

**Perscrutando a paisagem dos corpos pintados em  
“A pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados”  
de Manuel Gusmão**

**Sofia Mota Freitas**

*Faculdade de Letras da Universidade do Porto*

**Resumo:** Manuel Gusmão, na última sequência do seu livro *Pequeno Tratado das Figuras* – intitulada “A pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados” –, reflete sobre uma “tribo de pintores que a si mesmos se pintam / prolongando e inventando uma paisagem viva”. Neste artigo pretende-se demonstrar que o processo utilizado por Manuel Gusmão na descrição e recriação dos corpos pintados dos indígenas vai além da éfrase e que pode ser entendido, de modo mais produtivo, através do conceito de “mimese generalizada”, proposto pelo poeta.

**Palavras-chave:** Manuel Gusmão, Hans Silvester, éfrase, “mimese generalizada”, tribos do Vale do Omo, pinturas corporais

**Abstract:** In the last sequence of *Pequeno Tratado das Figuras*, “A pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados”, Manuel Gusmão reflects on a “tribo de pintores que a si mesmos se pintam / prolongando e inventando uma paisagem viva”. This work intends to demonstrate that the process used by Manuel Gusmão in the description and recreation of natives’ painted bodies goes beyond *ekphrasis* and can be understood, in a more productive way, through his concept of “mimese generalizada”.

**Keywords:** Manuel Gusmão, Hans Silvester, *ekphrasis*, “mimese generalizada”, Omo Valley tribes, body painting

*what's most important for me is saving, in some way, as much as possible of this truly living art, which is mobile, changing, subject to infinite variation, and whose constituent elements are simple and form a link between man and nature. It seems to me that our modern painting found the purpose of these elements, this simplicity, and used it as its foundation.*

Hans Silvester

*Poeticamente, o homem habita a terra.*

Friedrich Hölderlin

Na célebre carta ao rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil, de 1 de maio de 1500, Pêro Vaz de Caminha descreve minuciosamente os corpos dos indígenas e o modo como eles se ornamentam. O cronista regista os comportamentos do povo nativo e enfatiza a importância que este atribui às pinturas corporais e aos adereços, como quem descobre uma forma de humanidade inteiramente nova ou, pelo menos, há muito perdida:

Este que o agasalhou era já de dias e andava todo, por louçainha, cheio de penas pegadas pelo corpo, que parecia assetado como a São Sebastião. Outros traziam carapuças de penas amarelas, e outros de vermelhas e outros de verdes. E uma daquelas moças era toda tinta, de fundo a cima, daquela tintura, a qual, certo era tão bem feita e tão redonda (...) Ali veríeis galantes, pintados de preto e vermelho, e quartejados, assim pelos corpos como pelas pernas, que, certo pareciam assim bem. Também andavam entre eles 4 ou 5 mulheres moças, assim nuas, que não pareciam mal, antre as quais andava uma com uma coxa, do gíolho até o quadril e a nádega, toda tinta daquela tintura preta e o al todo da sua própria cor. Outra trazia ambolos gíolhos com as curvas assim tintas, e também os colos dos pés. (In Garcia 2000: 24-27)

Este olhar sobre o outro, transmitido pela pena de Pêro Vaz de Caminha, não é comparável ao olhar com que hoje se veem as fotografias da população indígena que habita a região do Vale do Omo, no sudoeste da Etiópia, tiradas pelo fotógrafo e ecologista Hans Silvester e reunidas no livro *Natural Fashion. Tribal Decoration from Africa* (2009). No entanto, e apesar de no século XXI a capacidade de o ser humano ocidental se espantar

estar realmente diminuída pela disseminação de imagens, testemunhos e invenções com que o cinema e a televisão, assim como outros meios tecnológicos, o habituaram a conviver diariamente, dir-se-ia que é ainda com um certo deslumbramento e fascínio que se veem as fotografias das tribos do Vale do Omo.

