

**As estéticas da austeridade, da crise e da empatia em intersecção numa subversiva narrativa
intermedial: *Stone Soup* (2014), de Cas Willing e Paula Rego**

**Intersecting the aesthetics of austerity, crisis and empathy in a subversive intermedial narrative:
Stone Soup (2014), by Cas Willing and Paula**

Rogério Miguel Puga¹

RESUMO: O presente artigo analisa de que forma as estéticas (e temáticas) da austeridade, das crises pessoais e colectivas e da empatia se interseccionam na narrativa intermedial *Stone Soup* (2014) publicada, por Cas Willing e Paula Rego, no período da austeridade na Grã-Bretanha e em Portugal, e como essa obra traduz intersemioticamente e subverte a história tradicional da sopa de pedra, colocando, no centro da acção, uma jovem inicialmente sem qualquer tipo de agência.

PALAVRAS-CHAVE: arte e literatura (tradicional), intermedialidade, empatia, precaridade, Paula Rego.

ABSTRACT: This article analyses how the aesthetics (and themes) of austerity, personal and collective crises and empathy intersect in the intermedial narrative *Stone Soup* (2014) published by Cas Willing and Paula Rego during the period of austerity in Great Britain and Portugal. It also delves with how this work intersemiotically translates and subverts the traditional tale of the stone soup, placing a young woman initially, and without any kind of agency, at the centre of the action.

KEYWORDS: art and (traditional) literature, intermediality, empathy, precarity, Paula Rego.

¹ Professor Associado com Agregação da Universidade Nova de Lisboa, co-editor da série “Anglo-Iberian Studies”, da Peter Lang, e autor de vários estudos sobre romance histórico, literatura inglesa contemporânea, história do império britânico na Ásia e de Macau.

A pintora luso-britânica Paula Rego (1935-2022) ilustrou e recontou, desde cedo, imaginários de contos tradicionais portugueses, *nursery rhymes* (também bestiários visuais), fábulas e universos de obras literárias (de *Jane Eyre* e *Wide Sargasso Sea* aos romances de Camilo Castelo Branco) e de filmes infantis da Disney como *Branca de Neve* (1937), *Pinóquio* (1940), *Fantasia* (1940) e *Peter Pan* (1953). A obra da artista estabelece, portanto, um diálogo intertextual e interartes com textos orais e escritos que transforma em narrativas intermediais amiúde ‘subvertidas’, no caso de *Stone Soup* (SS, 2014), em termos do enredo e do género do protagonista tradicional da história da sopa de pedra, história que a sua filha Carolina (Cas) Willing, guionista e *designer*, reescreve a partir das referidas ilustrações. O livro publicado em 2014, na capital inglesa, é, portanto, um projecto familiar e feminino que tem como protagonista da história tradicional para crianças uma jovem em crescimento. O enredo é, portanto, alterado, ou melhor, actualizado, como, aliás, acontece há séculos na Europa no que diz respeito às muitas variantes do conto tradicional em questão. A artista e a autora resgatam uma narrativa do repositório colectivo (de versões mundiais) da lenda da sopa, da China e da Irlanda (sopa de unhas) ao Báltico e à Escandinávia (sopa de machado), e, através de palavras e imagens, Rego e Willing ‘apropriam-se’ de e adaptam intersemioticamente uma história associada, em Portugal, a um frade e a Almeirim. Para além dos temas da infância (Pinto 2007) e da experiência feminina (Lisboa 2017), típicos da obra de Rego, a história em apreço aborda e visualiza temas como a pobreza, a precaridade e a agência² femininas associadas à vulnerabilidade, fome, perseverança, empatia e cooperação em tempos de crise numa sociedade patriarcal.³ A jovem (filha) assume-se como personagem principal, à semelhança do frade nas versões anteriores, e serve-se do chamado poder informal da mulher para reclamar, nem que de forma encoberta e através da comida (*foodscape*), a sua agência (sem privilégio de classe social) e sobreviver.

A história tradicional portuguesa tem como protagonista um frade, mas Rego e Cas secularizam o enredo e transformam-no numa universal história biográfica feminina em que o género e talvez a etnia (se entendermos que a personagem principal é ambigualmente racializada nas imagens) acentuam o risco de quem passa fome e depende da empatia e da bondade (nem que provocada) alheias. Ao subverter o género do enredo tradicional, colocando uma jovem no centro da acção, quer deitada ao

² Se Lois McNay (2016, p. 41) define agência como a capacidade do ser humano “(or other living and material entities) to intervene in the world in a manner that is deemed, according to some criterion or another, to be independent or relatively autonomous. [...] [A]gency often overlaps with a cluster of adjacent concepts—autonomy, free will, intentionality, choice, reflexivity, and so on [...], and] denotes a cluster of actions considered to be categorically distinct from the types of unreflective, habitual, and instinctual behaviors which are held to be quasi-automatic responses to external structural forces”, Kabeer (1999, p. 438) associa agência à capacidade de definir e trabalhar para conseguir objectivos específicos: “while agency tends to be operationalized as ‘decision-making’ in the social science literature, it can take a number of other forms. It can take the form of bargaining and negotiation, deception and manipulation, subversion and resistance as well as more intangible, cognitive processes of reflection and analysis. It can be exercised by individuals as well as by collectivities”, tarefas que vemos a jovem protagonista ‘encenar’ e desenvolver ao longo do enredo, ao empoderar-se.

