

# “PORQUÊ TÃO SÉRIOS?” ROSTOS DE TRAGÉDIA NOS CARTAZES DO CINEMA PORTUGUÊS APÓS 1974

André Rui Graça<sup>1</sup>

**Resumo:** Capaz de possibilitar uma melhor compreensão do filme a que se refere e ao contexto em que a obra foi produzida e distribuída, o cartaz de cinema tem tanto interesse para a história do *design* de comunicação como para a história do cinema.

Partindo da observação analítica e crítica da interessante coleção de 135 cartazes de cinema português, relativos ao período pós-1974, depositada no Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra, este texto pretende apresentar uma série de conclusões acerca do que este conjunto de documentos pode esclarecer acerca do rumo da cinematografia praticada em Portugal desde o período da revolução. Pese embora a heterogeneidade gráfica que caracteriza a coleção, existe, porém, um denominador comum a praticamente todos os cartazes: um enfoque nos rostos dos atores, que são fotografados quase sempre numa pose de manifesta seriedade e pesar. Serão estas caras de pessimismo e drama – duas qualidades que se diz serem tão caras à “identidade portuguesa” — um dos traços mais consistentes do dito cinema português? Será que, segundo uma estética realista, este cinema tem propendido no sentido de captar esses traços “identitários” de um povo? Confirma-se a tendência “trágica”?

Após um momento introdutório, que consistirá na apresentação da coleção e numa breve reflexão acerca do cartaz de cinema como objeto documental para os estudos fílmicos, proceder-se-á à indagação das questões anteriormente levantadas e do seu possível peso em interpretações futuras da ideia de cinema nacional. Concluir-se-á no sentido de jorrar alguma luz em alguns paradoxos deste conceito, bem como oferecer um novo suporte para a explicação da narrativa estética do cinema português.

**Palavras-chave:** Cartaz, Cinema Português, História do Cinema, Identidade.

**Contacto:** [andrerruig@gmail.com](mailto:andrerruig@gmail.com)

---

<sup>1</sup> André Rui Graça é licenciado em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra e *Master of Arts* em Estudos Fílmicos pela University College London. Prossegue atualmente o doutoramento no Centre for Intercultural Studies da referida instituição britânica, debruçando a sua investigação sobre a receção e os circuitos de mercado do cinema português desde 1974. É bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e colaborador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século Vinte da Universidade de Coimbra.

Esta comunicação nasce no seguimento de uma investigação desenvolvida em torno de uma coleção de cartazes de cinema (135, alusivos tanto a filmes como a festivais nacionais), inicialmente recolhida pelo produtor Henrique Espírito Santo, e que atualmente se encontra na posse do Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra. Este texto surge, ainda, de uma indagação sobre a ontologia do cinema português que. No entanto, esta ficará para a segunda parte, pois neste primeiro momento propõe-se uma breve dissertação acerca das diversas aproximações e interrogações que podem ser feitas aos posters de cinema. Por outras palavras, será importante realçar a importância de encarar o cartaz enquanto um interlocutor privilegiado, o que implica que se deve, desde logo, resistir ao fetichismo simplista de o celebrar como um mero artefacto de memorabilia. Com efeito, estudar o cartaz de cinema é tão importante para a história do cinema como é para a história do design gráfico. Talvez por essa razão, a maioria dos textos que abordam este documento a partir de uma perspetiva científica estão comumente integrados em manuais técnicos, relacionados com o design de comunicação, ou descritivos da atividade do marketing de cinema, onde é explicado em que consiste o “bom” cartaz de cinema e a sua função no seu mercado específico. No que à última etapa do processo mercantil do filme (entenda-se as etapas da produção da realização da distribuição e da venda) diz respeito, a faturação de bilheteira, o cartaz de cinema desempenha um papel chave, uma vez que pode ser o primeiro elemento visual que um membro do público vê de um filme que está a ser vendido.

