

Rodrigues, P. M. (2012, Outubro). Madeirensidade: breves reflexões em torno de um conceito identitário a repensar. In *Newsletter* do CEHA, 12, 3-4.

Sanches, M.R., Clara, F., Duarte, J. F. & Martins, L. P. (eds.) (2011). *Europe in Black And White: Immigration, Race, and Identity in the ‘Old Continent’*. Bristol/Chicago: Intellect.

Silbert, A. (1997) [1.ª ed. 1954]. *Un Carrefour de l’Atlantique. Madère (1640-1820)*. Lisboa: Império.

Sturdy, S. (2010). The biology of identity. In *The Philosophers’ Magazine*, 48, 53-58.

Sturdy, S., Hauskeller, C. & Tutton, R. (2013). Genetics and the sociology of identity. In *Sociology*, vol. 47, 5, 875-886.

Teixeira, M. (1997). *Cabral do Nascimento. A palavra da confidência e a herança do simbolismo francês*. Funchal: DRAC.

Teixeira, M. (2005). *Tendências da Literatura na Ilha da Madeira nos séculos XIX e XX*. Funchal: DRAC.

Veríssimo, N. (1985). Em 1917 a Madeira reclama a autonomia. In *Atlântico*, 3, 230-233.

Veríssimo, N. (1989). A nossa Autonomia. Um inquérito de Armando Pinto Correia. In *Atlântico*, 19, 197-202.

Veríssimo, N. (1990a). Autonomia Insular: As ideias de Quirino Avelino de Jesus. In *Islenha*, 7, 32-36.

Veríssimo, N. (1990b). O alargamento da Autonomia dos Distritos Insulares. O debate na Madeira (1922-1923). In *II C.I.H.M.*, pp. 493-507.

Veríssimo, N. (1991). Autonomia Insular: o debate na primavera marcelista. In *Islenha*, 9, 5-20.

Vieira, A. (1996). *A Autonomia. XX Aniversário. Breves Notas Históricas*. Funchal: DRAC-CEHA.

Woodward, K., Silva, T. T. & Hall, S. (org.) (2005). *Identidade e Diferença. A Perspectiva dos Estudos Culturais* (4.ª ed.). Petrópolis: Editora Vozes.

Anne Martina Emonts

Centro de Artes e  
Humanidades da  
Universidade da Madeira

(RE)PRESENTAÇÕES VISUAIS DE MULHERES DA MADEIRA NO TRAVELOGUE DO SÉC. XX

Tem-se de aprender a ver, tem-se de aprender a pensar, tem-se de aprender a falar e escrever: o alvo em todas as três é uma cultura nobre.

Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo dos Ídolos*,  
ou *Como Filosofar com o Martelo* [1888].

Com o presente trabalho, proponho-me demonstrar, pela imagem, como se constrói um discurso a partir da pose de mulheres representativas de uma cultura, geográfica e temporalmente delimitada. Tal abordagem deriva de um enquadramento teórico-conceitual que atravessa três áreas de investigação com alguma expressão na Universidade da Madeira: os Estudos de Género e Feministas, os Estudos de Cultura – em particular as *Visual Culture Studies* – e os Estudos Regionais e Locais.

Em linha com o *cultural turn*, expressão consagrada para referir a viragem antropológica nas Ciências Humanas, esta abordagem participa naquilo que se convencionou designar como o *iconic turn*, um novo campo de investigação e de reflexão. Nele seguirei os preceitos da metodologia da “descrição densa” (*thick description*), na aceção geertziana<sup>[49]</sup> da expressão, de suportes picturais e respetivos

49 Clifford Geertz, na sua introdução “Thick Description: toward an Interpretative Theory of Culture” para *The Interpretation of Cultures* (1973), admite que pediu emprestado o conceito de Gilbert Ryle. O objetivo de uma interpretação de uma determinada cultura consiste, de acordo com Geertz (1973, p. 14), em “entrar em contacto com as vidas de estranhos” (tradução minha). A meu ver, do mesmo modo que Geertz abriu a antropologia para o campo dos Estudos de Cultura e de Literatura, é, igualmente, um dos responsáveis pela consequente viragem antropológica das Ciências de Cultura.

títulos ou legendas, deixando de lado a “escrita pictórica” de figuras femininas. Neste sentido, descure-se aqui o facto de a linguagem literária transmitir um imaginário verbal, quando transformamos palavras em imagens mentais próprias (Belting, 2005, p. 306)<sup>[50]</sup>.

O presente estudo é dividido em três partes distintas. Após tecer algumas considerações prévias sobre o campo dos Estudos da Cultura Visual, procurarei analisar a (re)apresentação das mulheres da Madeira que o *travelogue* difunde à escala global<sup>[51]</sup>.

### Olhar a diferença

Rosi Braidotti considerou a questão da diferença sexual como um “projeto político nómada” (Braidotti, 2002, p. 147). Ora, os teóricos dos Estudos da Cultura Visual insistem nas vicissitudes dessa sua abordagem. Na verdade, ambos os campos de investigação concorrem para uma progressiva criação de objetos de estudo (Smith, 2008, p. 12). Neste sentido, os Estudos de Género e os Estudos da Cultura Visual apresentam-se, por razões epistemológicas, e, apesar de tudo, como um *work in progress*.