³ Utilizamos o conceito ‘patriarcal’ cientes, tal como Rego (em muitas das suas obras), de que este não está apenas associado ao conceito de masculinidade, sendo “gender-complicated” (Claridge e Langland, 1990, p. 3) e “multivalente” (Erickson, 1991: p. 23 e Allman, 1999, p. 22); pois nem sempre os poderosos são (apenas os) homens, nem as vítimas apenas mulheres, e toda a comunidade ajuda a elaborar e a manter, por vezes de forma violenta, esse constructo.

lado do cadáver do pai, quer a engendrar as suas estratégias de sobrevivência, Rego e Cas recorrem, mais uma vez, ao humor negro e à estética do macabro que marcam a obra da artista e as aguarelas e pinturas a tinta que sugeriram a Cas a história que ‘legenda’ as obras de arte da sua mãe. Aliás, o jornal *Público* (2014, s.p.) noticiou, quando Rego expôs, em Londres, as obras de arte, esse processo artístico e interartes colaborativo:

[a] última série da exposição é constituída por 13 aguarelas que ilustram o conto tradicional *Sopa de Pedra*, cuja versão a artista portuguesa disse ter adaptado para trocar de protagonista. “Eu não gosto de histórias portuguesas com padres, por isso mudei-a para uma história de uma rapariga”, justificou. A proposta de uma editora (Enitharmon Press) para publicar os desenhos em livro, que será lançado durante a pré-inauguração da exposição, esta terça-feira, criou a necessidade de ter um texto, que Paula Rego pediu à filha, Caroline Willing, para escrever. “Ela levou os desenhos e criou uma história para encaixar com as imagens. Eu achei que estava engraçada”, contou a pintora.

O género do protagonista da versão tradicional é alterado, e o leitor-observador ‘encontra’ a jovem filha de um idoso e inválido pescador determinada a lutar pela sua sobrevivência, por entre paisagens marítimas e campesinas adornadas por criaturas do mar, animais como cães e burros com fome (tal como seres humanos), sapos enormes, cães tristes, ameaçadores pássaros gigantes e surreais cavalos alados que ilustram o imaginário e a narrativa visuais e convocam a mitologia grega para o interior de lendas populares, tradicionais e orais europeias mais tardias, e que adensam a sensação que Rego define como “beautiful grotesque” (Patterson, 2014, s.p.). Há, no espaço mais alargado da acção, no seio da comunidade, uma inversão de papéis de género e a protagonista (tal como o religioso da versão tradicional da sopa de pedra) seduz (engana?) homens e mulheres, mas para não morrer à fome.

A obra é publicada ainda durante os efeitos sociais da Crise Financeira Global, nomeadamente das políticas de austeridade dos governos britânico e português, e poderá ser um comentário artístico sobre essa realidade numa Grã-Bretanha empobrecida (sobretudo desde 2010) e, consequentemente, socialmente dividida e conturbada,⁴ dois anos antes do referendo sobre o Brexit, lembrando-nos Rego e Willing que a contemporaneidade é marcada por uma “cascata” (Walby, 2015, p. 14) de crises (políticas, económicas, bélicas, ecológicas, populistas, pandémicas) que se interseccionam⁵ (policrise,

⁴ A austeridade, que continuou até recentemente na Grã-Bretanha (GB), foi atenuada na União Europeia, tendo, em 2013, o FMI reconhecido que essa medida falhara (Elliott, Inman e Smith, 2013, s.p.): “IMF admits: we failed to realise the damage austerity would do to Greece”). A Crise Financeira Global acentua os problemas sociais que a GB já enfrentava e dá origem a uma prolongada crise humanitária sobretudo devido à referida política de austeridade desde 2010 (O’Hara, 2014). Em 2018, o RU era considerado, por cientistas sociais e historiadores, “one of the most unequal societies in the developed world”, e a sua população não estava tão dividida desde 1900 (Thane, 2018, p. 448).

⁵ Sobre interseccionalidade vejam-se Treloar (2014, p. 995-1001. A interseccionalidade, ou teoria interseccional — enquanto complexa ferramenta analítica e “critical social theory” (Collins, 2019) desenvolvida no âmbito dos estudos feministas — estuda a sobreposição/intersecção de dimensões da identidade (social e política) e de sistemas de opressão ou discriminação feminina e masculina, individual e colectiva. A teoria analisa como diferentes práticas sociais, institucionais, ideológicas e categorias biológicas, sociais e culturais (etnia, género, classe, capacidade, orientação sexual, religião, idade, geolocalização, entre outros eixos de identidade), também elas dinâmicas, interagem a vários níveis e, amiúde, em simultâneo, uma vez que as formas de opressão (racismo e outras fobias) e de privilégio estão interligadas (Davis, 2008, p. 67-69). Weldon (2008, p. 195-196) conclui: “there is no such thing as gender apart from race and class, no such thing as race apart from gender, no such thing as class apart from gender or race [...]. Intersectionality is an aspect of social organization that shapes all of our lives: gender structures shape the lives of both women and men, and everyone has a

permacrise). Por sua vez, como a versão das autoras ilustra, a economia (doméstica, local, regional e internacional) intersecciona-se com política, classe, etnia e gênero, entre outras categorias e dimensões da vida social e até íntima, recordando Collins e Bilge (2020, p. 2), a propósito de interseccionalidade e problemas e injustiça sociais:

[i]ntersectionality is a way of understanding and analyzing the complexity in the world, in people, and in human experiences. The events and conditions of social and political life and the self can seldom be understood as shaped by one factor. They are generally shaped by many factors in diverse and mutually influencing ways. When it comes to social inequality, people's lives and the organization of power in a given society are better understood as being shaped not by a single axis of social division, be it race or gender or class, but by many axes that work together and influence each other. Intersectionality as an analytic tool gives people better access to the complexity of the world and of themselves.