Como nos lembra a Dave Kehr, durante várias décadas, #o poster era O elemento central de promoção de um filme” (Kehr et al. 2008, 5-6) . Daí que este possa, exceto em casos onde há maior lugar para uma interpretação simbólica por parte do designer, encapsular de forma mais ou menos correta a atmosfera da obra a que se refere e transmitir uma mensagem que de algum modo se relaciona com o filme que mais tarde os espectador venham a assistir. Como Angus Finney e Finola Kerrigan explicam nas suas obras, há diferentes maneiras de encomendar materiais de publicidade. Nos casos mais profissionais, há, inclusivamente, equipas que começam a trabalhar em conceitos gráficos desde muito cedo e que têm o papel específico de recolher

uma série de elementos como fotos, entrevistas, recortes de jornais e etc.. com vista a compilar as credenciais com que um filme se apresentará ao público (Finney 2010, 49-51). Kerrigan relata ainda que há uma série de elementos destes cartazes que pode ser condicionada por cláusulas contratuais, tais como o destaque do nome dos atores, ou a dimensão da presença da sua imagem no cartaz (Kerrigan 2010, 132-133).

Ainda sobre esta matéria, e trazendo a discussão para o campo algo desconfortável da dicotomia entre o cinema *mainstream* e os pretensos cinemas artísticos, recorde-se a distinção sugerida pelos autores de *Art of the Modern Movie Poster*: no caso dos cartazes de filmes de cinemas do mundo a “ênfase não é na execução, mas no conceito e na comunicação”, enquanto que nos de cinema americano, existe a “ênfase em cenas sensacionais, grande destaque para as grandes estrelas, cores vibrantes e ausência de violência” (Kehr et al. 2008, 216). Usando as palavras dos mesmo autores aplicadas a um caso prático:

pelos anos 50, o desenho de cartazes em França tinha-se tornado tão bipolar quanto a própria indústria francesa de cinema - por um lado havia os cartazes vívidos, inquietos e sedutores, desenhados para filmes populares de género e importações de Hollywood, e, por outro lado, os desenhos sombrios e simples, destinados a filmes de autor com intenções mais sérias e que começavam a emergir. (Kehr et al. 2008, 188)

Todavia, não deixa de ser curioso notar que dificilmente se consegue identificar ou reconhecer traços da frágil e muito pequena “indústria” (talvez o termo mais adequado seja “meio”) portuguesa, “onde todos se conhecem e acabam trabalhando uns com os outros, gerando uma praxis, uma ética e uma estética próprias” (Areal 2011, 275) nas descrições dos modelos de marketing cinematográfico que a literatura internacional de referência sobre o tópico toma como estudos de caso e tenta clarificar. Mesmo sendo considerado um “cinema europeu” (pois é essa a sua inserção de mercado), devido à sua dimensão e a uma série de impasses políticos, o meio do cinema em Portugal funcionou, até meados dos anos 90, de forma distinta e com padrões diferentes de outros países da Europa, como a França, a Itália, a Suécia ou o Reino Unido. Confrontar os casos dos países agora mencionados, e que normalmente são os mais explorados pela academia, com as descrições da realidade do português, leva a que se verifique que tem havido uma discrepância grande. Em suma,

tentar entender os mecanismos do cinema português através de exemplos que se pensa poderem ser análogos por se alojarem igualmente debaixo de termos redutores e gerais como “cinema europeu” pode conduzir a equívocos. Como se pode deduzir do raciocínio de Luís Nogueira acerca da invisibilidade do cinema português, o caso nacional é, em larga medida, um caso à parte, não obstante o facto de se inserir dentro do circuito de mercado de cinema dos cinemas artísticos. A parca produção, a falta de visibilidade e um relativo insucesso comercial são as razões que o autor apresenta (Nogueira 2009, 3-9).

Virando agora as atenções para os cartazes e para a sua análise visual, parta-se das premissas que Roland Barthes postula em *A Câmara Clara*. Levando em conta que “a imagem é sempre um discurso positivo” (Barthes 2010, 13), nunca se distinguindo verdadeiramente do seu referente e uma fonte de conhecimento que conduz a um “infrassaber”, pode-se dizer que estes cartazes são, em si, uma mensagem que merece ser decodificada. Colocando em termos interrogativos, de que maneira é que o público “participa” quando observa um destes cartazes? Que tipo de relação empírica/cultural e experiência qualitativa é que retiram?