Num breve texto ensaístico inserto num álbum de fotografias de mulheres, intitulado “After all, a photograph is not an opinion. Or is it?”, Susan Sontag faz a seguinte distinção: “[A] man is, first of all, seen. Women are looked at” (Sontag, 1999, p. 3). Nesse texto, a escritora e filósofa afirma que qualquer *picturing* (‘repre-

50 V. o conjunto de descrições de mulheres da Madeira em texto verbal, apresentada por Wilhelm em 1995, embora sem enquadramento teórico. V. Vieira 2014. Aproveito a ocasião para agradecer a Alberto Vieira, Centro de Estudos Históricos do Atlântico (CEHA), Funchal, que pôs, generosamente, à minha disposição o seu banco de imagens. Está em fase de preparação, neste momento, um estudo em que pretendo “visionar” o livro de Maria Lamas, *As Mulheres do meu País*, de 1948, sob duas perspetivas: Maria Lamas, enquanto fotógrafa e escritora, e Maria Lamas, enquanto “etnógrafa”, no sentido que Clifford Geertz lhe atribui.

51 Parte-se, neste estudo, de um conceito de texto alargado – *travelogue* (‘narração ou projeção sobre viagem’) – que engloba todo o tipo de textos acessíveis que focam o arquipélago da Madeira como destino de viagem.

sentação visual’) de mulheres “belongs to the ongoing story of how women are presented, and how they are invited to think of themselves” (*Ibidem*). De facto, Sontag vê todas as mulheres como “modelos” e o que ela reclama é uma “celebration of variety, of individuality, of individuality as style” (*Ibidem*, p. 4). Tratando-se de uma questão estética e ética, é, portanto, cada vez mais relevante aprender a ver e a representar. Até porque, como fazia notar Susan Sontag em 1977, a fotografia também tem – observação essa então muita contestada – uma natureza agressiva<sup>[52]</sup>. Se, afinal, a fotografia pode constituir-se como uma “opinião”, Sontag aproxima-se da tese de Jacques Rancière (2003), segundo a qual a “política das imagens” deriva das suas indeterminações e da sua autonomia, possibilitando uma incessante recriação de sentidos e significações, como exemplifica a montagem de imagens.

As teóricas feministas, tais como Luce Irigaray, Júlia Kristeva, Rosi Braidotti ou Judith Butler<sup>[53]</sup>, não se cansaram de demonstrar a construção cultural *do* corpo feminino e *através* do corpo feminino – até hoje. A proposta dos teóricos do *post-gender*, no sentido de regressar aos estudos “interseccionais” feministas para reversionarem o paradigma dos determinantes da construção cultural, deve ser encarada com prudência, à semelhança de todos os conceitos formados com o prefixo “pós-”.

Na verdade, estas linhas de investigação correm o perigo de negar, uma vez mais, a vivacidade contínua dos feminismos e não prometem respostas novas a velhas questões: o “fenómeno Conchita Wurst”, por causa da sua complexidade, demonstrou, recentemente, até que ponto a questão do género ainda nos deixa com os nervos “à flor da pele”<sup>[54]</sup>. A diluição desse olhar que o prefixo “pós-” parece indiciar não resolve o indubitável problema da complexidade do indivíduo, das culturas e das sociedades. Sem cair em essencialismos redutores, a dissimetria

52 V. Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, 2003.

53 V., por exemplo, a coletânea em língua portuguesa de Gabriela Macedo (2002).

54 O cantor austríaco Tim Neuwirth, apresentando-se com elementos de transgressão e de subversão do dispositivo de género, na figura de Conchita Wurst, “a mulher de barba”, venceu o Festival Eurovisão da Canção 2014 e obteve um eco internacional sensacional.

humiliante entre os sexos e géneros nas sociedades industrializadas e não industrializadas continua a ser um facto (Braidotti, 2002, p. 150)<sup>[55]</sup>.

### Um olhar sobre os Estudos da Cultura Visual

Sobre a análise do poder da imagem fotográfica, não podemos deixar de evocar dois nomes: Roland Barthes e Walter Benjamin. O primeiro, um conceituado autor de teorias sobre a fotografia e o imaginário verbal, cuja textualização do visual e a sua reflexão sobre o *punctum* da fotografia marcaram os Estudos da Cultura Visual até hoje. Barthes desenvolve – não por acaso e em jeito comovente – a sua filosofia da imagem na observação da fotografia de um corpo feminino, o da sua mãe: “J’observe la petite fille et je retrouve enfin ma mère.” (Barthes, 1980, II, artigos 25-31). O segundo inscreveu nos seus trabalhos de teor filosófico e científico<sup>[56]</sup>, designadamente na sua *Pequena História da Fotografia*, o conceito de “aura”, uma noção à qual irei voltar, necessariamente, quando descrever as imagens concretas que me proponho analisar.

Em Portugal, é Isabel Capelo Gil<sup>[57]</sup> quem tem dedicado grande parte da sua investigação à Semiologia Visual e à Cultura Visual. Em *Literacia Visual. Estudos sobre a Inquietude das Imagens* (Gil, 2011), Isabel Gil discute o poder cultural das imagens, ou seja, a construção visual da cultura. A investigadora defende o conceito da “literacia visual” como competência e como estratégia de cidadania. Assim como convém sermos alfabetizados para poder participar na sociedade, torna-se

55 V. *Understanding and addressing violence against women. Femicide*, World Health Organization, 2012.

56 A *Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* de Walter Benjamin foi traduzida para a língua portuguesa. Consultei esse estudo, originalmente publicado em língua francesa em 1936, na sua versão alemã. Quanto ao outro texto da sua lavra relevante para o tema em debate, *Das Passagenwerk*, de 1991, não foi ainda vertido em língua portuguesa.