Ao metaforizar essas questões nas suas aguarelas e pinturas a tinta, o olhar artístico de Rego e os seus universos visuais tornam-se, como sempre, “ethical criticism” (conceito definido por Mack, 2012 e 2014)⁶, recordando, por exemplo, Booth (1988, p. 8),⁷ que o termo “ethical may mistakenly suggest a project concentrating on quite limited moral standards: of honesty, perhaps, or of decency or tolerance”, remetendo esse conceito para os efeitos das decisões e acções das personagens, pois os julgamentos morais são apenas uma parte desses efeitos interpretados pelos leitores-observadores a partir das suas experiências (éticas) textuais e artísticas. Se, ao analisar o romance inglês contemporâneo, Boxall (2013, p. 141) defende que houve um *ethical turn* na ficção deste século que reflecte a condição global contemporânea, Womack (2002, p. 3, 164) advoga que essas questões éticas têm uma função na criação e na interpretação de textos literários, acontecendo o mesmo com as produções artísticas de Rego.

race/ethnicity. It is also important to note that groups may be advantaged or disadvantaged by structures of oppression: they may be intersectionally marginalized (Black working-class women), intersectionally privileged (white male professionals), or a bit of both. Indeed, social relations are so complex that nearly everyone is privileged in some ways and disadvantaged in others (Note that this does not mean that everyone is equally advantaged and disadvantaged.) [...] Intersectionality is not the opposite of privilege or advantage: it is possible to be intersectionally advantaged or privileged as well as intersectionally marginalized, dominated or oppressed. Indeed, although many (even most) empirical studies of intersectionality do focus on particular disadvantaged groups, there are also studies that focus on the ways that race, class, and gender combine to advantage particular social groups and characteristics, as well as studies that use the concept of intersectionality to ground comparisons between advantaged and disadvantaged groups”.

⁶ Mack (2012, p. 17, 72) analisa de que forma as humanidades, a arte e a cultura popular podem ir além da *mimesis* (representação estética) e contribuir para o desenvolvimento do pensamento crítico e da resistência social, ou seja, “go beyond the mimetic, while of course not abandoning issues of representation, [...] a new literary theory that combines ethics with aesthetics”, investigação que continua em 2014 (Mack, 2014), nomeadamente sobre o valor heurístico da ficção. Para Harpham (1995, p. 387-405) a crítica ética é um paradigma de leitura, uma vez que “understanding the plot of a narrative, we enter into ethics [...]. Ethics will always be at the flashpoint of conflicts and struggles, because such encounters never run smooth”. A arte tem, então, um poder de sugestão, como recorda Gutleben (2015, p. s.p.): “what might ultimately be at stake in the combination of politics and poetics is the alethic [i.e. regarding the various modalities of truth] function of this type of fiction which constantly seeks to shed light on both society and textuality”.

⁷ Booth (1988, p. 8-9, 89) clarifica que objectivo do *ethical criticism* não é ser moralista, mas analisar paradigmas ideológicos: “ethical criticism attempts to describe the encounters of a story-teller's ethos with that of the reader or listener. Ethical critics need not begin with the intent to evaluate, but their descriptions will always entail appraisals of the value of what is being described [...]. There are no neutral ethical terms, and a fully responsible ethical criticism will make explicit those appraisals that are implicit whenever a reader or listener reports on stories about human beings in action [...]. The question of whether value is in the poem or in the reader is radically and permanently ambiguous, requiring two answers. Of course the value is not in there, actually, until it is actualized, by the reader. But of course it could not be actualized if it were not there, potential, in the poem”. Ou numa obra de arte (de Paula Rego, no caso).

Nas ilustrações da artista, a corporalidade por vezes grotesca e enorme das figuras humanas revela quer o seu poder face aos animais (e a outros seres humanos subalternizados), quer a sua importância (central) na acção da narrativa, bem como a relação (violenta) entre elas. Por exemplo na praça da aldeia, tal como acontece com muitas outras criações humanas de Rego, os figurinos rurais são ‘apanhados em acção’, da mulher que fuma, sentada e encostada contra a parede, ao ‘diminuto’ homem (da enxada) que se apresenta como passivo face a uma enorme mulher (que enverga uma máscara hostil) que dispõe, embora ele a ameace, em vão. A preocupação com o agir de forma correcta (ética) é um tema recorrente na obra de Rego, e, no texto que Cas, a jovem protagonista demonstra essa preocupação ao exigir que todos se sentem à mesa para comer a sua sopa de pedra, com ordem e não caos (a que a fome muitas vezes dá origem): “Wait... we must lay a table and eat like civilised souls” (s.p.). O enredo começa, aliás, com a sentenciosa voz da autoridade masculina e paterna (“Her father said”, s.p.), sendo a idade avançada do pai contraposta à juventude da protagonista adolescente que se vê forçada a alimentar o progenitor que, por sua vez, a sexualiza ao levá-la a envergar o vestido vermelho que fora de sua mãe e forçá-la a ir para a aldeia pedir esmola. O cesto, o avental e as roupas vermelhas da mãe que a jovem herda e usa para conseguir comida repetidamente (a mando do pai) remetem para a condição feminina da mulher que cuida do lar e alimenta e sustenta o familiar com trabalho árduo e um corpo que é *locus* de violência e de lucro masculino. Será uma mulher, a dona das couves, que, ao ser consultada pelo marido, recusa ajudar a jovem, cuja viagem ‘marítima’ em busca de mexilhões resulta cada vez menos, remetendo esse movimento para o mar como fonte de vida e para o ecossistema explorado pelos seres humanos, ou seja, a economia local extractivista, que, como sabemos, é rentabilizada por comunidades que, por vezes, excluem os mais desfavorecidos, como acontece no início da narrativa de que nos ocupamos. A caminhada de sofrimento da adolescente leva-a à aldeia onde cobiça pitorescas couves alheias e reflecte sobre o que poderia fazer para conseguir obtê-las. A comunidade pouco amigável ostraciza-a, bem como ao seu pai doente e a animais que morrem de fome, como o burro, forçando-a a ser criativa para sobreviver, enquanto o frade da versão original o faz de uma posição de poder e privilégio que lhe advém do género e da religião.