O desafio que esta comunicação lança é o de tentar entender o que os cartazes do Centro de Documentação 25 de Abril dizem sobre o rumo do cinema português, sua situação comercial e a forma como este se comportou nessa situação comercial. Ensaia-se ainda uma tentativa de compreensão do motivo para estes rostos pesados constituírem uma presença tão grande e perene na iconografia e no imaginário do cinema nacional.

Ao longo deste labor de sistematização, serão sugeridas duas potenciais respostas que, apesar de muito diferentes, são potencialmente complementares. A primeira é que, de facto, estas caras sérias poderão, de alguma forma, possuir uma afinidade com o espírito de uma época que se vivia em Portugal e que são o espelho de uma certa vertente da mentalidade portuguesa. Chamar-se-á a esta resposta a vertente psicanalítica, que encara esta tragédia como um reflexo da livre expressão do ímo dos artistas, ou de uma certa realidade por eles constatada e colocada em evidência. A segunda, é uma explicação materialista, que se consubstancia no argumento de que um carácter trágico e pesado tem sido privilegiado por melhor corresponder ao ideário de um programa estético com vista ao reconhecimento da crítica especializada.

### Um cinema psicológico

Diversas e profícuas têm sido as discussões e as teorias acerca da “portuguesidade” contemporânea, mormente nos textos de Eduardo Lourenço, Boaventura de Sousa Santos, António Pinho Vargas e José Gil. Tarefa ingrata e apenas ao alcance de uns poucos, a de tentar fixar em letra de forma o proteiforme e fugaz *volksgeist*. Do mesmo modo, os trabalhos de Leonor Areal e Paulo Filipe Monteiro, possivelmente dois dos mais consistentes e abrangentes até à data acerca deste tópico, vão no sentido de interpretar a inquietude dos filmes portugueses no seu momento histórico.

Segundo Paulo Filipe Monteiro, o cinema português tem uma atração pelo decadente e por figuras de “depressão, derrota, morte, ausência, impotência e nostalgia”, sendo uma prática que parece ir a passo do pretense “destino português”. Na mesma linha de pensamento, Leonor Areal escreve acerca de uma “tónica psicológica e simbólica relacionada com o sentimento de orfandade” (Areal 2011, 269) e de um “cinema com laivos de tragédia — que Oliveira, Rocha, Reis-Cordeiro e Monteiro assumem [e que se torna] um *dogma* estético que fará sucessivos discípulos” (Areal 2011, 271). A mesma autora prossegue, afirmando: “Na década de 80 ressurgem as representações do fatalismo enquanto fundo mitológico nacional” (Areal 2011, 278). Curiosa a utilização da palavra “ressurgimento”. Com efeito, Paulo Filipe Monteiro crê que o “movimento profundo que se iniciou nos anos sessenta [...] apresenta com fascinante e fascinada recorrência a derrota portuguesa” (Monteiro 1995, 959). Também Bénard da Costa reconheceu, numa entrevista sobre o Portugal retratado nos filmes, que o que passa para o público é um “mundo claustrofóbico, isolado, sem abertura para o exterior e uma profunda tristeza” (Bénard *apud*. Monteiro 2004, 24).

No que às personagens diz respeito, que são, ao fim e ao cabo as protagonistas dos cartazes, são descritas como sendo “desenraizadas”, demonstrativas de uma “fraqueza de vontade. *Akrasia* [...]. Muitas vezes o agente até sabe o que fez, e porquê, e sabe que não é o melhor a fazer, mas não sabe explicar porque não fez outra coisa.” (Monteiro 1995, 899) Outro ponto bastas vezes mencionado, é o da profusão de monólogos nos filmes portugueses. Para Paulo Filipe Monteiro, as falas são típicas de “personagens

com uma falta de convivência com a realidade” (Monteiro 1995, 909). Já para Areal, o cinema português criou “personagens ensimesmadas, que se exprimem intempestivamente por atos violentos que libertam as emoções caladas” (Areal 2011, 283). Por seu turno, João Botelho afirma que é desta forma que entende a portuguesidade: “aquela dor mansa, vegetal, sem... não há grito... se forem os italianos, berram... os brasileiros também... os portugueses calam-se na dor” (Botelho *apud.* Monteiro 2004, 63). Talvez por tudo isto, Filipe Monteiro conclua que

