

Carla Sofia Freitas Pereira da Silva

**Os Prefácios de Nathaniel Hawthorne:
uma Retórica da Ocultação**

PORTO

1995

Carla Sofia Freitas Pereira da Silva

**Os Prefácios de Nathaniel Hawthorne:
uma Retórica da Ocultação**

Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos
(Literatura Norte-Americana) apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Letras
BIBLIOTECA
N.º 45566
Ex. 2
Data 28 / 05 / 1996

PORTO
1995

043M

S 579 p

Ex. 2

O meu reconhecimento dirige-se em particular a duas pessoas que, em momentos diversos, contribuíram para que esta dissertação fosse possível. Ao Professor Doutor Carlos Azevedo, que orientou este trabalho e foi em larga medida responsável pela minha persistência. Ao Professor Doutor Gualter Cunha, que desde os primeiros anos do curso de licenciatura me transmitiu o rigor das palavras e o gosto pela linguagem. A ambos se deve o melhor deste percurso.

E ainda ao Pedro, entre todo o resto, pelo apoio na composição em $\text{\LaTeX}$ deste trabalho.

Em todos os momentos foi fundamental a presença da Xana e dos meus Pais.

Introdução

Parece-me, lendo esta página, já ter lido algumas destas palavras, e voltam-me à mente frases quase semelhantes que vi algures. Parece-me que esta folha fala de algo de que já se falou nos dias anteriores... mas não me recordo o quê. Tenho de pensar nisso. Talvez tenha de ler outros livros.

— *Como assim? Para saber o que diz um livro tendes de ler outros?*

— *Por vezes pode fazer-se assim. Muitas vezes os livros falam de outros livros (...).*

— *É verdade — disse admirado. Até então tinha pensado que cada livro falava das coisas, humanas ou divinas, que estão fora dos livros. Agora apercebia-me que, não raro, os livros falam dos livros, ou melhor, é como se falassem entre si.*¹

É nosso objectivo presente considerar o discurso de Nathaniel Hawthorne configurado nos prefácios aos seus quatro “romances” — **The Scarlet Let-**

¹Umberto Eco, **O Nome da Rosa**, trad.Maria Celeste Pinto (Lisboa: Difusão Editorial, 1994), p.282. O excerto evoca o momento em que Guilherme de Baskerville decifra o manuscrito de Venâncio, o “*sabedor de coisas gregas*” (p.104), que fora encontrado no “*scriptorium*”, e pretende, através dessa folha, reconstruir a natureza do livro misterioso para descobrir a identidade do assassino. Guilherme de Baskerville procura por intermédio do manuscrito o livro que não tem (cf.pp.281-282). Adso não disfarça a sua perplexidade perante este saber tangível. Duvida da possibilidade de ir além daquelas palavras e daquele manuscrito.

ter (1850), *The House of the Seven Gables* (1851), *The Blithedale Romance* (1852) e *The Marble Faun* (1860) — enquanto incursão retórica fundamental para uma abordagem da problemática literária perspectivada no contexto da tradição americana do século XIX e nos traços em que consideramos a escrita de Hawthorne precursora do moderno. Os textos que compõem os referidos prefácios constituem, por direito próprio, abordagens filosóficas instauradoras de uma ruptura que define, a nosso ver, a essência da modernidade na literatura.²

A origem deste trabalho radica na convicção de que os textos introdutórios aos “*romances*”, contos e colectâneas de Hawthorne constituem um “corpus” teórico cuja relevância no contexto da literatura americana do século XIX pretendemos demonstrar. Sustenta-os um raciocínio que consideramos esclarecedor da visão que Hawthorne tinha da arte literária, e que nos permite transpor a opacidade daquele que foi, nas suas próprias palavras, “*the obscurest man of letters in America*”.³

Foi em larga medida a sugestão (irónica) dessa opacidade que nos guiou, num momento em que este trabalho não passava ainda de uma ideia, no sentido de lhe revelar a transparência, a qual nunca nos pareceu senão (estrategicamente) oculta. As palavras de Hawthorne evocadas de passagem, que “revelam” a sua obscuridade, devem ser entendidas como um véu sob o qual é detectável uma dupla motivação para a escrita, um impulso de natureza psicológica (uma culpa) e um estímulo de raiz social (uma forma de ambição). Nos textos introdutórios de que fez acompanhar algumas das suas obras mais relevantes, Hawthorne analisou concretamente as origens da sua

²Por modernidade literária deve entender-se, parafraseando Marthe Robert, “*o movimento de uma literatura que, perpetuamente em busca de si própria, se interroga, se põe em causa, faz das suas dúvidas e da sua fé a respeito da sua própria mensagem o tema das suas narrações*” — *Romance das Origens e Origens do Romance*, trad.Miguel Serras Pereira e Maria Regina Louro (Lisboa: Via Editora, 1979), p.11. A modernidade implícita na escrita de Hawthorne reside nesta interrogação de si mesma que os prefácios testemunham.

³“Preface to *Twice-Told Tales*”, in *The Theory of the American Novel*, ed.George Perkins (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970), p.49.

escrita e questionou a génese da própria literatura. Apesar das suas palavras, o seu discurso instituiu uma clareza de visão que nos parece fundamental reter.

Os prefácios constituem em certa medida exercícios conceptuais complementares da produção artística. Neles se descreve o essencial de um percurso estético marcado pela problematização das condições de produção de sentido, razão pela qual, não deixando de ancorar Hawthorne (de forma comprometida) no seu tempo e na história da constituição de uma tradição literária especificamente americana, para a qual contribuiu decisivamente, pretendemos realçar as incidências da escrita hawthorniana que tornam oportuna a sua leitura na actualidade.

É importante salientar que a reflexão teórica desenvolvida por Hawthorne em torno dos mecanismos de gestação da obra literária se circunscreve às considerações enunciadas nos textos introdutórios, embora naturalmente não se esgote neles. A sua ausência dos diários será um aspecto a desenvolver, visto que está intimamente associada a uma relutância de Hawthorne em se assumir como pensador e contador de histórias, compreensível no panorama cultural e histórico do seu tempo.⁴

Os prefácios constituem, no contexto da escrita hawthorniana, um espaço privilegiado de discussão em torno das potencialidades significativas do real. Neles se define uma concepção específica do “*romance*” como forma que não gere uma redução daquelas capacidades significativas, mas as represente na sua complexidade expansiva. A consideração das convergências temáticas de-

⁴Henry James considerou que, se a reconstituição da trajectória imaginativa de Hawthorne enriquece a visão crítica da sua escrita, o mesmo não acontece com a leitura dos diários. Da amplitude possível do conhecimento que aqueles textos potenciam ressalta, a impressão, acentuada por aquele crítico, de se tratar de textos de carácter extremamente reservado. A este propósito Henry James observou o seguinte: “*These volumes [Hawthorne’s Diaries] contain the record of very few convictions or theories of any kind*”, acrescentando que “*they move with curious evenness, with a charming, graceful flow, on a level which lies above that of a man’s philosophy*”. Vide “Hawthorne”, *Essays on Literature: American Writers, English Writers* (New York: Library of America, 1984), p.340.

tectáveis nos textos introdutórios aos quatro “*romances*” citados e a exclusão intencional, para efeitos de análise sistemática, dos restantes prefácios escritos por Hawthorne, decorrem de dois objectivos primordiais que sustentam este trabalho.

Um primeiro objectivo consiste na perspectivação dos prefácios em termos da sua contribuição, individual e global, para a elaboração de uma teoria do romance enquanto “*romance*”. O facto de os textos que compõem as quatro obras participarem de uma mesma categoria no universo dos géneros literários permite deduzir, ao nível dos enunciados introdutórios, um padrão de intertextualidade equacionável com a visão dos prefácios como espaços de diálogo.

