sämtliche Werke* (8.^a ed., vol. 5). G. Fricke & H. G. Göpfert (Eds.), München: Carl Hanser, 512–537. [1793].
- Schiller, Friedrich (1997). «Sobre o patético». T. R. Cadete (Ed. & Trans.), F. Schiller, *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 165–183.
- Winckelmann, Johann Joachim (1968). «Gedancken über die nachahmung der griechischen wercke in der Mahlerey und bildhauer-kunst». *id.*, *Kleine Schriften. Vorreden — Entwürfe*. (ed.) Walther Rehm. Berlin: De Gruyter, 27-59. [1755].