57 Coordenadora da linha *Culture and Conflict* do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC), na Universidade Católica Portuguesa de Lisboa, ao qual pertence a autora do presente ensaio.

imprescindível, num mundo cada vez mais “espetacularizado”, que aprendamos a “ver”. Convida-nos, igualmente, a discutir “a gestão da visibilidade, por exemplo, o papel da mulher enquanto sujeito e objeto do olhar” (Gil, 2011, p. 29). Se é verdade que as imagens tendem a “naturalizar o cultural”, esta naturalização das imagens – donde decorre o perigo de sermos manipulados pelas imagens – exige de nós um segundo olhar, praticando e demonstrando aquela literacia visual, “que nos ensina a ver de outro modo, a construir um olhar não ingénuo sobre a complexidade fascinante das imagens que nos rodeiam” (Gil, 2011, p. 30). Num outro ensaio, Isabel Gil enfatiza a exigência ética acerca do uso de imagens, chegando a afirmar: “quem somos é sobretudo imagem” e “somos aquilo que vemos e como vemos” (Gil, 2012, pp. 159-160).

Esboçando os desenvolvimentos mais recentes acerca da área de estudos em que me situo, importa relevar o ensaio “Showing seeing: a critique of visual culture”, de W. J. T. Mitchell, publicado no consagrado *jornal of visual culture*, de 2002. Nesse ensaio, o autor desmistifica as conclusões precipitadas e inadequadas que muitos tiraram da “cultura visual”, baseados na mera análise subjetiva e imaginativa, e redefine o campo e o método dos *Visual Culture Studies*, inspirado pelo romance *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago (1995). Ultrapassando a época da “textualização” do visível, em que tudo é visto como um sistema de signos com a sua sintaxe, como acontece com o corpo, os gestos e o vestuário (Barthes 1967, 1980, 1984), Mitchell (2002, p. 175) designa a cultura visual e a sua iconologia como “go-between in social transactions, as a repertoire of screen images or templates that structure our encounters with other human beings”. Quer isto dizer que as imagens são como filtros através dos quais percecionamos – bem ou mal – os outros. Nesse texto, Mitchell (2002, p. 176) notava que “objects and images look back to us” e perguntava-se, uma vez mais, qual seria o segredo da “vitalidade” das imagens, admitindo, desta forma, que esta problemática continua por resolver.

Para abordar o tema que me ocupa, socorro-me do ensaio “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology”, de Hans Belting, como principal quadro referencial teórico. Nesse texto, Belting (2005, pp. 302-319)<sup>[58]</sup> apresenta uma nova

58 V., também, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* de Belting (2001).

e oportuna aproximação à imagem, de acordo com os seguintes axiomas: a) “No visible images reach us unmediated” (Belting, 2005, p. 304); b) “A medium *is* form, or it transmits the very form in which we perceive images” (Belting, 2005, p. 305); c) “The politics of images needs a medium to turn an image into a picture” (*Ibidem*), e parte também do facto de que, na língua alemã, se distingue a memória – enquanto arquivo de imagens (*Gedächtnis*) – da memória – enquanto atividade intelectual (*Erinnerung*).

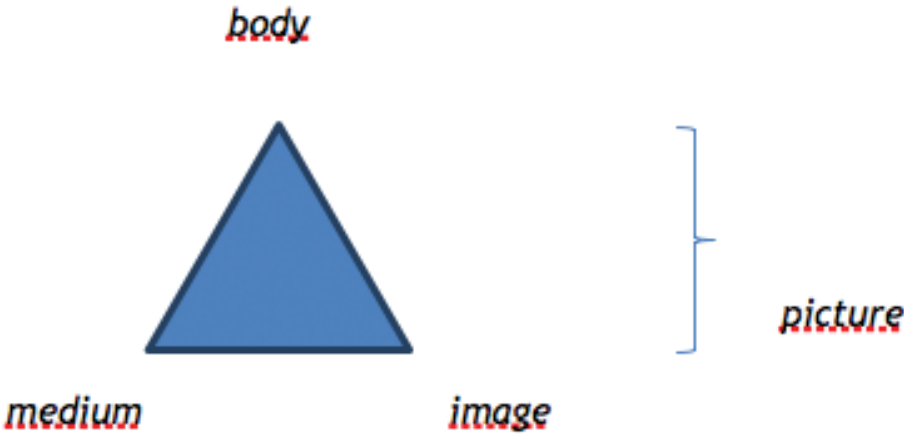
De acordo com Belting (2005, p. 306), guardamos e produzimos imagens e, em ambos os casos, são os corpos que servem de elo vivo. Faz ainda notar que a linguagem verbal transmite um imaginário (*imagery*) quando transformamos as palavras em imagens mentais (*mental images of our own*) (*Ibidem*).

O que surpreende na proposta de Belting (2005, p. 310) é a ligação que estabelece entre a imagem e o corpo enquanto elo, ou seja, a importância da corporalidade no processo de transferência cultural, pois somos nós que produzimos a imagem, vivendo num corpo auto-percecionado. Belting (2005, p. 311) sintetiza a ideia do poder performativo de imagens carregadas com energia simbólica do seguinte modo:

Images [...] happen or are negotiated, between bodies and media. [...] Private or individual bodies also act as public or collective bodies in a given society. Our bodies always carry a collective identity in that they represent a given culture as a result of ethnicity, education, and a particular visual environment. Representing bodies are those that perform themselves, while represented bodies are separate or independant images that represent bodies. Bodies perform images (of themselves or even against themselves) as much as they perceive outside images.