Como o resultado do Brexit revelaria dois anos mais tarde, o empobrecimento generalizado que foi fruto da austeridade levou ao exacerbamento do individualismo e do egoísmo e dividiu a população britânica (Biressi e Nunn, 2014, p. 54-66), elaborando Rego e Cas uma interessante metáfora social dos perigos da pobreza, da falta de empatia, da desumanização e do sofrimento que estas causam e dos males que provocam a quem se vê forçado a sobreviver. Essa realidade recorda-nos as palavras de Treloar (2013, p. 995-996) que podem servir para comentar o enredo social e político, os interesses/motivos e as agências de SS: “what intersectionality means in practical terms is that people who are situated differently are not only likely to have considerably different needs, concerns, and experiences but that the interests of more powerful members of a group may predominate and define their political agenda” (s.p.). Ou seja, a história de que nos ocupamos, como seria de esperar, tratando-

se de Rego, não é tão simples e superficial como seria de esperar num ‘conto’ que é comercializado como sendo (sobretudo) destinado a crianças. No entanto, no universo de Rego nunca nada é o que parece (poder) ser.

Estando a protagonista de *SS* sentada no chão, a chorar, em desespero, eis que um molhe de cenouras aterra na sua cabeça arremessado do interior de um lar de um casal onde talvez exista violência doméstica, resolvendo esse gesto o seu problema relacionado com necessidades básicas como comer, como acontece quase diariamente com seres humanos precarizados. Esse lar seria também pobre, e os seus residentes comeriam cenouras frequentemente, enquanto a pobreza maior da jovem a leva a chorar à porta desse lar, veiculando, a *soundscape* (imagem acústica) produzida por Willing a paisagem visual sonora sugerida por Rego. Quando a jovem regressa a casa, o abutre prenuncia e sugere a (desgraça da) morte do pai se ela chegar sem comida. O burro da família e o pai acabam por falecer, e a jovem, agora livre de responsabilidades adultas, parte em busca de comida para si, determinada a sobreviver através da antiga (e masculina) artimanha da sopa de pedra, pois uma jovem no tempo da acção da história de Rego e Cas já pode caminhar sozinha pela rua. Simbólico é o facto (grotesco) de a pedra que ela carrega ter sido retirada do túmulo onde enterrara o pai, como se a indiferente morte de seres subalternizados gerasse prazer (gastronómico e) lucro a terceiros, resumindo a história de uma família que oprime e violenta mulheres, geração após geração, de forma normalizada. A morte do pai que liberta, o sono reparador e o perigo dos bicos dos abutres funcionam como um ritual de iniciação no mundo mais alargado da aldeia, que a protagonista se vê forçada a ludibriar para sobreviver através da encenação ou *performance* culinária que ilude a comunidade através do *suspense* e da curiosidade inata ao ser humano que se deixa seduzir por um convincente *storytelling*. A adolescente limita-se a construir e encenar uma estratégica narrativa que ecoa adágios populares como ‘com papas e bolos se enganam os tolos’, e convoca temas como a empatia, a justiça social e a partilha de bens essenciais em tempos de escassez. O conceito de interseccionalidade permite-nos assim analisar a narrativa de Rego e Willing através das questões (sempre interligadas) de classe e género, do privilégio, da percepção, da empatia e da violência estrutural em determinadas comunidades para com os seres humanos com menos agência e a quem esta é recusada. A literatura (Lamarque e Olsen, 1994; Nussbaum, 2010, p. 95-120) e a arte como a de Rego (com várias figuras complexas em cena) assentam na representação de inúmeras personagens com pontos de vista e verdades divergentes, amiúde em conflito, apresentando assim, aos consumidores, os vários ‘lados’ de uma mesma questão ou problemática, sobretudo do ponto de vista do oprimido, como interpretações alternativas, ou seja, tal como o pensamento político deve ser um “pensamento representativo” (Arendt, 1969, p. 241) de toda a população e das partes envolvidas, também o ‘pensamento’ (subjectivo) representado e sugerido pela arte e pela narrativa intermedial (texto e imagem) das autoras poderá exhibir/demonstrar simultaneamente a ausência e a importância da empatia social, pois o enredo ecoa uma história tradicional com que o leitor informado já está familiarizado e reconhece a ser

atualizada através da ênfase colocada na questão da sobrevivência e da crise social individual, mas metonímica na GB, em 2014. Aliás, o projecto de investigação holandês *Crisis and Critique Network*, aborda a crise (em geral) como característica da contemporaneidade: “not as an objective condition but as a framing through which *specific narratives of the present* gain valence while *others are excluded* [, exploring ...] how different frameworks of crisis produce experiences of the present, rest on or disrupt established narratives of the past, and broker specific outlooks on the future” (Crisis and Critique Network, s.d., s.p; itálicos nossos).⁸ Em desespero, a jovem protagonista de *SS* busca empatia familiar e social sem a encontrar, pelo que se vê forçada a conquistá-la com base no simulacro, e talvez esta obra de Rego e Willing seja mais um espelho macabro sobre a natureza e a condição humanas, sem eufemismos. Aliás, o disfemismo marca, como sabemos, a estética de Rego, tal como as mulheres agachadas que, em *SS*, apanham mexilhões e desempenham muitas outras funções.