Assim, não é difícil compreender o que levou o poeta e ensaísta Manuel Gusmão a escrever uma série de vinte e quatro poemas sob o título “A pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados”, que se inclui no seu livro de poesia *Pequeno Tratado das Figuras* (2013). No entanto, não é o olhar descritivista presente no texto de Pêro Vaz de Caminha que se encontra nestes poemas de Manuel Gusmão. Na verdade, aquilo que Hans Silvester mostra através das imagens capturadas pela sua objetiva, e que é objecto de reflexão por parte de Manuel Gusmão, já Goethe o havia equacionado: “Natura e arte parecem não se dar, / E sem darmos por isso se encontraram” (Goethe *apud* Barrento 2015: 209). De facto, é este encontro inesperado que se coloca em frente dos olhos do leitor e provoca uma interrogação semelhante à que Fernando Guimarães enunciou no seu livro *Artes Plásticas e Literatura*: “Como é que se pode ler o que se vê ou quais as palavras do olhar?” (2003: 7). Ao que é possível acrescentar outra pergunta: como se pode escrever (e não descrever) o que é desmesuradamente visual para a retina treinada pela cultura ocidental?

Manuel Gusmão começa por enunciar uma questão que o persegue nesta série de textos, desde logo refletida no título: “Quem pintou quem?”, ou seja, quem é o artista que pintou aqueles corpos? A quem se deve a autoria? De facto, a questão é pertinente para o pensamento ocidental, que construiu a noção de autoria ligando-a à de criação. Roland Barthes sintetiza nestes termos:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. (1987: 49)

Contudo, para estas tribos africanas, a questão parece não se pôr, e não faz sequer sentido falar de autor ou, como Michel Foucault referiu, da “função autor”, pois, para usar

os termos foucauldianos, o “modo de existência, de circulação e de funcionamento” (2012: 46) destes discursos pictóricos é totalmente diverso daquele a que se assiste nas sociedades ocidentais. De resto, Manuel Gusmão, que noutro lugar já sublinhou a polissemia da noção de autor relativamente à obra literária – “a construção [desta noção] cruza [-se] com vários tópicos e domínios de reflexão, com as noções de causa, origem e finalidade, criação, consciência, sujeito, autoridade, liberdade e responsabilidade, etc” (*apud* Buescu 2010: s/p) –, responde formulando novas questões: “Não há distinção entre o pintor e a sua pintura, aquela que pintou? / No corpo próprio ou noutros corpos quaisquer?”; e conclui: “Não [se] separa os atores que pintam / e os corpos pintados” (2013: 79).

Ainda assim, esta problemática é retomada mais à frente, no fragmento #8: “Quando quem pinta é também pintado / Que interessa saber quem pintou e quem / foi pintado” (*idem*: 88). Afirmção que lembra a enunciação de Beckett, citada por Michel Foucault, no seu texto *O Que É Um Autor?*: “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala” (Beckett *apud* Foucault 2012: 34). Deste modo, não importa quem fala, da mesma forma que não importa quem pinta, nem interessa sequer quem foi pintado – é esta a regra que subjaz ao fazer artístico das tribos do Vale do Omo e que Michel Foucault caracteriza como “imaneente” à escrita contemporânea, liberta de todas as constricções autorais e biografistas (*ibidem*). Conforme lembra Roland Barthes, a crítica durante muito tempo procurou (e ainda hoje, por vezes, é tentada a encontrar) a “*explicação* da obra [...] do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua ‘confidência’” (1987: 50). É certo que aqui a voz se transmuta em composições plásticas: “Mãos espalmadas, dedos rápidos e habilidosas unhas / armadas ou não, de gravetos ou de um galho / quebrado, como se fossem pincéis” (Gusmão 2013: 103). Porém, é ainda a questão da fútil curiosidade humana que parece brotar, pois, da mesma maneira que “[o] anonimato literário não nos é suportável; apenas o aceitamos a título de enigma” (Foucault 2012: 59-60), também o anonimato destas pinturas corporais parece perturbar o sujeito poético.