Um segundo objectivo consistirá na asserção da auto-referencialidade do discurso hawthorniano representada nos prefácios, a qual se revela anunciadora, “*avant la lettre*”, das problemáticas existencialistas em torno das categorias de representação literária que se instalaram fundamentalmente na década de sessenta do nosso século. Trata-se da constatação dos termos de uma crise de representação detectável no seio da própria forma do “*romance*”.

As palavras de Umberto Eco com que iniciámos este trabalho exprimem exemplarmente a dupla orientação da perspectiva que adoptámos, ou seja, a leitura historicamente enquadrada dos prefácios no âmbito da literatura americana do século XIX, a sua referencialidade no quadro de uma tradição literária nascente, e os traços de auto-referencialidade que remetem a escrita de Hawthorne para o contexto mais vasto da modernidade. A citação em epígrafe esclarece ainda, com idêntica pertinência, as implicações temáticas e metodológicas da perspectiva adoptada.

Os prefácios são textos que falam de outros textos na medida em que anunciam os textos narrativos propriamente ditos, e estabelecem os contornos e limites de uma relação de cumplicidade entre a entidade produtora do discurso e o público a que se dirige que é, ao nível da escrita hawthorniana, condição necessária da própria recepção do sentido veiculado pela literatura.

É nossa convicção, por outro lado, que os prefácios são textos que falam entre si, isto é, constituem esboços de uma visão que uma leitura sequencial dos textos introdutórios permitirá descrever. Neste sentido propomo-nos estabelecer os traços deste diálogo a partir do confronto dos prefácios em estudo.

Finalmente acentuaremos um outro tipo de comunicabilidade, visto que nos encontramos perante textos que falam de si mesmos enquanto textos. Nos prefácios são problematizadas as próprias condições de produção de sentido — os mecanismos pelos quais a linguagem se torna literatura. Nesta perspectiva, procuraremos ler os prefácios cronologicamente e ler neles — de forma literal — a descrição latente do processo de elaboração de uma teoria do “*romance*”, fundamental no enquadramento da carreira literária de Hawthorne e central na história da constituição de uma tradição literária eminentemente americana, para a qual a década de 50 do século XIX contribuiu de forma decisiva.⁵

Procuraremos sinais de uma eventual progressão detectável nas quatro obras em estudo, a qual se anunciaria em cada um dos textos introdutórios, em questões recorrentes ou superadas, e uma progressão outra, interior aos prefácios, que por sua vez permitiria traçar as linhas de desenvolvimento de uma reflexão autónoma em torno da natureza da própria ficção literária. Neste sentido, formularemos duas questões prévias, as quais orientarão a nossa perspectiva, e em cujas respostas residem os pressupostos argumentativos que regem este trabalho.

Verificaremos em que medida é possível ler os (quatro) “*romances*” sem os prefácios ou, inversamente, até que ponto estes serão autonomizáveis en-

⁵Richard H. Brodhead sublinhou a perfeita coincidência, ao nível da história da literatura transatlântica no século XIX, de uma “*glorious age of English fiction (...) with a period of equally significant fictional achievement in America*” — Hawthorne, Melville, and the Novel (Chicago: U of Chicago P, 1977), p.1. Brodhead assinalou com extrema precisão os limites deste tempo glorioso para o romance americano ao restringi-lo aos anos entre 1850-52. A segunda metade do século XIX encerra, nas palavras daquele crítico, “*the most fertile conjunction of large vision and formal craft that the American novel was to experience for at least several decades*” — *ibidem*, p.1.

quanto espaços de reflexão teórica suscitada pela própria escrita. Tal objectivo implica considerar a pertinência — ou a irrelevância — das reflexões introdutórias relativamente às narrativas propriamente ditas, nomeadamente no que respeita ao estabelecimento das condições para a sua apreciação, e tendo em conta que se trata de uma influência com contornos de ironia.

Estabelecida esta questão propomo-nos uma outra, decorrente da anterior, que consiste na sugestão da possibilidade de, uma vez isolados os prefácios, apontar neles traços convergentes de uma elaboração filosófica, a qual teria necessariamente de incluir, no âmbito mais vasto da obra de Hawthorne, a referência a outros textos introdutórios.

Voltando ao objecto primordial da nossa atenção, não deixaremos de acentuar um traço específico da escrita hawthorniana: trata-se da natureza ontológica da ficção literária de Nathaniel Hawthorne, a assunção da sua escrita como estratégia de definição existencial na qual os prefácios assumem a dupla condição de reflexo e máscara.⁶

Mais do que meros exercícios reflexivos em torno da natureza da ficção literária desenvolvendo considerações sobre a ilusão de transparência veiculada, e imposta, pela literatura e abordando questões decorrentes da preocupação — incontornável para Hawthorne — com as formas de autoridade

⁶No livro que dedicou ao estudo do romance hawthorniano como acto cultural que se constitui na permanente tensão entre a ambição (pública) de afirmação artística e o desejo (privado) de ocultação, Richard H. Millington consagrou um capítulo à invenção do “romance” concebida nos prefácios como “*a strategy of being*” — **Practicing Romance: Narrative Form and Cultural Engagement in Hawthorne’s Fiction** (Princeton: Princeton UP, 1992), p.49. A adopção ritualista de uma voz, na medida em que permite ao escritor contornar o mito da irrealidade do ser, confere-lhe uma identidade; neste sentido, os prefácios definem a substancialidade do próprio sujeito, envolvem o escritor na demanda de um sentido ordenador das vivências sociais que só verdadeiramente se concretiza no acto partilhado de leitura. Nesta sequência Millington viria a afirmar o seguinte: “*Interchange with another, then, offers a way to recover — or, as Hawthorne’s more radical language claims — to create the self. And it would seem that, in the story of the invention of romance that parallels his discovery of love, publication — an interchange with the reader — confers the kind of reality upon the artist that communion with Sophia provided the lover*” — *ibidem*, p.45.

exercidas sobre o(s) Outro(s), os prefácios dramatizam (como um olhar virado sobre si mesmo) os mecanismos da produção literária na perspectiva da própria escrita. É neste sentido que pretendemos provar que nos textos introdutórios Hawthorne elabora uma **retórica da ocultação** na medida em que neles se convoca o leitor para o centro do processo artístico de construção de sentido⁷, do qual o escritor parece ausente.

Hawthorne anuncia nos prefácios uma tensão latente entre dois modos possíveis de articulação imaginativa e de representação artística que permanecem como alternativas. Estabelece os contornos de uma tensão aparentemente irresolúvel entre um modo realista e um modo simbólico de representação literária, de cuja superfície a figura de Hawthorne se oculta.

Nos textos introdutórios essa conflitualidade é dramatizada sob a forma de uma oposição de termos que se revela a diversos níveis: na resistência autoral em assumir, pela via da narração onisciente, o estatuto quasi-divino tradicionalmente associado ao romancista; na integração do realismo e simbolismo como propostas interpretativas no universo do “*romance*”; na representação de tensões dramáticas e formais extensíveis à própria linguagem. A tensão representada nos prefácios permite a Hawthorne descrever, dentro dos limites formais do “*romance*”, a sua visão da literatura enquanto processo de percepção e construção narrativa de sentido(s).

À escrita dos prefácios (assim como à presença do narrador hawthorniano, às suas vozes e à multiplicidade das suas formas) subjaz uma estratégia de figuração ontológica, um desejo de presença que não se concretiza senão no leitor, condição primeira da ficção produzida por Hawthorne. É pois, em última instância, o leitor que assegura a visibilidade do escritor e a realidade da escrita. É-o não porque verdadeiramente determine a orientação interpretativa do texto, mas no sentido em que a sugestão da multiplicidade (no real e na literatura) o confronta com a irrelevância da opção pura, e na medida em que é a própria natureza da linguagem e a sua legitimidade no âmbito da representação literária que Hawthorne problematiza.