SS é uma história sobre empatia (e a falta dela). O termo empatia — que entrou no léxico científico no início do século XX⁹ — pode ser definido, em traços gerais, como “the capacity [...] to first identify and then understand and share in someone else’s feelings”, ou “the vicarious, spontaneous sharing of affect” (Kidera, 2023: s.p; Keen, 2010, p. 4), um fenómeno também afectivo e *embodied* (Reynolds e Reason, 2012; Lanzoni, 2018)¹⁰ que tem sido estudado por psicólogos, neurocientistas e nas humanidades (Keen, 2010; Eres e Molenberghs, 2013, p. 1-5), nomeadamente no que diz respeito ao teatro (Balestrini, Lippert e Löschnigg, 2020; Aragay, Delgado-García e Middeke, 2021), analisando Corbett (2016)¹¹ a forma como a psicologia exportou o termo para a cultura popular

⁸ Já um editorial da revista *Crisis and Critique*, fundada em 2011, recorda que “crisis as well as critique are practical concepts that, as we assume, do not have any transhistorical or transcendental status and thus do neither come with a pre-given unchangeable content. Crisis as well as critique must be thought from within a specific *contemporary* time frame. This frame is the frame of the *present*” (Editors, 2011, s.p.; itálicos nossos). Essas leituras do presente através do conceito de crise (pessoal, comunitária, regional, nacional, europeia e mundial) a vários níveis, do social e ecológico ao financeiro e político, encontram-se na obra intermedial de que nos ocupamos.

⁹ Apesar da discussão sobre empatia ser obviamente antiga, o termo em si terá surgido na língua inglesa, em 1909, pela mão do tradutor Edward Bradford Titchener, a partir do termo grego *empathia*. [cf. Segal, et al., 2017, p. 5, estudo que define (p. 1-29) o conceito pluridisciplinar de empatia]. O psicólogo alemão Lipps terá encontrado o termo *Einfühlung* (“feeling into”), em 1873, na dissertação de Robert Vischer sobre estética que defende que quando os seres humanos projectam as suas emoções, ideias ou memórias “onto objects they enact a process that Vischer called *einfühlung*, literally “feeling into.” For Vischer, *einfühlung* revealed why a work of art caused an observer to unconsciously “move in and with the forms.” He dubbed this bodily mimesis “muscular empathy,” a concept that resonated with Lipps, who once attended a dance recital and felt himself “striving and performing” with the dancers. He also linked this idea to other somatosensory imitations, like yawns and laughter” (Corbett, 2016, p. 22).

¹⁰ Cummings (2016, p. 6) define “dialogic empathy” como “a constant and open-ended engagement, responding and reacting to the other as actors respond to fellow actors and the audience, audience members respond to actors, and stage managers and other crew respond to subtle (and sometimes not-so- subtle) shifts in pace and performance both on stage and in the house.”

¹¹ Corbett (p. ix, 22): “the invention of empathy corresponds to many of the climactic shifts in the art, philosophy and psychology of *fin-de-siècle* Europe, and it changed the way artists thought about their work and the way observers related to it for generations to come [...] Empathy explained why people sometimes describe the experience of “losing themselves” in a powerful work of art. Maybe their ears deafen to the sounds around them, the hair rises on the backs of their necks or they lose track of the passage of time. Something produces a “gut feeling” or triggers a flood of memory [...]. When a work of art is effective, it draws the observer out into the world, while the observer draws the work back into his or her body. Empathy was what made red paint run like blood in the veins, or a blue sky fill the lungs with air”, falando alguns autores de ‘contágio’ criativo entre autor, obra e público, por exemplo, Tolstoi (1904, p. xv-xvi, xix, xxviii-xxx, 153-154), que, ao referir-se à “infecciosidade [emocional] da arte”, ecoa o conceito aristotélico de catarse.

ao longo dos séculos XX e XXI e como o conceito tem sido utilizado por artistas e pelo público em geral e modificado a forma de perceber e interpretar obras de arte.¹² A morte do pai obriga a jovem a sair de casa, amadurecer, sobreviver (procurar empatia) e a construir o seu futuro, com a ajuda de um semi-protector (ou *guide figure*), o homem da enxada que produz os bens alimentares de que ela necessita para sobreviver. O sofrimento recorrente simbolizado também pelos ameaçadores bicos dos pássaros, a morte e a violência ocupam mais espaço que a fase do sucesso final, permanecendo todo um mundo de possibilidades em aberto, como acontece no *Bildungsroman* feminino. O percurso visual da protagonista é pautado pelo sofrimento, pela sensibilidade e pela inteligência de uma *self-made woman*. Se a primeira ilustração apresenta inicialmente uma criança parentalizada em movimento, desesperada, com um cesto na mão (enquadrada por elementos da natureza marítima), a quinta ilustração exhibe já uma jovem descalça, com cara de idosa e cabelo grisalho, a chorar, desesperada por não ter que comer nem que dar ao seu pai, não podendo, portanto, regressar ainda a casa. O vestido escarlate da protagonista confunde-se com o vermelho da terra em que se senta, e a sua fisionomia muda conforme o seu estado de espírito e revela o seu processo de amadurecimento. Os verbos de acção, o imaginário e as ilustrações também ‘mudam de feição’ quando a jovem regressa finalmente à aldeia, pois ela faz-se o centro das atenções no largo da aldeia, como revela a pintura de Rego, que sugere quase um auto-retrato. A jovem transforma a comunidade num colectivo de *voyeurs* e faz a curiosidade da aldeia funcionar em seu favor, e, através da misteriosa sopa de pedra, exacerba a gula e a auto-importância dos aldeões que desejam comer a famosa sopa que é comida pelas “best families” (“throughout the land”, s.p.). Aliás, o príncipe da Dinamarca é usado como detentor de uma opinião informada sobre a sopa que o leitor sabe tratar-se de uma ficção, tal como a viagem e o suposto cargo da mãe como cozinheira de embaixadores, enredos que tornam verosímeis os conhecimentos da jovem sobre as cortes, simbolizando o diálogo que marca o final da história o seu sucesso pessoal, pois já interage com a aldeia-comunidade que lhe entrega todos os ingredientes para a sopa.