Talvez por isso, surja logo a seguir uma espécie de repreensão: “*Porque é que outra vez / mesmo se de outra forma / voltas / a essa pergunta?*” (Gusmão 2013: 88). Esta

interpelação, que o sujeito poético faz a si próprio – questionando-se sobre a insistência daquele tema na economia do texto –, é um processo construtivo frequente em Manuel Gusmão, no sentido em que é comum a existência de várias vozes nos seus poemas e até, como sublinha Isabel Allegro de Magalhães, “a existência de um duplo texto, ou de um texto dentro de outro” (2002: 33). Assim, ultrapassando a voz que reconhece ser esta uma questão já debatida, o texto continua a interrogar-se como se ainda estivesse a dirigir-se ao sujeito poético obcecado pela autoria: “Porque te interessa esse *quem*, quando / tens dançando-te nos olhos ou aceitando / acolher-se aos teus joelhos a toda matéria / toda a luz do mundo, ou uma parte pelo todo / dela, / distribuída por partes desse outro todo / segundo a métrica das cores” (Gusmão 2013: 88). Desta forma, a autoria perde a importância face a uma obra de arte que abarca toda a matéria e “toda a luz do mundo” (*ibidem*), tornando-se, assim, ela também sinédoque desse mundo. Quiçá por isto – porque o mundo, a matéria, a luz, a natureza, o próprio universo não possuem direitos de autor, não possuem um *quem* – o sujeito poético compreenda que os corpos que são pintados e se pintam a si e aos outros são ao mesmo tempo tela e artista, arte e natureza, ser humano e mundo.

Neste ponto é produtivo recorrer à noção de “mimese generalizada”, que Manuel Gusmão expõe no seu livro *Finisterra – O Trabalho do Fim: reCitar a Origem*, quando propõe que *Finisterra. Paisagem e povoamento* (1978), de Carlos de Oliveira, “supõe uma mimese generalizada, que implica uma teoria crítica da mimese e, para além dela, uma poética da marca ou da inscrição fóssil” (2009: 112). E explicita:

A hipótese de uma mimese generalizada é aqui a possibilidade de imaginarmos todos os artefactos representacionais como metamorfoses da natureza e do seu funcionamento, mesmo se de factura humana. As equivalências entre diferentes construções do mundo real garantem a figuralidade ou o transporte de sentido por metáfora, sinédoque ou metonímia. (*idem*: 113)

Aplicando este conceito às pinturas corporais das populações do Vale do Omo, poderíamos facilmente concluir que os indígenas utilizam o processo de mimetização da natureza na criação artística. Vivendo eles em comunhão profunda com a natureza, as suas pinturas nada mais são que uma forma de se homogeneizarem com o próprio meio, não pela

cópia, mas pela realização de um processo mimético, um processo que, e cito ainda Manuel Gusmão, “não copia produtos, mas sim o funcionamento da *natura naturans*, ou como Picasso diz algures: *Não se trata de copiar a natureza, mas de trabalhar como ela*” (*ibidem*).

Da mesma forma, Julien Green no seu livro *Paris*, ou “álbum de memórias” como referiu Carlos Vaz Marques no prefácio à edição portuguesa (*in Green 2010: 11*), quando recusa a possibilidade de copiar: “Não, trata-se de fazer igualmente bem, se formos capazes, com os nossos próprios meios” (*idem: 18-19*). É esta forma de mimese como “estratagema” (Gusmão 2009: 114) que encontramos também enfatizada no poema “Nomad exquisite”, de Wallace Stevens, no qual identificamos uma cumplicidade entre o princípio gestativo da natureza e a criação poética – “As the immense dew of Florida / Brings forth / The big-finned palm / And the green vine angering for life, / [...] / So, in me, come flinging / Forms, flames, and the flakes of flames” (2002: 95); e vemo-la ainda no conto “Teoria das Cores” de Herberto Helder, em que a conceção mimética da arte é posta em causa: “existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose” (2013: 22).

Assim, é através da metamorfose que os indígenas se pintam corporalmente; por isso nos poemas de Manuel Gusmão o “eu” poético afirma: “esta tribo de pintores que a si mesmos se pintam / prolongando e inventando uma paisagem viva / e acesa, depositada aos pés dos deuses / que apenas tinham ordenado uma natureza / morta” (2013: 102). Os seus corpos pintados são sobretudo paisagem viva, efémera, mutável – tal como a própria natureza ensinou. O fragmento #16 fornece pistas para esta leitura:

*Valete* príncipes, pintaram-vos o rosto da cor  
da terra barrenta e envolveram-vos a cabeça  
em ondas de lianas e gravetos.