Não existe em todo o novo cinema português [que, como se sabe, fez “escola”] um autor que de desprenda desta tradição melancólica do “mal de vivre”, “la vie e tellement triste”: ninguém que ocupe no cinema português o lugar solar que, na poesia, Sophia de Mello Breyner, ou mesmo Eugénio de Andrade, quiseram e souberam inventar. (Monteiro 1995, 960)

Efetivamente, este conjunto de percepções sobre o cinema português não se encontra distante da forma como pensadores conspícuos colocam o país em perspectiva. No seu ensaio *Labirinto da Saudade*, Eduardo Lourenço aponta que

treze anos de guerra colonial, derrocada abrupta desse império, pareciam acontecimentos destinados não só a criar na nossa consciência um traumatismo profundo — análogo ao da perda de independência — mas também a um repensamento em profundidade da totalidade da nossa imagem perante nós mesmos e no espelho do mundo. (Lourenço 2010, 46)

Acerca daquilo a que chama uma percepção esquizofrénica da realidade histórica por parte de Portugal, que jamais entendeu o seu “papel de figurante nobre da história” (Lourenço 2011, 107), Lourenço afirma que após 74:

Tudo parecia dispor-se para enfim, após um longo período de convívio hipertrofiado e mistificado connosco mesmos, surgisse uma época de implacável e viril confronto com a nossa realidade nacional de povo empobrecido, atrasado social e economicamente. (Lourenço 2010, 52)

Já no século XXI e indo mais longe que Lourenço, José Gil apresenta uma dura crítica a certos aspetos que já o mencionado autor discutia, confirmando a sua persistência crónica. Delineando um retrato pessimista, para o filósofo “apesar das liberdades conquistadas herdámos antigas inércias: irresponsabilidade, medo que sobrevive sob outras formas, falta de motivação para a ação, resistência ao cumprimento da lei” (Gil 2004, 43). Descrevendo um

país estático, refere que “Em Portugal nada se inscreve, quer dizer, nada acontece que marque o real, que o transforme e o abra” (Gil 2004, 43). Segundo o raciocínio de Gil, esta falta de inscrição é uma consequência de um “medo” de existir; de um “nevoeiro ou sombra branca” (Gil 2004, 78). Utilizando as suas palavras: “O medo herda-se. Porque interiorizado, mais inconsciente do que consciente, acaba por fazer parte do ‘caráter dos portugueses’ (ditos tristes, taciturnos, acabrunhados).” (Gil 2004, 78).

Do mesmo modo que se pode encontrar motivos para o nacional-pessimismo na ressaca de um ecstasy histórico e social, numa memória recente de um período repressivo, numa revolução em parte falhada e na perda do império colonial, também na complicada relação entre Portugal e a Europa se poderá encontrar não só uma resposta para esta circunstância e mentalidade, como até mesmo para a forma como o cinema nacional se desenvolveu. Será, aliás, precisamente este ponto que permitirá realizar a ponte para a alínea seguinte.

Lourenço propõe que os portugueses, periféricos, estabelecem uma relação de fascínio e ressentimento para com a Europa. Com a perda do império para o qual o país vivia voltado há cerca de 4 séculos, uma cultura sem lado de fora e com a transformação de Portugal num país não de colonizadores mas de emigrantes, não admira que a fatura a pagar pela constatação de um atraso científico, social e tecnológico tenha sido brutal. De resto, tal sentimento não é de todo novo. Já a geração de 70 do século XIX tinha demonstrado o seu fascínio por um estrangeiro hiper-real e distante e a amargura de estar fora desses pólos de enunciação. Daí o segundo trauma: “vivemo-nos como uma ilha” (Lourenço 2004a, 163). Afirma Lourenço:

O perentório discurso anterior sobre a nossa subalternidade cultural, agora sobretudo na esfera cultural e científica, transformou em chaga morbidamente cultivada um diagnóstico que instituía o lá fora como referência exemplar e de difícil, senão impossível, lugar habitado por nós. (Lourenço 2004a, 169)

No seu ensaio a Europa Desencantada, o mesmo autor acredita que “a entrada na Europa tapava a ferida deixada pela liquidação da herança colonial” (Lourenço 2011, 111).