⁷Nas palavras de Millington trata-se concretamente de uma elaboração paralela à escrita, “*invention by the reader*” — *op.cit.*, p.50.

A nossa visão da reflexão estética desenvolvida por Nathaniel Hawthorne nos quatro prefácios, no âmbito dos quais procuraremos distinguir o escritor do crítico⁸, assumirá neste trabalho a seguinte forma: no primeiro capítulo procuraremos analisar os quatro prefácios já referidos, isolando-os num primeiro momento, e estabelecendo depois o confronto entre eles, na medida em que tal confronto esclareça um diálogo que lhes consideramos subjacente. Dito de outra maneira, veremos de que forma convergem para a sistematização de uma teoria.

Procuraremos traços de uma continuidade (ou ruptura) a partir da leitura cronológica dos prefácios, detendo-nos nos indícios de um processo de evolução artística, ou de uma complexidade de visão, que define precisamente a orientação da reflexão estética esboçada nos textos introdutórios. Consideraremos os prefácios na sua auto-referencialidade, ou seja, enquanto textos reveladores de uma consciência reflexiva em torno da natureza e validade das formulações linguísticas no âmbito da representação literária. Não deixaremos, neste sentido, de acentuar a relação dos prefácios com os “*romances*” propriamente ditos, já que se pretende sublinhar a problematização das categorias de representação no seio da própria literatura.

No segundo capítulo abordaremos o discurso hawthorniano enunciado nos prefácios no contexto da tradição literária americana, ou seja, consideraremos o significado da escrita para a América do século XIX. A adopção de máscaras representa uma estratégia de ocultação cujas motivações, ainda que remontáveis a uma tradição literária puritana, se prendem fundamentalmente com a visão que Hawthorne tinha da escrita enquanto espaço de comunicação de sentidos. Os prefácios são, neste sentido, definidores de um contrato (cultural) que pressupõe a existência de um Outro e a adopção de

⁸Evocamos neste ponto a advertência de Northrop Frye, expressa nos seguintes termos: “*We may note in passing that the more sharply we distinguish the poetic and the critical functions, the easier it is for us to take seriously what great writers have said about their work*” — *The Anatomy of Criticism: Four Essays* (Harmondsworth: Penguin, 1990), p.11. Uma das nossas preocupações presentes reside fundamentalmente nessa distinção entre a produção crítica e a produção poética no caso específico de Nathaniel Hawthorne.

um estatuto. Nos textos introdutórios Hawthorne ensaia, enquanto escritor, a sua existência pública numa estrutura social que lhe confere o vago estatuto de artista.

Enquadraremos os prefácios numa tradição literária auto-justificativa⁹, num desejo simultâneo de ser e estar-ausente em larga medida suscitado pela estreita configuração de horizontes que a sociedade americana do século passado proporcionava àqueles que, como Hawthorne, optavam por uma carreira (ainda sem esse estatuto) à margem de uma “*so-called practical order*”¹⁰ no universo capitalista.

No terceiro capítulo deste trabalho veremos em que medida aquele pendor reflexivo se manifesta nos prefácios e se consoma neles de forma particularmente incisiva. E, nesta linha de raciocínio, acentuaremos o carácter essencialmente moderno da literatura americana que a escrita de Hawthorne antecipa. Pretendemos, na medida em que tal (nos) fôr possível, contribuir para a visão da transparência que o véu das palavras oculta. Pretendemos, na medida em que tal se revele pertinente, acentuar o carácter estratégico da opacidade que Hawthorne reivindica e, neste sentido, estabelecer o significado da sua escrita para o nosso tempo e para a nossa escrita.

Propomo-nos estabelecer uma ponte com a actualidade tendo em conta que Hawthorne anuncia nos seus prefácios uma discussão das categorias de representação literária que o século XX recuperou, e que é detectável concretamente nas questões formuladas em *The French Lieutenant's Woman* por John Fowles (1967) e em *The New York Trilogy* por Paul Auster

⁹Foi precisamente nestes termos que George Perkins assinalou, na Introdução a *The Theory of the American Novel*, este traço característico da escrita americana: “*the novelist in America has always felt a special need to explain the conditions of his art. At first the need was primarily for apology: how was he to justify his concern for art in a country too busy with practical affairs to display much interest in a man who was not in the public's sense productive and too rooted in the Puritan ethic for any reaction except distrust to the moral or aesthetic value of his work? How could he produce a literature in a country devoid of the heritage to inspire it and lacking the culture to appreciate it?*” (p.xi).

¹⁰Henry James — *op.cit.*, p.342.

(1987). Concluiremos com o retorno às palavras de Umberto Eco, citadas em epígrafe, para verificar em que medida o diálogo **de** textos, e **neles**, foi esclarecido.

Resta-nos justificar a opção pelo termo “*romance*”, que não traduziremos por o considerarmos particularmente relevante, ao nível da abordagem desenvolvida no segundo capítulo deste trabalho no contexto da teorização hawthorniana relativa aos géneros literários, para designar a forma dentro da qual Hawthorne concebia a sua escrita. O conceito define um espaço de comunicação situado num limiar imaginativo conciliador das expectativas do leitor e do aprofundamento do universo psicológico que, por outro lado, assegure ao escritor a transposição da superfície.

O “*romance*” descreve fundamentalmente os termos de um contrato entre o escritor e o leitor, ou seja, constitui a forma possível de um relacionamento que pressupõe como condição primeira o reconhecimento do leitor no texto e, através dele, na cultura em que está inserido. Tal reconhecimento constitui-se pela análise sistemática dos mecanismos que descrevem essa integração e pela percepção dos gestos que, em última instância, definem a própria cultura.

A tentação hawthorniana pela forma “*romance*” (e não “*novel*”) enquadra-se no esforço, ao nível da concepção literária, de superação dos limites convencionais que permitem apenas o acesso à superfície, ou à aparência, ocultando o conhecimento profundo das essências. O “*romance*” reclama o entendimento de uma condição de imponderabilidade¹¹ que Hawthorne reivindica para si mesmo. O autor do prefácio a **The House of the Seven Gables** considera que o seu livro “*may be read strictly as a Romance, having a great deal more to do with the clouds overhead, than with any portion of the actual*

¹¹Northrop Frye sublinhou a necessária distinção entre as formas ficcionais “*novel*” e “*romance*” no quadro da teoria dos géneros que elaborou, considerando que o “*romance*” é uma forma mais revolucionária do que a “*novel*” (cf. *op.cit.*, p.305) na medida em que a sua concepção se opera num certo desenraizamento: “*The novelist deals with personality, with characters wearing their personae or social masks. (...) The romancer deals with individuality, with characters in vacuo idealized by reverie, and, however conservative he may be, something nihilistic and untamable is likely to keep breaking out of his pages*” — *ibidem*, p.305, sublinhado nosso.

soil of the County of Essex".¹²

Na medida em que nos propomos demonstrar a relevância das palavras de Hawthorne à cerca da sua própria escrita, não poderíamos renunciar ao termo com que definiu as suas composições e com que se auto-definiu.¹³ Não pretendendo acentuar um abismo entre os conceitos, e visto que na realidade o discurso literário no século XIX se fundamentava essencialmente numa outra oposição de termos, que distinguia "*fact*" de "*fiction*", não prescindimos do termo "*romance*" porque Hawthorne, como Melville, não o fizeram.