Como seria de esperar, a versão do conto de Rego e Willing ocupa-se sobretudo da aprendizagem e da penosa viagem da protagonista e não tanto da sopa em si, que se assume como uma metáfora para a perda da inocência e para a sapiência e o ‘desenrasque’ que a protagonista apr(e)endeu através da perda, da privação e do sofrimento e que activa para sobreviver. As paisagens culinária, olfactiva e gustativa (mexilhões, *paprika*, salsicha, *risotto*, legumes) concorrem para o contraste entre essa necessidade de a protagonista matar a fome e a sofreguidão dos avarentos aldeões, símbolos da tão criticada (e, no fundo, tão praticada) gula. A sopa que dá título à história leva, no final, a comunidade a sentar-se à mesma mesa para socializar, rir e conviver, inclusive nas aguarelas de Rego onde as personagens deixam de estar isoladas em espaços distintos da aldeia. Por sua vez, o homem da enxada confere circularidade à obra, pois enquanto personagem-tipo (agricultor generoso) é a primeira

¹² Corbett (p. 22): “the moment a viewer recognizes a painting as beautiful, it transforms from an object into a work of art. The act of looking, then, becomes a creative process, and the viewer becomes the artist”.

e a última pessoa com quem a protagonista dialoga, à excepção do pai que também simboliza o poder patriarcal. Na sexta ilustração vemos, aliás, a jovem a dialogar com o agricultor, ficando claro que, num contexto campesino mediterrânico (amiúde rústico, no universo de Rego) caracterizado pela abundância, não há razão para haver fome, tal como acontece no final em que a sopa se torna símbolo da partilha, do convívio e da consequente harmonia social. Na décima-segunda ilustração, a penúltima da obra, o jantar comunitário representa também o corolário do processo de formação da jovem, a sua inserção na aldeia-comunidade que aprecia a sua sopa e a acolhe e protege. A cozinheira torna-se, portanto, a *feeder* de uma aldeia *gourmet* sobrevoada por cavalos alados que talvez representem a memória das personagens falecidas. Por sua vez, e tratando-se de Rego, a última ilustração é enigmática e revela a protagonista de vermelho a acenar para três cavalos alados, já livre de trabalhos e da precaridade que caracterizara o seu passado, acompanhada por um pássaro verde que ajuda a cozinhar e pelo pequeno homem da enxada, enquanto uma outra cozinheira forte se ocupa, sentada, da comida, recordando ao leitor-observador que a maioria das personagens visuais estão sentadas ou vergadas, não existindo muita verticalidade no espaço dessa acção reguiana.

SS representa, portanto, o crescimento violento de uma jovem campesina, e a forma como levou uma comunidade, através da comida, a aceitá-la e a ajudá-la. No entanto, como recordam Lanzoni (2018, p. 250) e a necessidade das artimanhas da protagonista, a empatia, só por si, pode não ser suficiente, pois é sempre mais fácil de conseguir junto de quem já concorda connosco (Breithaupt, 2019) ou partilha aquilo a que chamamos a nossa ‘cultura’ ou, no fundo, já faz parte da nossa comunidade (Eres e Molenberghs, 2013, p. 4). Também Pedwell (2014, p. 49) defende que a empatia, *per se*, não é uma emoção ou uma ideologia, mas uma estrutura na qual as emoções, e com elas, o poder, vários discursos em competição e o capital circulam, ecoando Ahmed (2004, p. 8, 42-61) ao referir que os sentimentos são produzidos como “effects of circulation”, enquanto Ritivoi (2016, p. 52-53) conclui sobre o poder (empático e) retórico das narrativas em geral:

[i]f narratives can trigger empathic responses, they could be used to promote a compassionate politics that encourages us to understand extreme experiences that we might have not had the misfortune to encounter. Narratives draw us toward other subjectivities, not merely to observe and examine them but to make sense of them and to look at the world from within their perspectives.

O conto sugere assim o empobrecimento inicial quer da subjectividade da comunidade ao ensimesmar-se e dos indivíduos, quer da capacidade de determinadas comunidades sentirem empatia forçando os seus membros marginalizados a cozinhar sopas da pedra, ou seja, SS remete para o facto de narrativas políticas influenciarem a forma como vivemos, a forma como ‘lemos’ ou interpretamos o mundo, e as emoções que sentimos individual e colectivamente enquanto comunidade ‘imaginária’, para ecoarmos Anderson (1983). Se em 2010, Keen (2010, p. 168) conclui, num estudo sobre literatura e empatia, que