Sois agora  
fantasmas sem representação. Feitos  
toda a paisagem.  
Ou feitos da matéria  
da paisagem? (*Idem: 95*)

Perdendo a individualidade, tornando-se “fantasmas sem representação”, os corpos pintados adquirem a qualidade de paisagem, são feitos à sua semelhança; no entanto, e o sujeito poético não deixa de notar isso, eles também são feitos enquanto paisagem da “matéria / da paisagem”, ou seja, da terra barrenta, das lianas e dos gravetos. Deste modo, entre eles e o seu meio há uma comunicação natural que é aprendida desde a mais tenra idade, tal como constata Kate Fayers-Kerr: “By focusing on the daily relationship with earth is being engaged with everywhere: in childhood play, in daily cleansing of the body, in agricultural processes, and in body decoration. Daily intimacy with all forms of earth is central in the Mun’s everyday life” (2012: 249). Por isso diz ainda a antropóloga: “body painting is discussed as a unique way of engaging with the environment” (*idem*: 245). E destaca que, para além da função estética, a pintura corporal é uma forma de prevenir e tratar doenças, uma vez que protege do sol, dos insetos e das forças “malignas” do ambiente (*idem*: 248).

Esta forma de arte associa-se assim à vida quotidiana de um modo indestrinçável e assegura até a sobrevivência, como atesta Hans Silvester: “Body painting, as practiced here in East Africa, the cradle of humanity, seems to me to represent a way of life that dates from prehistory and once enabled humankind to overcome the hostility of nature. Art was then a means of survival” (*apud* Keiren 2016: s/p). Desta forma, a incorporação da paisagem não é somente uma vontade estética, mas sobretudo uma necessidade comunitária, um desejo de integração social ou, como afirma o sujeito poético, “É a paisagem que desejo / o teu corpo assim pintado / perto do rio e das suas margens / erguido como as árvores, em tumulto / como os maciços de arbustos” (Gusmão 2013: 81).

A incapacidade da linguagem, mesmo poética, face a esta arte tão intrincada na vida e feita da própria matéria do que mimetiza, é algo em que o sujeito poético reflete no fragmento #23 quando, interpelando os autóctones, pergunta:

Que diríeis de nós?  
Poderíamos nós originar um poema  
que fosse vosso e vos servisse  
de fala para uma emoção, um afeto  
que vos afeiçoasse a vida  
e a paisagem? (*Idem*: 101)

Sobre a falência da linguagem também Julien Green refletiu, no livro já aqui citado, evidenciando a luta com que um escritor se debate perante elementos tão inefáveis como o perfume de uma flor ou o sabor de um fruto, que se furtam, inevitavelmente, à dizibilidade da língua:

Gostaria de ter a mesma confiança na linguagem humana ou de me sentir menos inábil quando tento juntar as palavras, porque é o indizível que me detém a cada virar da página, não apenas quando me aventuro pelos domínios do invisível, mas de forma bastante mais prosaica quando se trata de descrever o perfume da tília, ou o sabor de uma cereja que pretendo distinguir do sabor de um morango, ou a frescura de uma mesa de acaju sob a palma da minha mão. “O que haverá de mais simples?”, pensais vós. É precisamente a simplicidade dessas coisas que me desconcerta e quase me faz tocar com os dedos os meus próprios limites. (2010: 70)

Contudo, Manuel Gusmão parece enfrentar uma falha que não está apenas na linguagem, mas também na forma ocidental e imperfeita de construir “representações de representações”, para usar uma expressão sua, face à transparência artística destes povos nómadas que usam a lógica da natureza para criar a sua arte. Essa falha poder-se-á dever, segundo Edgar Morin, a uma cisão, possivelmente irreversível, entre a prosa e a poesia, ou entre dois tipos de linguagem a que corresponderiam dois estados no ser humano - o prosaico e o poético:

Nas sociedades arcaicas, injustamente chamadas de primitivas, que povoaram a terra, que fizeram a humanidade, e das quais as últimas estão em vias de ser selvaticamente massacradas na Amazônia e noutras regiões, existia uma relação estreita entre as duas linguagens e os dois estados. Estavam misturadas. Na vida quotidiana, o trabalho era acompanhado de cantos, ritmos, preparava-se a farinha com almofarizes, cantando, utilizava-se esse ritmo [...] Ora, nas nossas sociedades contemporâneas ocidentais, uma separação, diria mesmo uma disjunção, se efetuou entre os dois estados, a prosa e a poesia. (1999: 39-40)