Uma outra razão justifica, a nosso ver, tal procedimento. Trata-se da análise dos traços distintivos entre a tradição literária inglesa (fortemente associada à "*novel*") e a constituição de uma forma especificamente americana, cujo esforço de validação (extensível aos próprios escritores enquanto portadores de uma identidade marginal ou negativa) determinou uma prática auto-consciente, uma reflexividade exercida no âmbito da própria escrita de "*romances*". Com Hawthorne e Melville afirma-se uma tradição experimental do romance americano, na qual se problematiza a essência do género — a sua génese e as suas implicações.¹⁴ E, uma vez mais, é sobre a consciência

¹²Nathaniel Hawthorne, *The House of the Seven Gables* (Harmondsworth: Penguin, 1986), p.3.

¹³Na sequência da leitura do estudo de Michael Davitt Bell, *The Development of American Romance: the Sacrifice of Relation* (Chicago: U of Chicago P, 1980), tornaram-se claros os fundamentos da nossa própria opção pelo uso do termo "*romance*". Bell justifica a adopção do termo, para efeito da análise desenvolvida no seu livro, com base na consideração de que a terminologia adoptada no século XIX pelos autores americanos (destacam-se Brown, Irving, Poe, Hawthorne e Melville) para designar as suas composições literárias radicava em formas específicas de perspectivação da escrita no contexto atrás sublinhado. Segundo aquele crítico, o recurso ao termo em questão revestia-se de particular importância e a sua consideração tornava-se imprescindível desde logo por se pretender, naquele estudo, elucidar "*the theory and practice of romance*" (p.xiii) e demonstrar "*the connection between this theory and practice and the five writers' actual experience, as romancers, of their culture*" (p.xiii). Northrop Frye parece, a este propósito, evocar a advertência de Michael Bell no que respeita à pertinência da consideração do termo "*romance*" com o sentido que lhe atribuíam os "*romancers*" ao afirmar: "*a great romancer should be examined in terms of the conventions he chose*" — *op.cit*, p.305.

¹⁴Para Bell, "*Hawthorne and Melville are romancers in a special sense. While writing*

do escritor revelada na sua escrita que nos debruçamos neste estudo.

romance, they also write about romance; and it is in this light that we should read not only their fiction but their critical comments on their own aesthetic practice" -- op.cit, p.130, sublinhado nosso.

Capítulo 1

O Véu na Linguagem

*Larvatus prodeo: je m'avance en montrant mon masque du doigt; je mets un masque sur ma passion, mais d'un doigt discret (et retours) je designe ce masque.*¹

Numa carta dirigida à sua mãe, em 1821, Nathaniel Hawthorne comunica-lhe o desejo de se tornar escritor e sugere, num gesto inequívoco de ruptura, a exclusão do sacerdócio como alternativa profissional:

*I have not yet concluded what profession I shall have. The being a minister is of course out of the question. I should not think that even you could desire me to choose so dull a way of life. Oh, no, mother, I was not born to vegetate forever in one place, and to live and die as calm and tranquil as — a puddle of water. (...) Oh that I was rich enough to live without a profession! What do you think of my becoming an author, and relying for support upon my pen? Indeed I think the illegibility of my hand-writing is very author-like (...).*²

¹Roland Barthes, **Fragments d'un discours amoureux** (Paris: Éditions du Seuil, 1977), p.53.

²Citado por Michael Davitt Bell, *op.cit*, p.128.

Trata-se de uma carta particularmente esclarecedora de alguns aspectos que se revelam anteriores à escrita, mas dos quais Hawthorne não se afastaria nunca. Importa salientar, entre os traços a que nos referimos, a alusão à ilegibilidade da representação gráfica que Hawthorne considera “*very author-like*”.

Nesta afirmação é associada à escrita uma impenetrabilidade digna de referência, desde logo por se tratar de um texto que antecede o início da carreira literária de Hawthorne, e no qual se anunciam os termos de uma futura reflexão em torno da opacidade da literatura. Ou seja, ao equacionar de forma intuitiva a ideia de impenetrabilidade das palavras com a autoridade literária, Hawthorne postula um dilema que não resulta da aprendizagem proporcionada pela vivência da literatura, mas é anterior a ela.

Na medida em que considera a sua caligrafia ilegível e que este reconhecimento o incita — em lugar de o demover — a optar pela carreira de escritor, Hawthorne antecipa naquela carta uma visão específica da literatura. Segundo aquela visão, a obra literária opera num universo ininteligível de sentidos e pressupõe uma cumplicidade apenas parcial com aqueles que se confrontarem com a escrita (se não já a caligrafia) produzida por Nathaniel Hawthorne. Implícita na afirmação de uma opacidade formal incontornável, a ideia de que a escrita se fundamenta nessa ilegibilidade (e não apesar dela) é um pressuposto que vale a pena sublinhar.

No texto que dirigiu à sua mãe numa fase em que a escrita não passava ainda de uma hipótese, Hawthorne revela, como no futuro não deixaria de o fazer, a sua máscara. O discurso hawthorniano exhibe já os mecanismos da sua própria constituição e, neste sentido, define uma estratégia recorrente ao longo da sua obra. O paradoxo enunciado por Roland Barthes, o gesto visível da escrita para revelar que se esconde algo, ou seja, o momento de exibição da máscara evocado em epígrafe, tem aqui a sua origem.³

³ Pensamos ser devido, e oportuno, um esclarecimento relativamente aos termos com os quais Hawthorne denuncia a sua estratégia de ocultação no âmbito dos prefácios, e em relação à terminologia adoptada para a abordagem da retórica implícita nos textos introdutórios. Neste sentido devemos esclarecer que, apesar de nos referirmos diversas vezes ao

A leitura posterior dos ensaios, esboços literários e “*romances*” produzidos por Hawthorne a partir daquela data (1821, ano em que Hawthorne inicia a sua formação acadêmica em Bowdoin) remete a carta para a categoria de textos prenunciadores de uma sabedoria que considerada retrospectivamente parece prematura. A reconstituição da trajetória descrita pela obra hawthorniana deve, a nosso ver, iniciar-se naquela carta e na ilegibilidade da caligrafia do autor, porventura a primeira metáfora do confronto com o(s) leitor(es), que Hawthorne nunca deixaria de travar.

Em virtude da constatação dos traços que, na carta em análise, antecipam uma ideia específica de literatura, importa registrar que nela se institui um sinal inequívoco de ruptura. Tendo em conta a herança puritana dos Hawthorne assim como a resistência da sociedade americana do século XIX perante a opção pela escrita⁴, a decisão comunicada por Hawthorne à sua mãe, em

longo deste trabalho às máscaras de Hawthorne, sublinhada concretamente na sugestão em epígrafe (p.1 deste capítulo), o autor foi explícito na distinção que estabeleceu entre o véu e a máscara: “*A veil may be needful, but never a mask*” — *The American Notebooks*, October 25th. 1836. *The Centenary Edition*, ed. Claude M. Simpson (Columbus: Ohio State UP, 1972). A imagem do véu permitia a Hawthorne sugerir simultaneamente transparência e opacidade, ou seja, descrever contornos e renunciar à visibilidade absoluta. O véu definia perfeitamente a sua visão da literatura, à qual associava um conhecimento relativo e uma aparência de verdade. A máscara, por seu lado, introduzia a ideia de falsidade naquela visão, condenava as aparências a um princípio de dissimulação que Hawthorne parecia identificar com a perda de identidade. Colocar uma máscara é assumir um outro rosto; colocar um véu é apenas ocultá-lo. Resta acrescentar que usamos os termos indistintamente, embora Hawthorne não o tivesse feito.

⁴O ambiente de condenação ortodoxa da ficção literária suscitado fundamentalmente pela oposição entre as categorias “*fact*” e “*fiction*”, que Michael Bell extensamente analisou, será objecto da nossa atenção no segundo capítulo deste estudo. Apenas pretendemos sugerir a relevância da decisão anunciada por Hawthorne na carta que dirigiu à sua mãe como assunção daquilo que Bell considera uma postura intencionalmente dissidente. A adopção do estatuto de “*romancer*”, decorrente em larga medida desta impressão inicial de ilegibilidade ortográfica que se agravou até aos limites do cepticismo e para a qual foi necessário encontrar uma configuração literária, traduzia um desejo de resistência aos princípios veiculados pela filosofia escocesa do “*Common Sense*”.