o “contract of fictionality offers a no-strings-attached opportunity for emotional transactions of great intensity”, desde o início do presente século vários estudos na área das neurociências reforçam a teoria da catarse de Aristóteles, ao concluir “reading literary fiction improves empathy” (Chiaet, 2013, s.p; *vide* Coplan, 2004, p. 141-152; Mar et al., 2006; Johnson, 2012, p. 150-155; Bal e Veltkamp, 2013; Hammond e Kim, 2014; Levin 2016; Fernandez-Quintanilla, 2020), referindo Lodge (2002), Blair (2005) e Zunshine (2007), entre outros, as empatias afectiva (partilha de sentimentos e emoções de e com terceiros) e cognitiva (capacidade de perceber o mundo do ponto de vista de terceiros e inferir intenções e crenças) do leitor,¹³ podendo o mesmo ser afirmado sobre as histórias visuais de Rego que adaptam e ‘subvertem’ universos literários como a lenda da sopa de pedra. Se Zunshine (2007) menciona muitas vezes a sensação do leitor a ‘perder-se’ no universo da ficção (Nell, 1988), ou de ser transportado (evasão) para ‘outro mundo’ (Gerrig, 1993; Green e Brock, 2000), surgem cada vez mais estudos, nomeadamente no âmbito humanidades cognitivas, que atestam a relação entre processos mentais durante a leitura de obras literárias e artísticas e comportamentos e pensamentos na chamada ‘vida real’ (Stansfield e Bunce, 2014, p. 9-18). Sendo claro que a literatura e a arte por si só não transformam a realidade social, e que o leitor-observador apenas apre(e)nde o que consegue, é também óbvio que o conteúdo e a forma de uma obra de arte podem levar a uma reflexão crítica sobre a contemporaneidade ou até sobre o passado, e Rego e Willing sabem-no bem ao ‘fazerem género’ com a tradicionalmente patriarcal história da sopa de pedra.

¹³ Hogan (2010, p. 184-195) advoga que a empatia afectiva é uma componente vital do processo de leitura (compreensão e fruição) da ficção. Também Taylor, Hodges e Kohányi (2003, p. 361–380) e Hammond, Marie e Kim (2014) recordam que a ‘empatia narrativa’ (efeito da narrativa no leitor que consegue entender as emoções das personagens e até projectar-se nelas) é uma componente importante do processo de consumo da literatura e da arte.

REFERÊNCIAS

- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Allman, E. (1999). *Jacobean revenge tragedy and the politics of virtue*. Londres: Associated University Press, 1999.
- Anderson, B. (1983). *Imagined communities*. Londres: Verso.
- Aragay, M., Delgado-García, C. & Middeke, M. (Eds.). (2021). *Affects in 21st-century British Theatre*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Arendt, H. (1969). *Between past and future*. Nova Iorque: Viking Press.
- Bal, P. M. & Veltkamp, M. (2013). How does fiction reading influence empathy? An experimental investigation on the role of emotional transportation. *PLoS ONE*, 8(1), s.p. Retirado de: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0055341>.
- Balestrini, N. W., Lippert, L & Löschnigg, M. (2020). Theater of crisis: contemporary aesthetic responses to a cross-sectional condition. *Journal of Contemporary Drama in English*, 8(1), 2–14.
- Biressi, A., & Nunn, H. (2014). Selfishness in austerity times. *Soundings: A Journal of Politics and Culture* 56, 54-66.
- Blair, R. J. R. (2005). Responding to the emotions of others: Dissociating forms of empathy through the study of typical and psychiatric populations. *Consciousness and Cognition*, 14(4), 698–718.
- Booth, W. C. (1988). *The company we keep: An ethics of fiction*. Oakland: University of California Press.
- Boxall, P. (2013). *Twenty-First century fiction: A critical introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Breithaupt, F. (2019). *The dark sides of empathy* (A. B. B. Hamilton YTrad.). Ithaca: Cornell University Press.
- Chiaet, J. (2013). Novel finding: Reading literary fiction improves empathy. *Scientific American*. Retirado de: <https://www.scientificamerican.com/article/novel-finding-reading-literary-fiction-improves-empathy>.
- Claridge, L. & Langland, E. (Eds.). (1990). *Out of Bounds: Male writers and gender(ed) criticism*. Amherst: U of Massachusetts.
- Collins, P. H. (2019). *Intersectionality as critical social critique*. Durham: Duke University Press.
- Collins, P. & Bilge, S. (2020). *Intersectionality*. Cambridge: Polity Press.
- Coplan, A. (2004). Empathic engagement with narrative fictions. *The Journal of Aesthetics*

and Art Criticism, 62, 141–152.

Corbett, R. (2016). *You must change your life: the story of Rainer Maria Rilke and Auguste Rodin*. Nova Iorque: W. W. Norton & Co.

Crisis and Critique Network (s.d.). Crisis and critique network. Leida: Universidade de Leida. Retirado de: <https://www.universiteitleiden.nl/en/research/research-projects/humanities/crisis-and-critique-network>.

Cummings, L. B. (2016). *Empathy as dialogue in theatre and performance*. Nova Iorque: Routledge.

Davis, K. (2008). Intersectionality as buzzword: A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful. *Feminist Theory*, 1(9), 67–85.

Editors (2011). About us. *Kolektivi materializmi dialektik: Crisis and critique*. Retirado de: <https://www.crisiscritique.org/about-us>.

Elliott, L., Inman, P. & Smith, H. (05-03-2013). IMF admits: We failed to realise the damage austerity would do to Greece. *The Guardian*. Retirado de: <https://www.theguardian.com/business/2013/jun/05/imf-underestimated-damage-austerity-would-do-to-greece>.

Eres, R. & Molenberghs, P. (2013). The influence of group membership on the neural correlates involved in empathy. *Frontiers in Human Neuroscience*, 7, 1–5.

Erickson, P. (1991). *Rewriting Shakespeare, rewriting ourselves*. Berkeley: University of California Press.

Fernandez-Quintanilla, C. (2020). Textual and reader factors in narrative empathy: An empirical reader response study using focus groups. *Language and Literature: International Journal of Stylistics*, 29(2), 124–146.