Assim, afastando o estado poético do horizonte quotidiano ocidental, a prosa impera associada a uma crescente e imparável mecanização da sociedade; e, em resposta à pergunta que o sujeito lírico enunciou – “Poderíamos nós originar um poema / que fosse vosso e vos servisse / de fala para uma emoção, um afeto / que vos afeiçoasse a vida / e a

paisagem?” (Gusmão 2013: 101) –, quem responde não é o pintor indígena, mas o próprio sujeito lírico que, conhecendo a disjunção de que fala Edgar Morin, antecipa a fenda demasiado grande entre o mundo ocidental e este outro, mundo dos “Humanos agora antigos” (*idem*: 100), onde a simplicidade das coisas, como dizia Julien Green, parece ser retratada sem esforço:

OU só vos conseguimos dizer  
a miséria e a doença  
o vendaval da destruição  
a glória vã deste triste mando  
que da sua humanidade  
desabita o humano. (*idem*: 101)

É perante esta desumanidade latente na cultura ocidental que o “eu” lírico, com uma certa nostalgia, inquire: “foi de gente como vocês que nós viemos / ou é para essa liberdade da pintura que / caminhamos?” (*idem*: 100). A pergunta fica a pairar sobre o poema e, apesar de o sujeito poético reconhecer que a “antiquíssima arte do diálogo” já está entre nós perdida, há ainda talvez esperança em virmos, um dia, a caminhar para essa pintura. Talvez o essencial seja não perder a pergunta: “Como se pinta a pintura?” (*idem*: 79); ou, como Edgar Morin salientou, “o futuro da poesia está na sua própria fonte” e essa perde-se “nas profundezas humanas, como nas profundezas da pré-história, onde brotou a linguagem, nas profundezas desta coisa estranha que é o cérebro e o espírito humano” (1999: 37).

Manuel Gusmão encontrou nas imagens daquelas tribos a inspiração para construir esta série de poemas em que fala, sobretudo, da experiência do belo, tanto para os recetores distantes das fotografias de Hans Silvester – “E a inquietação / que a vossa beleza nos canta no peito / é difícil de explicar” (2013: 100); como para os próprios indígenas – “Ah, como usas a tua estranha beleza / Com esse ar melancólico e quase triste” (*idem*: 86). Mas essa experiência estética ocorre associada a rituais religiosos, e as pinturas corporais possuem quase um poder mágico na dança oferecida às divindades: “Oh, deuses estranhos e impiedosos, estes / ornamentos que nos nossos próprios corpos / pintamos, são para que melhor dancemos / quando, como agora, para vós?, dançamos” (*idem*: 96). Em suma, é a

beleza no seu estado puro, e por isso inquietante, que se contempla nos rostos e corpos daqueles indígenas, ideia que Manuel Gusmão expressou também noutra lugar: “Experimentar o belo é assim o ir, na admiração, ao encontro de uma comunidade de humanos” (2009: 129).

Concluo esta breve exposição com um excerto de Walter Benjamin sobre a fotografia que pode ser bastante fértil na leitura destes poemas. Quando são cotejados com o livro *Natural Fashion. Tribal Decoration from Africa*, certos versos de Manuel Gusmão encontram o seu correspondente visual de forma bastante imediata. Deste modo, estes textos podem ser entendidos como construções ecfrásticas, na medida em que são representações verbais de representações visuais, segundo a definição de écfrase proposta por James Heffernan (2004: 3). Apesar de se inferir que Manuel Gusmão teve acesso ao trabalho de Hans Silvester, não há vestígios dessas fotografias no corpo do poema, excetuando-se uma breve referência no último texto a uma fotografia aérea da região do Vale do Omo: “povoando o delta / do rio que na fotografia aérea lembra / uma pintura antiga e ágil sem figuras” (2013: 102). De facto, esta é a única pista que permite ao leitor identificar os indígenas descritos nos textos com os protagonistas do álbum de Hans Silvester.