Todavia, e segundo estes autores, a entrada na Europa foi menos pacata e linear do que o previsto. Parece, aliás, paradoxal falar em “entrar” na Europa, mesmo usando este termo como metonímia para a Comunidade Económica Europeia. A nova condição de Portugal na Europa, na “outra” Europa, e o ajuste aos novos estatutos trouxe não só consequências políticas, como também sociais e culturais. A estas razões poderá somar-se ainda um desiderato de distanciamento do paradigma do cinema do Estado Novo e das comédias dos anos 30 e 40. Por todos estes motivos, que caracterizaram uma nova etapa da história portuguesa, talvez não seja demasiado arrojado subscrever a posição de Areal e Monteiro, reconhecer as possíveis afinidades entre o cinema e o espírito de uma nação e propor que todos os medos, memórias, frustrações, ideologias e esperanças latentes nos imos dos artistas possam ter transparecido de forma mais ou menos deliberada nas suas criações.

### **A Ética do Trágico e o mercado do Cinema Nacional**

Voltando agora a moeda e contemplando a sua outra face, há uma questão que parece ter permanecido até agora sem grande resposta: será que esta ligação é meramente inocente e uma consequência direta da liberdade artística, ou será que tem havido algum propósito comercial ou de busca de reconhecimento por trás desta exploração do trágico? Para responder a esta pergunta, talvez seja produtivo discutir um pouco qual a relação entre a ontologia dos cinemas minoritários e a sua possibilidade de inserção de mercado. Dito de outro modo, o que é que um filme proveniente de um local periférico tem que ser para (1) justificar sua existência e o financiamento que o torna possível num contexto onde as receitas de bilheteira não são suficientes, ou (2) aumentar exponencialmente as chances de conseguir melhores contratos de distribuição? Steve Neale parece dar a resposta, quando menciona que há instâncias que “privilegiam os critérios que pareçam poder garantir o selo de qualidade de alta cultura que, por sua vez, possa demarcar o estatuto dessa obra dos projetos comerciais normais” (Neale 2002, 118).

Também Noël Carroll aponta que essas instâncias, como os festivais e segmentos da crítica e da academia de cinema, selecionam o que deve ser a “essência” do cinema e usam-na como critério de separação (Carroll *apud*. Monteiro 2004, 25). Segundo este cenário, um certo cinema só poderá ser o que

aspira a ser se contiver a essência do que quer ser. Neste caso, as instâncias que decidem essa essência já estavam estruturadas e encontravam-se a montante de Portugal. Mais ainda, é curioso que o cinema português aqui em causa é, como diz Paulo Filipe Monteiro, “um cinema que só reconhece uma única e decisiva fronteira: entre o cinema de autor e o que não é de autor” (Monteiro 1995, 809). Em sintonia com isto, será interessante relembrar o binómio fascínio/ressentimento avançado por Eduardo Lourenço. Não admira, por isso, que o contágio da Nova Vaga francesa e da política dos autores tenha encontrado um terreno fértil em Portugal para germinar. Numa tentativa de alcançar essa Europa longínqua e reclamarem para si o fascinante estatuto de “autor” de pleno direito que era celebrado lá fora, os realizadores do novo cinema e do que haveria de vir depois dele privilegiaram uma prática cinematográfica associada àquilo que a literatura de cinema preferiu preservar e que foi o favorecimento da ideia de que o cinema europeu se define pela negativa em relação ao cinema americano, popular e conotado com a cultura low-brow, e pela positiva em relação à longa tradição artística europeia (Fowler 2004, 6).

Acerca do cânone da crítica, Leonor Areal dá conta que uma série de realizadores portugueses que se conotaram com posições mais materialistas foram desfavorecidos pela crítica e excomungados por razões não somente estéticas (Areal 2011, 295). De facto, o cinema português desde os meados dos anos 60, parece ter preferido transmitir uma imagem de um cinema artístico que, à falta de público nacional, vai buscar lá fora (nessa outra Europa que não habitamos) a legitimação e a aceitação (Monteiro 2004, 32).