Figura 1.

O modelo de Hans Belting, simplificado, com a diferenciação entre os termos de língua inglesa: *image* e *picture*. Falta, porém, nesta representação a visibilidade da dinâmica do fluxo progressivo e permanente de “energia imagética”.



59 A intensidade dessa presença é comprovada por atos de iconoclastia e pela proibição da imagem, especialmente na tradição judaico-cristã.

60 Os modelos são da minha autoria.

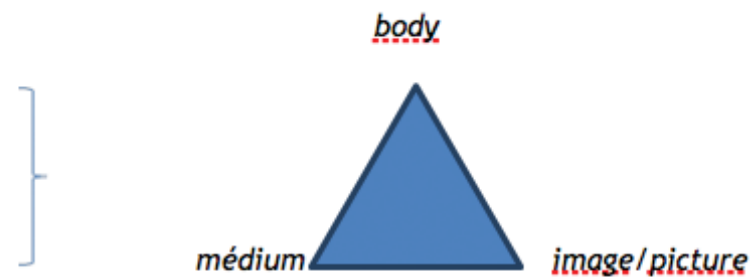


Figura 2.

Nem a língua alemã, nem a língua portuguesa conhecem a diferenciação entre *image* e *picture*. Belting aproveita-se dessa aparente falta de distinção para demonstrar a interligação entre imagens mentais e artefactos físicos.

Nesta viagem pelos Estudos da Cultura Visual, não poderia deixar de lembrar o historiador de arte, Aby Warburg, e os seus conceitos operatórios de *Nachleben* ('vida póstuma' ou 'sobrevivência') e de *Pathosformel* ('fórmula de pathos'). Até porque o primeiro conceito ser-me-á útil na abordagem da iconologia madeirense. Ao observar o quadro renascentista "O Nascimento de São João Batista" de Domenico Ghirlandaio, Warburg, cujo propósito era o de definir a *psique* de um dado meio (Gombrich, 2012, p. 200), ficou fascinado pela figura de uma presumível escrava, que entra, pela direita, com muita vivacidade, isto é, "em movimento", como sugere o vestuário e a atitude corporal, de pés descalços, com o braço direito levantado a segurar um cesto com frutas variadas na cabeça e, na outra mão, uma garrafa de vidro. Essa mulher, que Warburg denominará "a ninfa" (*die Nymphe*), destoa da rigidez das restantes criaturas do quadro. Rendido à leveza enérgica e pagã da jovem serviçal, o historiador de arte alemão vê nela um símbolo, ainda que discreto, da libertação e da emancipação feminina<sup>[61]</sup>.

Do vasto *corpus* de representações pictóricas de mulheres do arquipélago da Madeira, escolhi fotografias e uma pintura sobre as quais me proponho refletir à luz das propostas teóricas aqui esboçadas. Mesmo não possuindo a competência

61 Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas* [1925-29], obra não publicada. Não será a única figura feminina "em movimento" cuja imagem corporal consegue simbolizar fases de mudança e de transgressão. Veja-se, por exemplo, os retratos de bailarinas de dança moderna na viragem do séc. XIX para o séc. XX.

Figura 3.

"A Ninfa", pormenor de "O Nascimento de São João Baptista", de Domenico Ghirlandaio, cerca de 1490.



da "literacia visual" de que falava Isabel Capelo Gil, o certo é que não deixamos de viver rodeados de imagens e de produzir imagens. Até porque vivemos numa região insular cuja economia depende em grande parte da imagética turística. Logo, não parece destituído de fundamento afirmar que os nossos corpos fazem parte da paisagem e do "produto turístico" Madeira, constituindo-se como "modelos", no sentido que Susan Sontag lhe confere. Aqui chegados, vale a pena observar como é construído o imaginário *sobre* as mulheres da Madeira, como é produzida a memória que se tem *delas* e que se *lhes* devolve no processo do *sight-seeing* de turistas, nomeadamente em textos visuais e verbais sobre o Arquipélago<sup>[62]</sup>.

Lancemos, então, o nosso olhar à iconologia da mulher da Madeira do cada vez mais distante séc. XX, sem nos esquecermos de que os indivíduos que olham agora para essas imagens são corpos do séc. XXI. Não posso deixar de me lembrar o incómodo que senti, quando, em 1991, participei como coautora na elaboração de um guia de viagem sobre a Madeira, ao ver imagens de mulheres do Arquipélago publicamente expostas. Assumo o pressuposto de que se reconhece o estado do desenvolvimento de uma sociedade no modo como o mesmo trata o corpo da mulher: bem vistas as coisas, realizam-se interesses económicos no seu corpo e através de ter corpo<sup>[63]</sup>. Só talvez na tela é que a exibição do corpo da mulher não se resume a um qualquer aproveitamento comercial.

62 Acerca da caracterização do mercado para turistas e viajantes de expressão alemã, v. Cordeiro, 2010.

63 Em relação ao corpo das mulheres na publicidade, v., por exemplo, Jorge Veríssimo, 2008.





**Figura 4.**  
Postal inglês, posteriormente colorido, dos inícios do séc. XX. (Coleção privada da autora)

## Olhar para as mulheres da Madeira

Não pretendo ensaiar, aqui, uma análise do “pacote publicitário” mistificante acerca dos bordados da Madeira e a sua encenação – um tema que poderá ser tratado à parte. O certo é que o motivo mais utilizado na publicidade do destino Madeira do séc. XX é o corpo da bordadeira.