1821, de se tornar escritor e de depender exclusivamente da sua arte⁵ assinala o corte com um passado opressivo, no âmbito do qual a vocação literária e a escrita ficcional não constituíam alternativas.

A ilegibilidade que a escrita de Hawthorne pressupõe e da qual o seu discurso não se afastará nunca, radica na própria forma de comunicação que lhe está subjacente e, em última instância, no próprio signo enquanto representação gráfica das ideias. Apesar de a opção pela carreira literária constituir, como Hawthorne pretendia, um gesto solitário de desprendimento fundamentalmente em relação ao passado, as suas palavras na carta que temos vindo a analisar pressagiam uma tendência para a problematização da linguagem que tem as suas raízes na tradição literária puritana.⁶ O “w” que Hawthorne acrescenta ao nome da família representa a afirmação de uma postura distanciada do puritanismo, mas, como no próprio nome, mantém-se no essencial as suas raízes.

Se é um facto que a carta dirigida por Hawthorne à sua mãe formula um princípio de opacidade e enuncia uma estratégia de ocultação, parece

⁵As condições de publicação literária na América do século passado, assim como a relativa popularidade alcançada por Hawthorne desde o início da sua carreira, determinariam porém o fim desta disponibilidade exclusiva para a escrita. O primeiro romance de Hawthorne, *Fanshawe*, foi publicado anonimamente em 1828 à sua custa, e episódios como o da edição da *American Magazine of Useful and Entertaining Knowledge* (Boston, 1836) pela qual nunca foi pago, obrigaram Hawthorne, a partir de 1839, a aceitar sucessivos cargos públicos. Esta necessidade de estabilidade económica agravou-se com o casamento, em Julho de 1842, com Sophia Peabody, e mais tarde com o nascimento dos seus três filhos.

⁶Como observaram Richard Ruland e Malcolm Bradbury: “it [the Puritan imagination] brought to the New World not only a Judaic sense of wonder and millenarian promise (...) but a vision of the task and nature of writing itself” — *From Puritanism to Postmodernism: a History of American Literature* (Harmondsworth: Penguin, 1992), p.9. É neste sentido que acentuamos a persistência do espírito puritano na escrita de Nathaniel Hawthorne, ainda que tal influência se manifeste frequentemente num tom marcadamente irónico. Como os seus antepassados haviam feito, Hawthorne nunca deixará de questionar a própria linguagem: “*Puritan narratives defined a shape for the writing of America, but they also questioned how and whether language could reveal the extraordinary experience*” — *ibidem*, p.9, sublinhado nosso.

igualmente certo que o cepticismo do autor relativamente à linguagem e, concretamente no âmbito da representação literária, se agravou com a prática artística. A caligrafia ilegível de Hawthorne tornou-se sintomática de uma invisibilidade que o autor ora “exibiu” de forma estratégica, ora ocultou sob a imposição (igualmente estratégica) de presenças e vozes narratoriais.

Em 19 de Maio de 1840, Hawthorne escrevia a Sophia Peabody sobre a imperfeição das palavras, transmitindo-lhe as suas dúvidas quanto à representação linguística da experiência humana (ou melhor, quanto à possibilidade dessa representação) nos seguintes termos:

(...) If at any time, dearest wife, there should seem — though to me there never does — but if there should ever seem to be an expression unintelligible from one of our souls to another, we will not strive to interpret it into earthly language, but wait for the soul to make itself understood (...). It is not that I have any love for mystery; but because I abhor it — and because I have felt, a thousand times, that words may be a thick and darksome veil of mystery between the soul and the truth which it seeks. Wretched were we, indeed, if we had no better means of communicating ourselves, no fairer garb in which to array our essential selves, than these poor rags and tatters of Babel (...).⁷

Na carta citada, à semelhança do que escrevera quase vinte anos antes, Hawthorne reconhece que as palavras são véus. A linguagem, como o próprio gesto de escrita, é irremediavelmente imperfeita e, nesse sentido, pode apenas traduzir um conhecimento relativo de verdades igualmente frágeis.

A metáfora da letra ilegível de Hawthorne e a identificação daquele traço com a produção literária, com que se iniciou o presente estudo, convergem na implicação de uma estratégia que designámos por **retórica da ocultação**. Aquele termo define, a nosso ver, de forma abrangente, o conjunto de mecanismos ou estratégias de velamento que Hawthorne elaborou no âmbito da

⁷Citado por Millington, *op.cit*, p.31.

sua escrita.⁸

É importante esclarecer que a sugestão de uma contradição de termos na frase anterior, entre a ideia de velamento e a sua revelação, é intencional. A natureza do discurso hawthorniano é fundamentalmente dialéctica: denuncia uma tensão ao nível das motivações que estão na origem do próprio acto da escrita.⁹ A ficção produzida por Hawthorne representa, num certo sentido, o momento de aposição da máscara (o primeiro gesto evocado em epígrafe) enquanto que os seus prefácios simbolizam a revelação do disfarce (um dedo discreto exhibe a máscara).

Embora a nossa experiência da literatura — enquanto leitores — se revele fonte de inesgotáveis reflexões e frequentemente (nos) suscite as mais variadas perplexidades em virtude dos múltiplos diálogos que desencadeia, os prefácios ou os textos introdutórios em geral não pertencem, aparentemente, à categoria de textos que por definição promovam debates em torno da sua natureza ou da dificuldade da sua compreensão. Os dicionários definem genericamente os prefácios como discursos preliminares que antecedem os textos das obras literárias, com a finalidade de os explicar, justificar ou apresentar. Trata-se pois de uma categoria de textos preambulares, distintos dos textos literários propriamente ditos, cuja natureza parece consensual.

⁸Para um esclarecimento das implicações do termo “*retórica*” pode consultar-se o ensaio de Ju. M. Lotman, “*Retórica*”, *Enciclopédia Einaudi*, vol.17 (Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989), pp.239-259.

⁹Esta tensão foi identificada por Thomas R. Moore como resultado de uma profunda desconfiança quanto à natureza da linguagem e da enunciação retórica, a qual foi agravada pelas condições de mercado impostas à publicação literária no século XIX — **A Thick and Darksome Veil: The Rhetoric of Hawthorne's Sketches, Prefaces and Essays** (Boston: Northeastern UP, 1994), p.xi. Como observou Moore, as exigências daquele mercado contrariavam desde logo a tendência de Hawthorne para se isolar, mas foi o confronto entre as expectativas do público “*for a sentimental and nostalgic style*” e a demanda hawthorniana “*for a more truthful discourse and subject matter*” (p.xii) que gerou a tensão irresolúvel representada nos prefácios. Do confronto enunciado resultou um discurso que é simultaneamente “*a rhetoric of escape*” (p.xi) e “*a rhetoric of subversion*” (p.xii), ou seja, é expressão de dois impulsos latentes no próprio texto e dirigidos a duas audiências distintas.

Ao contrário da obra literária, cujo carácter absoluto se impõe pela qualidade definitiva do universo que institui, o prefácio participa de um mecanismo de reciprocidade e a sua composição é em larga medida determinada por essa vertente comunicante que pressupõe não apenas uma leitura mas uma resposta. A intervenção do leitor é convocada e, neste sentido, pode dizer-se que a noção de prefácio define um processo comunicativo estabelecido entre duas formas de presença. Sob a mediação do texto, autor e leitor estabelecem uma relação dialogante, da qual, não raro, depende o prosseguimento da própria leitura.