Na verdade, não é necessário que haja um conhecimento prévio das fotografias em causa, nem os poemas solicitam um confronto direto com as imagens dos indígenas. Com efeito, o longo poema “A pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados” dialoga com as fotografias de Hans Silvester sem perder a sua autonomia como trabalho poético original. Assim, as fotografias parecem funcionar como suporte e meio de fixar as efémeras pinturas corporais. Dir-se-ia que, se pudesse, Manuel Gusmão gostaria de ter visto estas tribos ao vivo, de ter olhado a paisagem dos seus corpos, de ter tocado a matéria com que se pintam, de ter conversado com os seus olhos vivos, e não com os seres estáticos que se encerram nas fotografias. Ou talvez não pois, como nota Benjamin,

Na fotografia deparamos com algo de novo e especial: naquela peixeira de New Haven [e faça-se o exercício de substituir a peixeira pelo indígena pintado], de olhos postos no chão com um pudor indiferente e sedutor, permanece algo que não se esgota como testemunho da arte do fotógrafo, qualquer coisa que não se pode reduzir ao silêncio, que reclama insistentemente o nome daquela mulher que viveu um dia, que continua a ser real hoje e nunca quererá ser reduzida a “arte”. (*apud* Gusmão 2009: 125)

## Bibliografia

Barrento, João (2015), “Maria Filomena Molder: pensar o corpo das palavras”, *Colóquio/Letras*, nº 189, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 203-209.

Barthes, Roland (1987), “A morte do autor”, *O Rumor da Língua*, trad. de António Gonçalves, Lisboa, Edições 70, 49-53.

Buescu, Helena Carvalhão (2010), “Autor”, in *E-Dicionário de Termos Literários*, <[edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6049/autor/](http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6049/autor/)> (último acesso em 25/10/2016).

Fayers-Kerr, Kate Nialla (2012), “The ‘Miranda’ and the ‘Cultural Archive’: from Mun (Mursi) lip-plates, to body painting and back again”, *Paideuma*, nº 58, 245-259, <[www.jstor.org/stable/23644464](http://www.jstor.org/stable/23644464)> (último acesso em 25/10/2016).

Foucault, Michel (2012), *O Que É Um Autor?*, 8ª ed., trad. de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, Lisboa, Nova Vega.

Garcia, José Manuel (2000) (org.), *O Descobrimento do Brasil nos Textos de 1500 a 1571*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Green, Julien (2010), *Paris*, trad. Carlos Vaz Marques, Lisboa, Tinta-da-China, [1983].

Guimarães, Fernando (2003), *Artes Plásticas e Literatura: do Romantismo ao Surrealismo*, Porto, Campo das Letras.

Gusmão, Manuel (2009), *Finisterra – O Trabalho do Fim: reCitar a Origem*, Coimbra, Angelus Novus.

-- (2013), *Pequeno Tratado das Figuras*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Heffernan, James A. W. (2004), *Museum of Words. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press, [1993].

Helder, Herberto (2013), *Os Passos em Volta*, 11ª ed., Porto, Assírio & Alvim.

Keiren (2016), “The ultimate canvas: the human body”, *Nifty Homestead*, <[www.inspirationgreen.com/tribes-of-the-omo-valley.html](http://www.inspirationgreen.com/tribes-of-the-omo-valley.html)> (último acesso em 25/10/2016).

Magalhães, Isabel Allegro de (2002), “Cintigrafia de um EU: *Teatros do Tempo*, de Manuel Gusmão”, *Capelas Imperfeitas*, Lisboa, Livros Horizonte, 19-39.

Morin, Edgar (1999), *Amor, Poesia, Sabedoria*, trad. de Ana Paula de Viveiros, Lisboa, Instituto Piaget.

Oliveira, Carlos de (1984), *Finisterra. Paisagem e povoamento*, 5ª ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.

Silvester, Hans (2009), *Natural Fashion. Tribal Decoration from Africa*, London, Thames & Hudson.

Stevens, Wallace, “Nomad exquisite”, *The Collected Poems of Wallace Stevens*, Borzoi Books, Nova Iorque, [1923].

**Sofia Mota Freitas** é doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É licenciada em Estudos Portugueses e Lusófonos e está a concluir o mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes na mesma instituição. Aguarda, atualmente, a defesa da sua dissertação de mestrado, intitulada *O Imaginário e a Representação da Dança em Mário de Sá-Carneiro*. As suas áreas de interesse são a Literatura Portuguesa, os Estudos Interartísticos e os Estudos Feministas.