Quer em guias de viagem, quer em postais ou folhetos publicitários, é um ícone incontornável<sup>[64]</sup>. A progressiva mudança de cenário em que a bordadeira é colocada deixa transparecer a sua história desde os anos de 1900. Nessa época,

64 No traje académico da Universidade da Madeira, criado nos anos 90 do séc. XX, também não faltam os bordados e alusões ao traje (feminino) madeirense.

domina claramente o olhar colonial<sup>[65]</sup> – o mesmo será dizer “o olhar zoológico”<sup>[66]</sup> –, pois expõem-se corpos ao olhar apropriador de consumidores que aguardam pelo “espetáculo”.



**Figura 5.**  
A bordadeira, vista por Max Römer. Postal a partir de uma aguarela, de 1925. (Coleção privada da autora)

No modo de ver e de dar a ver do pintor alemão Max Römer (1878-1960), que se instalou na Madeira em 1922, domina o estilo idílico-rural, típico da escola onde o artista se formou, a *Heimatkunst*, na Alemanha do Norte. Na figura da bordadeira, notamos uma certa rigidez na configuração do corpo e, em especial do rosto – lembrando quase o “modernismo heroico” das artes totalitaristas – que destoa da representação do ambiente ameno. A mãe não ensina a menina a ler, como nas representações de Santa Ana, mas ensina, isso sim, a menina a bordar. Repare-se que postais com motivos de Max Römer percorreram o mundo inteiro.

Olhando para o postal reproduzido adiante na Figura 6, desconfia-se, de imediato, que a situação retratada foi – pelo menos parcialmente – encenada, se tivermos em conta o facto de o traje da mulher

65 Em *German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory*, Volker M. Langbehn (2010, p. 1) descreve esse processo como um ato progressivo de *picturing race*.

66 Este estudo baseia-se na comunicação que apresentei no VII Colóquio do Mercado Quinhentista – “O Papel da Mulher: da Renascença à Atualidade”, em Machico, no dia 17 de maio de 2014. Nessa comunicação, comentei o *corpus* pictórico: 40 imagens e um *videoclip* (RIGO, 2012) de mulheres da Madeira que, por razões editoriais, não podem ser reproduzidas aqui. O artista RIGO, na sua instalação interventiva registada num vídeo-clip, tematiza a situação das mulheres da Ribeira Seca, dando-lhes, em imagens moventes e comoventes, vozes e caras. V. RIGO 23 Ribeira Seca, Machico 2012. Acedido junho 1, 2014, em <http://youtu.be/NZZ-MHBuByw>.

se oferecer à vista de modo demasiado bem-composto para ser roupa usual. Atente-se, também, na postura pouco natural dos protagonistas e na óbvia diferença de idade entre o homem e a mulher. A cena parece corresponder à essência da tese de Susan Sontag, quando distingue entre o “ser visto” e o “ser olhado”. Procurando um *punctum* na foto (isto é, algo que salta da imagem como uma seta e atinge profundamente o espectador), só quando a ampliei é que reparei no rapazinho (à esquerda, no fundo) que é, neste caso, o único garante da relativa naturalidade da imagem. No final de contas, o postal transmite a mensagem que, na Madeira, tal como aparece na foto, os bordados finos são executados por jovens mulheres asseadas, felizes e sorridentes em idílico ambiente familiar (sob o olhar atento de um chefe de família).



**Figura 6.**  
“A man is, first of all, seen.  
Women are looked at.”  
Postal não datado (séc. XX).  
(Coleção privada)

**Figura 7.**  
Capa do catálogo de uma  
exposição de bordados da  
Madeira, 1986.  
(Coleção privada da autora)



Em que medida o olhar colonial pode ser “incorporado” na autorrepresentação ou na representação de uma cultura? A fotografia da Figura 7 dá uma ideia de quão insidioso é esse olhar. Mãe e filha, uma vez mais, entregues ao mesmo destino, apresentam ao espectador – e potencial comprador – os seus labores de pano, linha e agulha. No que diz respeito à encenação da fotografia com os seus estudados contrastes, deixo à consideração do leitor.

Nessas décadas, são raras as imagens publicitárias de mulheres da Madeira que consagram, de algum modo, a sua autonomia e individualização. A imagem, que a própria dá de si ou que outros dão dela, insiste numa atitude submissa e empenhada na sua tarefa, na sua condição de bordadeira, lavadeira ou dona de casa. Todavia, exemplos há que admitem outra forma de encarar a representação das mulheres da Madeira. Vale a pena voltar à “ninfá” de Warburg, porque ela tem o seu prolongamento na *imagery* da Madeira. Existe, efetivamente, no imaginário ilhéu (e no dos seus visitantes) a figura da jovem esbelta, vivaz, que leva um fardo na cabeça, um dos braços levantado ou mesmo os dois. Deparei-me com dois modelos dessa figura num guia de viagem intitulado *Madeira: Old and New*, de 1909, em conformidade com o *mainstream* do tempo em que foi publicado: a “Flower Girl” e a “Water Carrier”. Em vez do cesto de fruta, com que surge a referida escrava no quadro de Ghirlandaio, esta carrega ora uma cesta de flores, ora uma “infusa” (termo popular no Algarve e na Madeira para designar a ‘bilha’ ou ‘cântaro de barro’) para transporte de água.





**Figuras 8 e 9.**

“Flower Girl” e “A Water Carrier” Fotos in Koebel, 1909, pp. 119 e 208, da autoria de Miss Mildred Cossart.