No prefácio o autor assume a sua voz para formular interrogações, enunciar princípios que de algum modo antecipem as questões abordadas no contexto da representação literária, ou ainda para esclarecer o leitor sobre as condições específicas da produção do texto literário. A expectativa de que o autor se apresente, se aproxime, com a delimitação da sua mensagem textual dirigida ao leitor, insere-se pois num princípio de visibilidade que os prefácios habitualmente configuram. No prefácio o autor revela-se, e visto que se trata de um texto anterior à obra literária propriamente dita, pode sugerir-se que neles se privilegia a componente dialógica do discurso. Qualquer que seja a perspectiva adoptada para a sua definição, ressaltará sempre esta dimensão comunicante dos prefácios.¹⁰

O que se afirmou até aqui define, porém, os traços gerais de uma expectativa. Trata-se de uma ilusão que a escrita de Hawthorne desvenda ao nível das considerações introdutórias aos seus “romances”, contos e colectâneas.

Os prefácios de Hawthorne revelam, a um tempo, o autor e a sua máscara. A **retórica da ocultação** que consideramos subjacente à enunciação preambular dos quatro textos que constituem o objecto primordial deste estudo, é elucidada pela “teoria dos discursos autocanonizantes” que João Ferreira Duarte procurou elaborar. No ensaio “*Da Autocanonização: o Autor enquanto Leitor*”, o crítico sublinhou a existência do autor enquanto função

¹⁰Nas palavras de Wayne C. Booth, “*We think of the writer as someone who addresses us, who wants to be read, and who does what he can to make himself readable*” — *The Rhetoric of Fiction* (Harmondsworth: Penguin, 1991), p.105.

do próprio discurso, na medida em que “o autor vem depois e não antes da escrita, sucedendo-lhe e não precedendo-a; o autor é uma convenção social, uma maneira pela qual a sociedade se relaciona com a escrita, uma estratégia de leitura”.¹¹

Na sequência do afastamento de Hawthorne do posto de inspector que ocupava na alfândega de Salem desde 1846 (a demissão teve lugar a 8 de Junho de Junho de 1849), o qual foi provocado pela vitória do partido Whig nas eleições de Novembro de 1848, Hawthorne escreveu o longo ensaio “The Custom-House” que introduz **The Scarlett Letter**. A proximidade de Hawthorne ao partido Democrático colocara-o numa situação particularmente incómoda, que o ensaio autobiográfico escrito em 15 de Janeiro não se limita a retratar mas corporiza sob a forma de vingança literária.

Importa sublinhar que o período que se inicia com a demissão de Hawthorne é indubitavelmente o mais relevante da sua carreira artística. Entre aquele momento, em 1846, e a sua nomeação como cônsul dos Estados Unidos em Liverpool (1853-57), Hawthorne escreveu os prefácios aos seus “romances” e os que acompanharam as colectâneas de histórias infantis **A Wonder-Book for Girls and Boys** (15 de Julho de 1851) e **Tanglewood Tales** (13 de Março de 1853).

Lembremos que, entre 1849 e 1853, foram publicadas as seguintes obras de Hawthorne: **The Scarlet Letter** (1850), **The House of the Seven Gables** (1851), **The Snow-Image and Other Twice-told Tales** (1851), **A Wonder-Book for Girls and Boys** (1851), **The Blithedale Romance** (1852), a biografia de Franklin Pierce¹², e ainda **Tanglewood Tales** (1853).

¹¹ João Ferreira Duarte, *Actas do XIV Encontro da A.P.E.A.A.-1993* (Coimbra: A.P.E.A.A., 1995), p.246, sublinhado nosso. Os termos da argumentação desenvolvida naquele ensaio serão abordados no terceiro capítulo deste estudo. Importa para já reter a sugestão do autor como estratégia de leitura, uma imagem projectada no âmbito dos prefácios enquanto “discursos duais, operando em grande medida paratextualmente nas margens do objecto estético” — *ibidem*, p.247.

¹² Franklin Pierce foi colega de Hawthorne em Bowdoin (1821-25) e permaneceu, até ao dia 19 de Maio de 1864, um dos seus amigos mais próximos. Pierce fora nomeado para a corrida presidencial de 1852 pelo partido Democrático, que viria a vencer, e Hawthorne foi

Durante estes anos o escritor conseguiu disponibilizar para o exercício da literatura uma atenção exclusiva, nos termos que enunciara em 1821 na carta que escrevera a Elizabeth Manning, e desse empenhamento resultaram porventura as suas melhores obras.

Numa carta de 15 de Janeiro de 1850 (data coincidente com a redacção do prefácio a **The Scarlet Letter**) Hawthorne escrevia a James T. Fields¹³ o seguinte: “*The article entitled The Custom-House is introductory to the volume, so please read it first. In the process of writing, all political, and official turmoil has subsided within me, so that I have not felt inclined to execute justice on any of my enemies*”.¹⁴

Apesar do sentido (aparentemente inequívoco) das palavras de Hawthorne, a preocupação manifestada relativamente à ordem da leitura dos textos sugere uma hesitação quanto ao conteúdo do ensaio introdutório. Se é um facto que, enquanto prefácio, “The Custom-House” devesse a oportunidade da sua mensagem ao facto de anteceder **The Scarlet Letter**, não deixa de ser igualmente certo que precisamente aquela leitura suscitaria a Fields (como ao leitor comum) a tentação de identificar a situação retratada precisamente com a que antecedeu o afastamento de Hawthorne da “*custom-house*” em virtude das críticas ali enunciadas. O autor da carta parece, pois, colocar um véu sobre as suas intenções.

O leitor contemporâneo de Hawthorne, como o leitor actual, cujo interesse pela obra hawthorniana o levasse à análise da sua correspondência, não poderia, no entanto, senão hesitar na determinação daquele sentido implícito nas palavras dirigidas a Fields. A carta em causa suscita precisamente a

encarregado de preparar a sua biografia para essa campanha. O sucesso da carreira política de Pierce foi interrompido na sequência dos conflitos internos desencadeados entre o Norte e o Sul em torno da questão da escravatura, de que resultou a formação de um partido republicano anti-escravatura e a crescente impopularidade de Pierce. Depois de 1857, ano em que abandonou a presidência dos Estados Unidos, Franklin Pierce foi considerado um traidor à causa do Norte, razão pela qual Hawthorne o defendeu de forma intransigente, dedicando-lhe **Our Old Home**, a sua última obra completa (1863).

¹³James T. Fields era sócio de William D. Ticknor na editora Ticknor & Fields.

¹⁴Citado por Moore, *op.cit.*, p.89.

dúvida quanto à intencionalidade da vingança literária de Hawthorne exercida sobre a administração Whig da alfândega de Salem. E, na medida em que desencadeia essa dúvida, que não é de fácil resolução, aquela carta de certa forma legitima uma sugestão de ambiguidade a que não podemos renunciar no contexto da perspectivação da escrita produzida por Nathaniel Hawthorne, e cuja natureza (nos) parece irresolúvel.

Numa outra carta, dirigida a Fields em 7 de Março de 1850, Hawthorne admitia, curiosamente, que poderia “*catch it prettly smartly from [his] ill-willers, here in Salem*”.¹⁵ Tal afirmação só faz sentido se reconhecermos, na carta escrita três meses antes, os seus contornos de ironia. Nesta perspectiva somos levados a concluir que “The Custom-House” materializa, efectivamente, uma crítica.