A propósito da importância que a seriedade e o trágico possuem na perceção cultural ocidental, George Steiner considera que há uma combinação entre a ideia de exceção do artista e a melancolia, combinação que, por contraditória que possa parecer, é estruturante da nossa cultura a partir dos meados do Séc. XIX. De facto, o autor afirma que a nostalgia pelo desastre, tão bem exemplificada em Wagner e nas adaptações neo-clássicas dos três mestres trágicos da Antiguidade, surge como uma reação à ascensão de expressões artísticas “mornas”, para consumo aburguesado (Steiner 1971, 24-26). Desta forma, a utilização recorrente do trágico poderá ter sido usada de forma instrumental por parte dos realizadores portugueses numa tentativa de filiar as

suas obras num registo de cinema de alta cultura. Por outras palavras, uma possível estratégia de comprovada eficácia passaria por não entrarem no terreno pantanoso da comédia ou do apolítico, considerado escapista, popular e *low-brow*. Reza o adágio que “mais vale cair em graça que ser engraçado”. Como sugere Paulo Filipe Monteiro, “talvez justamente o facto de em grande medida ter sido uma cinema criado em função dessa aceitação no estrangeiro tenha vindo a reforçar algumas características que lá fora mais foram valorizadas” (Monteiro 2004, 33).

Por fim, a questão parece, pois, legítima: até que ponto não se inventou e mercantilizou, pela arte, a ideia de espírito de uma nação? O fado, por exemplo, mercantiliza precisamente essa “dor tipicamente portuguesa”. Já António Ferro dizia que o “característico é receita de êxito” (Ferro *apud*. Monteiro 2004, 63).

Termine-se citando Eduardo Lourenço acerca da essência portuguesa e do valor desse gosto absurdo de sofrer:

Melancolia céltica, adoçada pelo sol do Sul? Monólogo de povo à beira-mar, dividido entre o rumor das vagas e o seu silêncio? Se a origem permanece indecifrada, as suas manifestações são patentes e, embora não sejam as únicas que constituem a trama da cultura portuguesa, são aquelas que lhe dão as suas letras de nobreza. (Lourenço 2004b, 39)

### Referências bibliográficas

- Areal, Leonor. 2011. *Cinema Português – Um País Imaginado, Vol. II*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, Roland. 2010. *A Câmara Clara*. Coimbra: Edições 70.
- Finney, Angus. 2012. *The International Film Business*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Fowler, C. 2002. “Introduction”. In *The European Cinema Reader*, editado por Catherine Fowler, 1-10. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Gil, José. 2004. *Portugal Hoje – O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Kerr, Dave, Judith Salavetz, Spencer Drate, e Sam Sarowitz. 2008. *Art of the Modern Movie Poster*. São Francisco: Chronicle Books.
- Kerrigan, Finola. 2010. *Film Marketing*. Oxford: Elsevier.
- Lourenço, Eduardo. 2011. *A Europa Desencantada: Para uma Mitologia Europeia*. Lisboa: Gradiva.
- Lourenço, Eduardo. 2010. *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva.
- Lourenço, Eduardo. 2004a. *Destroços: O Gibão de Mestre Gil e Outros Ensaios*. Lisboa: Gradiva.
- Lourenço, Eduardo. 2004b. *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva.

Monteiro, Paulo Filipe. 2004. "O Fardo de uma Nação". *Portugal um Retrato Cinematográfico*, editado por Nuno Figueiredo e Dinis Guarda, 22-69. Lisboa: Número – Arte e Cultura.

Paulo Filipe Monteiro. 1995. *Autos da Alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.

Neale, Steve. 2002. "Art Cinema as Institution". In *The European Cinema Reader*, editado por Catherine Fowler, 103-120. Nova Iorque e Londres: Routledge.

Nogueira, Luís. 2009. "A Difícil Visibilidade do Cinema Português. Um Inventário Crítico". Conferência apresentada na SOPCOM 2009. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-nogueira-cinema-visibilidade.pdf>. Acedido em 12 de abril de 2013.

Steiner, George. 1971. *In Bluebird's Castle: Some Notes Towards the Redefinition of Culture*. New Haven: Yale University Press.