Ambas as fotografias, corporizando graça e energia, contrastam com a rigidez das restantes figuras representadas nessa publicação. Considerando o título do referido guia e o facto de as fotos, na sua maioria, terem sido tiradas por uma mulher – Mildred Cossart –, não seria descabido ver nessas imagens um símbolo, ainda que discreto, da libertação e da emancipação feminina. Apesar das indicações que a fotógrafa não deixou de dar aos modelos, a imagem não anula a naturalidade das raparigas, preservando-lhes a dinâmica e a frescura individual. A dignidade e a graça das jovens não foram corrompidas pela sugestão fácil do erotismo ou da submissão. Até as legendas sóbrias e distanciadas participam desse respeito, divergindo do discurso e do olhar colonial que se faz ainda notar noutras páginas da referida publicação<sup>[67]</sup>.

67 Sobre a obra de Mildred Blandy Cossart (1879-1966), estou a delinear um projeto de investigação.

**Figura 10.**

Folheto publicitário em alemão distribuído pela Delegação do Turismo da Madeira, 1939. (Coleção privada da autora).



múltiplas imagens à disposição, escolhi a capa do livro de Claude Dervenn sobre a Madeira. Note-se que este livro integra, significativamente, a coleção *Visages du Monde*. Tal como numa famosa gravura da Imperatriz “Sisi”<sup>[68]</sup>, a figura feminina

68 A Imperatriz Elisabeth estanciou duas vezes na Madeira. Faz parte do imaginário local e esse ícone é, enquanto tal, “turisticamente aproveitado” (V. Nelson Veríssimo, 2010). O desenho a que me refiro não foi feito a partir de uma observação *in loco*. A igreja, em fundo, à direita, não corresponde aos contornos da catedral do Funchal. Trata-se, provavelmente, de uma reconstituição do cenário à distância, que confunde estilos arquitetónicos. V. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die\\_Kaiserin\\_Elisabeth\\_von\\_%C3%96sterreich,\\_auf\\_Madeira\\_\(1861\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Kaiserin_Elisabeth_von_%C3%96sterreich,_auf_Madeira_(1861).jpg). Acedido junho 7, 2014. Note-se que as *pictures* da Imperatriz participam, de igual modo, na corrente de imagens que dimanam *no* e *para* o nosso imaginário





surge no centro da cidade do Funchal, com a catedral em fundo. Em segundo plano, à esquerda, perfila-se um vulto masculino, usando chapéu, de mãos nos bolsos, que observa a protagonista a posar. Essa fotografia, como a maioria das imagens patentes na publicação de Dervenn, é da autoria de Varvara<sup>[69]</sup>. Repare-se no cuidado quer ético quer estético da capa (Figura 11): de grande plasticidade, a sua composição parece mais o *screenshot* de um filme sobre a Madeira do que uma foto turística.

Se compararmos a capa do livro de Dervenn com o cartaz oficial da

“Festa da Flor”, na sua edição de 2014<sup>[70]</sup>, salta à vista a substituição da Catedral<sup>[71]</sup>

da Madeira – nunca independente do nosso corpo, diria Belting – constituindo uma continuidade da sua presença, no sentido que lhe confere Warburg (*Nachleben*). No acervo do Museu de Fotografia “Vicentes”, existem algumas fotos da Imperatriz.

69 Sonia Varvara Hasselbalch, Baronesa Heyd, nascida Hasselbalch (n. 16-04-1920; m. 03-04-2008). A fotógrafa, em 1955, tinha publicado o seu próprio “guia visual” sobre a Madeira com breve introdução multilíngue. As suas 69 fotografias destacam-se pela sua grande qualidade artística. O texto do guia de Dervenn tem qualidade literária e encerra, entre as várias componentes do património artístico da Madeira, uma reprodução do retábulo de Machico (A Adoração dos Magos) que tem Maria como figura central (séc. XV) (Dervenn, 1956, p. 45).

70 Acedido junho 27, 2014, em: <http://www.gov-madeira.pt/madeira/conteudo/displayconteudo.do2?numero=26117>

71 Deixo em aberto a questão de muitas imagens observadas encenarem a mulher perto de uma igreja ou capela.

**Figura 11.**

Uma vendedora de flores representa a ilha. (Capa de Dervenn, 1956).

**Figura 12.**

O Turismo incorporado. O sucesso económico da “Festa da Flor” deve-se, uma vez mais, à “imaginada” abundância e fertilidade, simbolizadas pelos corpos das mulheres.



pela Igreja do Colégio e a sofisticação da imagem, numa composição que conjuga flores, cores e uma presença feminina, elevada a uma figura etérea ou mágica, mas destituída de individualidade ou naturalidade.

A entidade feminina é metaforizada e reduzida a um ramalhete de flores, à decoração – e irá, tal como elas, murchar.

Olhando para as duas últimas fotografias de Varvara, a ideia com que ficamos é que essas mulheres já não vão “murchar”, pois adquiriram, nos anos 50 do séc. XX, uma vida própria e, assim, eterna. Sem saber “verbalizar” o fascínio que emana dessas figuras, sem ser capaz de traduzir esse *je-ne-sais-quoi* que as distingue das demais, sem saber ao certo porque vemos nelas uma estética e ética diferentes, o certo é que são essas as imagens que mais me impressionaram ao longo desta viagem pelas representações das mulheres da Madeira.