Thomas R. Moore constatou a natureza contraditória da posição assumida por Hawthorne em relação àquele ensaio introdutório reportando-se às palavras do escritor no contexto da análise de uma outra carta. Trata-se do exemplo mais saliente de ironia, dirigido a Horatio Bridge¹⁶ em 13 de Abril do mesmo ano, na sequência da publicação de **The Scarlet Letter**: “*As to the Salem people, I really thought that I had been exceedingly good-natured in my treatment of them*”.¹⁷ Perante tal afirmação, é legítimo que nos questionemos sobre a motivação que lhe está subjacente. Neste sentido, podemos perguntar-nos se não se tratará de um pronunciamento irónico por parte de Hawthorne, o qual — sem pôr em causa a honestidade do autor — é por ele levado às últimas consequências. Por outras palavras, o autor admite uma contradição que não pretende resolver, mas partilhar com os leitores — entre os quais se destacam os próprios amigos pessoais de Hawthorne. O ensaio introdutório terá, neste sentido, pelo menos duas orientações divergentes, dois modos interpretativos: um modo literal (à superfície) e um modo figurativo (profundo).

¹⁵Citado por Thomas R. Moore, *op.cit*, p.89.

¹⁶Colega de Hawthorne dos anos em que frequentaram Bowdoin, também escritor (autor de *The Journal of an African Cruiser*, publicado em 1845 e editado por Hawthorne).

¹⁷Moore — *ibidem*, p.89.

A ideia de que o discurso pressupõe, na perspectiva de Hawthorne, a adopção de um véu sobre as palavras (ou melhor, a assunção das palavras enquanto véus) permitiria, em certa medida, compreender as suas palavras como reveladoras dos dois sentidos que o próprio ensaio corporiza. Na carta enviada a Horatio Bridge, Hawthorne acrescentava ainda: “*I feel an infinite contempt for them [the Salem people], and probably have expressed more of it than I intended, for my preliminary chapter has caused the greatest uproar that ever happened here since witch times*”.¹⁸

Parece-nos legítimo sugerir que a ironia subjacente às afirmações citadas não se revela incompatível com a aceitação do sentido das palavras do autor na sua correspondência. O retrato (indubitavelmente irónico) de alguns habitantes de Salem não terá sido o objectivo último de Hawthorne no âmbito da representação literária que “The Custom-House” antecipa e, neste sentido, a reacção provocada por aquele ensaio pode ter suscitado a Hawthorne alguma surpresa.

Redigido numa fase adiantada da concepção de **The Scarlet Letter**, o prefácio constituía fundamentalmente um espaço de reflexão teórica desenvolvida pelo autor, que nele expunha a sua visão da produção poética, analisava o estatuto (ainda extramamente frágil) do escritor de ficção na América do século XIX, em larga medida resultante da forte herança puritana e, concretamente, de uma ética do trabalho vocacionada para a glorificação divina, e por fim problematizava as origens da própria ficção literária. Hawthorne reflectia sobre os mecanismos da construção ficcional no âmbito da própria escrita. A concepção daquele que seria o seu mais conhecido “*romance*” — e um clássico da literatura americana — levou o autor a produzir, paralelamente, a mais extensa descrição do processo de criação literária que encontramos nos seus textos introdutórios.

É possível que a intenção do escritor ao compor o ensaio “The Custom-

¹⁸ Moore — *op.cit.*, p.89. Não podemos deixar de acentuar, na frase citada, a associação, proposta por Hawthorne, entre o efeito provocado pelo ensaio “The Custom-House” e o tumulto desencadeado, dois séculos antes, pelas perseguições levadas a cabo pelos seus antepassados puritanos.

House” consistisse em se limitar a uma ironia estratégica relativamente aos seus opositores (compreensível na sequência do seu despedimento), mas o facto é que o efeito produzido pelas suas palavras superou esse limite. A crítica foi contundente e Hawthorne deve ter-se apercebido do sentido que as suas palavras assumiriam. Neste contexto explicar-se-iam facilmente quer a preocupação manifestada a Fields para que este lesse o ensaio antes do “*romance*”, quer a expectativa relativamente à reacção que o texto provocaria nos seus “*ill-willers*”.

A ambiguidade suscitada pelas palavras de Hawthorne, que temos vindo a analisar, deve ser enquadrada na reflexão em torno da estratégia de ocultação que o seu discurso evidencia e na consideração de uma tensão inerente à própria ideia que Hawthorne tinha da arte literária. A leitura do ensaio introdutório a **The Scarlet Letter** não seria, porventura, consensual, mas pressupunha o estabelecimento dos termos de um contrato que não terá sido inteiramente compreendido. Pretendia formular estrategicamente a interrogação das categorias de representação literária, concretamente a tensão entre ficção e realidade, mas o véu das palavras penetrou a atmosfera de Salem e o texto foi recebido fundamentalmente como uma vingança.

O prefácio à segunda edição de **The Scarlet Letter** representa, a nosso ver, o agravamento de uma relação de conflitualidade com o público, a instauração de um abismo de incompreensão gerado em larga medida pelo confronto de expectativas entre o escritor e o(s) leitor(es). Redigido a 30 de Março de 1850, o texto reafirma a pertinência do ensaio introdutório — “The Custom-House” — na medida em que se trata de uma reflexão sobre as condições de produção artística e, concretamente, da análise do processo de concepção do “*romance*”. Trata-se ainda do testemunho do autor relativamente à sua vivência da literatura, razão pela qual se afirma “*The author is constrained (...), to republish his introductory sketch without the change of a word*”.¹⁹

Hawthorne, distanciado do próprio texto pela referência ao autor na ter-

¹⁹Nathaniel Hawthorne, **The Scarlet Letter** (Harmondsworth: Penguin, 1983), p.33. Futuras referências ao romance serão apenas seguidas da respectiva página.

ceira pessoa, coloca aquela entidade textualmente em confronto com o seu público. Opõe “*the author’s surprise*” à reacção suscitada, “*the public disapprobation*”, estabelecendo, neste ponto, uma retórica de oposição.²⁰ O tom das suas palavras é marcadamente irónico, e o autor não deixa de reconhecer que o tumulto gerado à sua volta lhe provocou tanto surpresa como divertimento. A hesitação que preside a esta nota introdutória, “*if he [the author] may say so without additional offense*”, é na realidade uma ocultação irónica das suas verdadeiras intenções. O prazer que Hawthorne experimentou com a criação de um “*unprecedented excitement in the respectable community around him [the author]*” foi um prazer amargo e a comunidade de Salem foi o destinatário inequívoco dessa amargura.

As palavras de Hawthorne assumem neste texto um duplo sentido, o qual, não estando ausente do próprio ensaio introdutório — “The Custom-House” — era ali condição do estabelecimento de um pacto com o leitor. O próprio autor é, como sugerimos, um Outro. Se bem que o uso da terceira pessoa seja frequente nos prefácios de Hawthorne, as circunstâncias que deram origem à concepção desta nota à segunda edição de **The Scarlet Letter** justificaria porventura uma aproximação do autor relativamente ao público. Justificar-se-ia, neste sentido, um esclarecimento directo das razões que levaram o escritor a manter o ensaio introdutório. Hawthorne não retira, porém, a sua máscara, e o seu discurso é porventura ainda mais distante. As suas palavras não esclarecem mas ocultam, ou melhor, esclarecem sob a forma de ocultação.

O autor simula uma humildade que efectivamente não sente; em virtude do tom irónico das suas palavras o leitor hesita em acreditar nesta reverência súbita: “*the author begs leave to say, that he has carefully read over the introductory pages, with a purpose to alter or expunge whatever might be*

²⁰O termo é de Thomas R. Moore — *op.cit.*, p.77. Na sequência da análise das reacções provocadas pela publicação de **The Scarlet Letter** e desencadeadas fundamentalmente pelo ensaio introdutório, “The Custom-House”, não será exagero deduzir que a visão que Hawthorne tinha da literatura enquanto expressão de tensões indizíveis se agravou. Não será exagero admitir que as reacções suscitadas pela leitura de “The Custom-House” tornaram urgentes outros esclarecimentos introdutórios, dos quais resultaram outras reflexões e outros jogos.

found amiss, and to make the best reparation in his power for the atrocities of which he has been adjudged guilty" (p.33, sublinhado nosso).