Gerrig, R. J. (1993). *Experiencing narrative worlds: On the psychological activities of reading*. New Haven: Yale University Press.

Green, M. C. & Brock, T. C. (2000). The role of transportation in the persuasiveness of public narratives. *Journal of Personality and Social Psychology*, 79(5), 701–721.

Gutleben, C. (2015). Serious play: the representation of the thatcher years in Malcolm Bradbury's *Cuts*, David Lodge's *Nice Work* and Alan Hollinghurst's *The Line of Beauty*. *Études Britanniques Contemporaines*, 49, s.p. Retirado de: <http://journals.openedition.org/ebc/2705>.

Hammond, M. M. & Kim, S. J. (Eds.). (2014). *Rethinking empathy through literature*, Nova Iorque: Routledge.

Harpham, G. G. (1995) Ethics. In F. Lentricchia & T. McLaughlin (Eds.). *Critical terms for literary study* (pp. 387-405). Chicago: Chicago University Press.

Hogan, P. C. (2010). Fictions and feelings: On the place of literature in the study of emotion. *Emotion Review*, 2(2), 184–195.

Johnson, D. R. (2012). Transportation into a Story Increases Empathy, Prosocial Behavior,

- and Perceptual Bias toward Fearful Expressions. *Personality and Individual Differences*, 52(2), 150-155.
- Kabeer, N. (1999). Resources, agency, achievements: Reflections on the measurement of women's empowerment. *Development and Change*, 3, 435-464.
- Keen, S. (2010). *Empathy and the novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Kidera, J. (2023). How reading fiction can make you a better person. Think Big. Retirado de: <https://bigthink.com/neuropsych/reading-fiction-empathy-better-person>.
- Lamarque, P. & Olsen, Stein H. (1994). *Truth, fiction, and literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Lanzoni, S. (2018). *Empathy: A history*, New Haven: Yale University Press.
- Levin, J. (2016). Review: Productive dialogues across disciplines: Literature and empathy studies. *Journal of Modern Literature*, 39(4), 187–193.
- Lisboa, M. M. (2017). *Paula Rego's map of memory: National and sexual politics*, Londres: Routledge.
- Lodge, D. (2002). *Consciousness and the novel*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mack, M. (2012). *How literature changes the way we think*. Londres: Continuum.
- Mack, M. (2014). *Philosophy and literature in times of crisis: Challenging our infatuation with numbers*. Londres: Bloomsbury.
- Mar, R. A. et al. (2006). Bookworms versus nerds: Exposure to fiction versus non-fiction, divergent associations with social ability, and the simulation of fictional social worlds. *Journal of Research in Personality*, 40(5), 694–712.
- McNay, L. (2016). Agency. In L. Disch & M. Hawkesworth (Eds.). *The Oxford handbook of feminist theory* (pp. 39-60). Nova Iorque: Oxford University Press.
- Nell, V. (1988). *Lost in a book: The psychology of reading for pleasure*. New Haven: Yale University Press.
- Nussbaum, M. (2010). *Not for profit: why democracy needs humanities*. Princeton: Princeton University Press.
- O'Hara, M. (2020). *The shame game: Overturning the toxic poverty narrative*. Bristol: Bristol University Press.
- Patterson, C. (21-09-2014). Paula Rego: My beautiful dark twisted fantasies. *The Sunday Times*. Retirado de: <http://www.andrejordangroup.pt/assets/paula-rego,-sunday-times,-21-setembro-2014.pdf>.
- Pedwell, C. C. (2014). *Affective relations: The transnational politics of empathy*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Pinto, S. M. B. (2007). *O Imaginário infantil na obra de Paula Rego: Narrativas visuais*.

Dissertação de mestrado. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Público. (29-09-2014). Paula Rego: O último rei de Portugal, Eça e a sopa de pedra. Público. Retirado de: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/nova-exposicao-de-paula-rego-em-londres-inspirada-por-eca-de-queiros-1671206>.

Rego, P. & Willing, C. (2014). *Stone soup*. Londres: Enitharmon Editions.

Reynolds, D. & Reason, R. (2012). *Kinesthetic empathy in creative and cultural practice*. Bristol: Intellect Books.

Ritivoi, A. D. (2016). Reading stories, reading (others') lives: Empathy, intersubjectivity, and narrative understanding. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 8(1), 51-75.

Segal, E. A. et al. (2017). *Assessing empathy*. Nova Iorque: Columbia University Press.

Stansfield, J. & Bruce, L. (2014). The relationship between empathy and reading fiction: Separate roles for cognitive and affective components. *Journal of European Psychology Students*, 5(3), 9-18.

Taylor, M., Hodges, S. & Kohányi, A. (2003). The illusion of independent agency: Do adult fiction writers experience their characters as having minds of their own?. *Imagination, Cognition and Personality*, 22(4), 361-380.

Thane, P. (2018). *Divided: A history of Britain, 1900 to the present*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tolstoi, Leo (1904). *What is art?* (A. Maude, Trad.). Nova Iorque: Funk & Wagnalis Company.

Treloar, R. (2014). Intersectionality. In T. Teo (Ed.). *Encyclopedia of critical psychology* (pp. 995-1001). Londres: Springer.

Walby, S. (2015). *Crisis*. Cambridge: Polity Press.

Weldon, S. L. (2008). Intersectionality. In G. Goertz & A. G. Mazur (Eds.). *Politics, gender, and concepts: Theory and methodology* (pp. 193-218). Cambridge: Cambridge University Press.

Womack, K. (2002). *Postwar academic fiction satire, ethics, community*. Londres: Palgrave.

Zunshine, L. (2006). *Why we read fiction: theory of mind and the novel*. Columbus: Ohio State University Press.