A mulher de idade avançada (figura 13), de rosto e mãos a revelarem uma vida de



canseiras, com ar sério, de lábios cerrados, fitando um lugar distante, parece proteger com ambas as mãos a garganta. A fotografia fixa a atitude da fotografada que parece querer dizer: “Recuso-me a contar tudo o que vi na minha vida”. Um segundo olhar vem confirmar o pensamento associativo que me ocorreu: afinal, as mãos estão apoiadas no cabo de uma bengala, indiciando que parou em sua caminhada para descansar. A fadiga que a imagem deixa transparecer não perturba a beleza e a dignidade do seu rosto. Por seu lado, a imagem da jovem (figura 14) sentada num rebordo do caminho sobranceiro a uma das mais belas baías da Madeira (em 1955), e cujo sorriso misterioso poderá concorrer com o da *Mona Lisa*, metaforiza num sorriso toda a Ilha (“O sorriso da Madeira”) e, na tradução inglesa, acrescenta a *praxis* da hospitalidade dos madeirenses (*Madeira’s smile of welcome*). Adivinha-se o diálogo entre a fotógrafa e a rapariguinha, momentos antes, quando a primeira convenceu a jovem a sentar-se, descontraidamente, no murete de suporte à estrada por onde ia carregando a pesada “infusa” na cabeça. A jovem segura e acaricia o cântaro de barro: é utensílio que exige sentido de responsabilidade porque a água é vital no quotidiano da família. Tem os pés descalços, o que transmite à

**Figura 13.**

Um retrato representativo das fotografias de Varvara, pois alude ao título da série dos guias *Visages du Monde: Visage* (Dervenn, 1956, p. 148).



**Figura 14.**

*Le sourire de Madère – Madeira’s smile of welcome* – O Sorriso da Madeira: a última fotografia no guia de viagem de Dervenn (1956, p. 156; Foto: Varvara).

Note-se a acentuação de infinitude do espaço, no lado direito da imagem.

figura um desembaraço e uma forma de liberdade; as pernas quase ludicamente cruzadas esboçam um movimento elegante no vestido escuro. Ambas as imagens não deixam transparecer nenhum sinal físico de agressividade ou medo por parte das fotografadas.

## Sobre a colonização dos nossos corpos-modelos

O que me fez entrever estas “histórias”, olhando para as imagens destas mulheres? Na esteira de Belting, os dois retratos exemplificam a incessante dinâmica entre *image*, *medium* e *body*. As fotografias observadas cumprem quase todas os pressupostos teóricos acima referidos: estas imagens “look back to us” (Mitchell, 2002, p. 176). A energia simbólica que delas emana prova que

Images are neither on the wall (or on the screen) nor in the head alone. They do not *exist* by themselves, but they *happen*; they *take place* whether they are moving images (where this is so obvious) or not. They happen via transmission and perception. (Belting, 2005, pp. 302-303)

Dito de outro modo: a história que as imagens sugerem renova-se incessantemente, tal como as narrativas verbais. É possível que o segredo contido nas últimas imagens analisadas ancora naquilo que Susan Sontag designou como “individuality as style”, o que confere uma aura às mulheres representadas e o que permite criar uma imagem elevada a uma obra de arte reproduzível. Já nos anos 70, Clifford Geertz (1973, p. 14) tinha formulado: “Understanding a people’s culture exposes their normalness without reducing their particularity”. Ante o poder de uma imagem, recordo sempre o *punctum* de Roland Barthes e o comovente comentário que faz do retrato da mãe, o carácter mágico das imagens de que fala o filósofo Vilém Flusser e os episódios do iconoclasmo. De acordo com Aby Warburg

e com todos os que lhe seguiram no encaço, o corpo feminino – a nível simbólico assim como na *praxis* – é carregado de significado e agente de mudanças históricas (Gombrich, 2012, pp. 199-235). Não se trata, no modo de ver de Belting, apenas de uma tese sobre a colonização das imagens e da colonização do nosso imaginário, mas sim da colonização progressiva dos nossos corpos – observação com a qual, em muitos casos, concordo<sup>72</sup>. A comunicação turística, constituída na transição do séc. XIX para o séc. XX, poderá significar, em muitos casos, uma nova colonização económica dos corpos e, em particular, dos corpos femininos.

“[A] man is, first of all, seen. Women are looked at”. É verdade que os homens poderão ser também olhados e não só vistos, e são-no cada vez mais. Não existe nenhum axioma contra a exposição da beleza do corpo humano, mas deve coexistir – como estratégia de cidadania – uma plena consciência da eficácia social de qualquer imagem. Talvez, no séc. XXI, as diferenças venham a diluir-se num novo equilíbrio de energias. Um pré-requisito indispensável, para que tal venha a suceder, seria o domínio daquela “literacia visual”, daquela força de um “segundo olhar”. *Pathosformel* e *Nachleben*, aura, *punctum*, magia, poder, política, agressividade ou presença corporal do ausente provêm *das* imagens, *nelas* permanecem e *por elas* são mediadas: por muito que se tente reformular a eterna aproximação do ser humano ao fascínio da imagem, nunca escapamos, mesmo em estado de cegueira, à nossa imaginação. Vendo, construímos a nossa memória futura.

### Referências bibliográficas

Abreu, M. Z. G. & Fleetwood, S. (eds.) (2014). *Women Past and Present, Biographic and Multidisciplinary Studies*. Cambridge Scholars Publishing.

Barthes, R. (1984). *Le Bruissement de la langue: Essais critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil.

Barthes, R. (1980). *La Chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard, Seuil, Cahiers du cinéma.

72 Surpreende a leveza e a negligência com que cidadãs e cidadãos do séc. XXI expõem os seus corpos na internet, especialmente no *Facebook*.

Barthes, R. (1967). *Système de la mode*. Paris: Éditions du Seuil.

Belting, H. (2001). *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.

Belting, H. (2005, winter). Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology. *Critical Inquiry* 31, University of Chicago, 302-319.

Benjamin, W. (1981) [1955]. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: edition suhrkamp.

Benjamin, W. (1991). *Das Passagenwerk, Gesammelte Schriften*. Vols. 1 e 2 (org. Rolf Tiedemann), Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Braidotti, R. (2002). A diferença sexual como um projecto político nómada. In A. G. Macedo (org.), *Género, identidade e desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo* (pp. 143-160). Lisboa: Edições Cotovia.

Cordeiro, M. J. (2010). *Olhares Alemães. Portugal na Literatura Turística. Guias de Viagem e Artigos de Imprensa (1980-2006)*. Lisboa: Colibri.

Emonts, A. M. (2013). My dresses hang from the ceiling. P. Tieck, K. Launisch & P. Launisch (1893-1975?). *JUNI, Magazin für Literatur und Politik* 47/48, Bielefeld, 247-250.

Emonts, A. M. (2001). *Onde há Galo não Canta Galinha. Discursos Femininas, Feministas e Transgressivos nos Anos Vinte em Portugal*. Lisboa: ONG da CIDM.

Emonts, A. M. (1991). Feste rund ums Jahr, Der Festkalender, Stich für Stich, Die Korbflechter von Vamacha, Azulejos – Blaue Kunst, Ausflüge und Touren, Porto Santo, Madeiras Badeinsel, Desertas & Co, Finale. in Y. Ute (Org.), *APA-Guides Madeira*. Berlin, Gütersloh, München, Stuttgart: APA Publications, RV Reise - und Verkehrsverlag.

Dervenn, C. (1956). *Madère*. Paris: Horizons de France.

Flusser, V. (1983). *Für eine Philosophie der Photographie*. In *Edition Flusser*, A. Müller-Pohle (ed.), vol. 3. Berlin: Verlag European Photography.

Geertz, C. (1973). Chapter I, Thick Description: Toward na Interpretative Theory of Culture. In *The Interpretation of Cultures* (3-30). New York: Basic Books.

Gil, I. C. (2011). *Literacia Visual, Estudos sobre a Inquietude das Imagens*. Lisboa: Edições 70.



Gil, I. C. (2012). Olhando as Memórias dos Outros... Uma Ética da Fotografia de Freud a Daniel Blaufuks. In M. Seligman-Silva, É. Cornelsen & E. Amorim (orgs.). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: Editora FALE/UFMG, pp. 159-190.

Gombrich, E. H. (2012). *Aby Warburg, Eine intellektuelle Biographie*. Hamburg: Philo Fine Arts.

Jones, A. (ed.) (2003). *The Feminism and Visual Culture Reader*. London: Routledge.

Koebel, W. H. (1909). *Madeira: Old and New*. London: Francis Griffiths.

Lamas, M. (1948). *As Mulheres do meu País*. Lisboa: Actúalis.

Langbehn, V. M. (2010). *German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory*. New York: Routledge. London: Francis & Taylor.

Laqueur, T. (1990). *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard University Press.

Macedo, G. (2002). *Género, Identidade e Desejo, Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Livros Cotovia.

*Madère. Texte e Photographies de Varvara* (1955). Neuchatel et Paris: Éditions Ides et Calendes.

Mitchell, W. J. T. (2002). Showing seeing: a critique of visual culture. In *journal of visual culture*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: SAGE, vol. 1 (2), 165-181.

Moxey, K. (2008). Visual Studies and the Iconic Turn. In *journal of visual culture*. SAGE: Los Angeles, London, New Delhi, Singapore. Vol. 7 (2), 131-146.

Pinheiro, C. S., Emonts, A. M., Franco, M. G. & Beja, M. J. (coord.) (2013). *Mulheres: Feminino, Plural*. Funchal: Nova Delphi.

Rancière, J. (2003). *Le Destin des images*. Paris: La Fabrique éditions.

Saramago, J. (1995). *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Editorial Caminho.

Smith, M. (2008). *Visual Culture Studies*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: SAGE.

Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar and Giroux.

Sontag, S. (1999). A Photograph is not an Opinion or is It?. In A. Leibovitz, *Women*. New York: Random House, pp. 3-7.

Sontag, S. (1977). *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Veríssimo, J. (2008). *O corpo na publicidade*. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa - Edições Colibri.

Veríssimo, N. (2012). A presença germânica na Madeira: negócios, saúde e turismo. In A. M. Emonts & L. Pestana (coord.). *Encontro entre Culturas. Conferências sobre temas luso-germânicas*. Funchal: DRAC - Biblioteca de Culturas Estrangeiras, pp. 15-30.

Vieira, A. (2014 março). Reescrever a História da Madeira e da Mulher. In *Memória das Histórias das Gentes que fazem a História*, Newsletter 15, 1-6.

Warburg, A. [1925-29]. *Mnemosyne Atlas*. Não publicado.

Warburg, A. (1932). *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike*. Vols. 1 e 2. Leipzig: B. G. Teubner.

Wilhelm, E. A. (1995 outubro). A imagem da mulher madeirense na visão de alguns viajantes germânicos (1840 a 1930). In L. C. Rosa, A. Schönberger & M. Scotti-Rosin (eds.). *Lusorama: Zeitschrift für Lusitanistik: Revista de Estudos sobre os Países de Língua Portuguesa*, Frankfurt am Main: TFM Domus Editoria Europaea, n.º 28, 91-104, 128-129.