Numa imagem recorrente ao longo da obra de Hawthorne, e à semelhança do que acontecera em "The Custom-House", o escritor enfrenta a sua culpa. As reacções à sua obra representam uma condenação pelo pecado da vivência artística, à margem dos acontecimentos reais e das representações realistas desse universo circundante. O termo "*guilty*" evoca o mesmo passado que Hawthorne haveria de lembrar na carta para Horatio Bridge²¹, isto é, as perseguições levadas a cabo pelos puritanos. O tom das suas palavras é, porém, desafiador. Dir-se-ia que a recepção de **The Scarlet Letter** conferira ao autor uma extrema visibilidade resultante do facto de "The Custom-House" se ter tornado num certo sentido um acto político.

Hawthorne reivindica para o ensaio introdutório um efeito de verdade e não uma verdade aceite no âmbito da representação literária, facto que sugere a impossibilidade dessa veracidade absoluta.²² Apesar de sublinhar, ao nível do prefácio, "*its frank and genuine good humour, and the general accuracy with which he [the author] has conveyed his sincere impressions of the characters*", o efeito final daquele "*sketch of official life*" constitui uma aparência de verdade.

Nem todos os leitores de **The Scarlet Letter** e concretamente do prefácio, "The Custom-House", terão condenado Hawthorne pela duplicidade das suas palavras e é de crer que, para o leitor actual, a discussão em torno da intencionalidade da crítica esboçada naquele texto e dirigida aos membros do partido Whig, responsáveis pelo afastamento de Hawthorne do posto que ocupava na alfândega de Salem, é facilmente superada. O leitor moderno é porventura mais receptivo ao jogo que se estabelece graças àquela duplicidade, em virtude da distância a que se encontra e, nesse sentido, estará mais próximo da compreensão que Hawthorne idealiza no final do texto in-

²¹ Carta de 13 de Abril de 1850, já referida (cf. nota 16, p.22).

²² A opção por esta ideia de efeito de verdade levou Thomas R. Moore a concluir "*that it [The Custom-House] does not present the whole truth, that truth wears a disguise*" --- *op.cit.*, p.77, sublinhado nosso.

trodutório, a qual arrancará o autor do esquecimento: “*It may be (...) that the great-grandchildren of the present race may sometimes think kindly of the scribbler of bygone days ...*” (p.74). Quer o leitor actual da obra de Hawthorne quer o leitor seu contemporâneo são confrontados, porém, com um discurso que oculta as suas intenções e que, neste sentido, promove uma certa ambiguidade.

As palavras iniciais de “The Custom-House” condenam ambos os leitores à decisão individual de aderir, ou não, a um jogo, isto é, de aceitar ou recusar um pacto. A decisão não é, de forma alguma, fácil. As frases iniciais do ensaio que estabelecem o tom do discurso revelam, desde logo, o duplo sentido das palavras. Os termos nos quais Hawthorne se dirige ao público são (ainda) sugestivos da sua presença, mas a construção das frases provoca no leitor a primeira hesitação.

A existência, ao nível da organização sintáctica das frases, de extensões do próprio sentido das palavras colocadas entre travessões, constitui o melhor exemplo do retardamento provocado na leitura e da desconfiança gerada por essa resistência.²³ O leitor de “The Custom-House” tem de interromper pelo menos três vezes a leitura no início do texto, facto que lhe suscita algum ceticismo. Hawthorne não se limita, porém, a intercalar as orações cuja função parece residir exclusivamente na interrupção da leitura; as frases em causa são intencionalmente evasivas. Distraem o leitor não apenas do acto de ler mas da adesão ao texto enquanto relato verdadeiro. Trata-se de interrupções que visam instaurar a dúvida sobre as palavras.

Um olhar atento sobre as primeiras frases do prefácio a *The Scarlet*

²³Thomas R. Moore analisou precisamente a construção das três frases iniciais do ensaio “The Custom-House”, articulando-a com os princípios enunciados por Hugh Blair na sua obra *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, de 1783. Blair condenava as construções entre parênteses por fragilizarem a unidade da frase, e esclarecia o seu efeito negativo com o recurso a uma imagem digna de referência: “*their effect is extremely bad; being a sort of wheels whithin wheels; sentences in the midst of sentences*” — *op.cit.*, pp.138-9, nota 3, sublinhado nosso. Sobre a influência da obra de Hugh Blair na formação de Hawthorne (concretamente no período em que frequentou Bowdoin) veja-se Michael Davitt Bell, *op.cit.*, p.13.

Letter revela de forma inequívoca as intenções de Hawthorne, ou seja, a sua estratégia. Na primeira interrupção o autor confessa-se “*disinclined to talk overmuch about myself and my affairs at the fireside, and to my personal friends*”, facto que contrasta com o reconhecimento de estar a assumir, neste ensaio, “*an autobiographical impulse*” (p.35). Na interrupção seguinte Hawthorne oculta a ideia de que os seus prefácios são em certa medida concessões dirigidas ao público com a oposição irónica entre um “*indulgent reader*” e o “*intrusive author*” (p.35). A terceira interrupção com que o leitor é confrontado instaura, por sua vez, uma incontornável perplexidade. O autor justifica a oportunidade do ensaio, evocando, a propósito de um outro prefácio²⁴, a felicidade de ter encontrado “*a listener or two on the former occasion*” (p.35).

Hawthorne anuncia no passo citado a ideia de que a sua escrita se dirige apenas a alguns leitores. A abordagem mais distanciada que o autor desenvolve nas frases seguintes confirma a asserção de que “*the author addresses, not the many who will fling aside his volume, or never take it up, but the few who will understand him*” (p.35).²⁵ O público de Hawthorne, aquele a quem a sua escrita se dirige, não integra todos os seus leitores mas apenas os que aceitam os termos do contrato que o seu discurso propõe. Esta ideia será retomada em outros textos, visto que a idealização do leitor se tornou, para Hawthorne, uma questão equacionável com a procura da própria verdade no âmbito da literatura.²⁶

²⁴ Trata-se do prefácio a *Mosses from an Old Manse*, intitulado “The Old Manse”, publicado em 1846.

²⁵ A reacção provocada pela publicação de *The Scarlet Letter* deve ter acentuado esta impressão, e a imagem do leitor ideal deve ter-se tornado, para Hawthorne, ainda mais distante. No entanto, a distinção, no contexto do público, de um grupo restrito de leitores a quem a escrita de Hawthorne verdadeiramente se dirige, não se confina a “The Custom-House” nem às motivações que lhe deram origem. No prefácio a *Twice-told Tales*, redigido em 11 de Janeiro de 1851, o autor uma vez mais privilegia “*his [the Author's] known or unknown friends*” — cf. George Perkins, *op.cit.*, p.50.

²⁶ John Lothrop Motley viria a revelar-se o leitor ideal de Hawthorne, o verdadeiro receptor das suas palavras. Em 1 de Abril de 1860, na sequência do elogio que Motley

A este propósito Thomas R. Moore sustentou que, em virtude do jogo de proximidade e distância a que o autor de “The Custom-House” submete o leitor e, fundamentalmente, o ritmo da leitura, aquele é colocado dentro e fora do discurso.²⁷ O leitor é, pois, deslocado para aquilo que poderíamos designar por **limiar do texto**, isto é, para a sua margem. Apesar de o autor poder expor a sua absoluta visibilidade ao seu narratário, “*one heart and mind of perfect sympathy*” (p.35), não pode contudo dirigir-se exclusiva ou directamente a ele, visto que o leitor idealizado se oculta também entre a massa anónima do público.

Ao sublinhar o facto de alguns autores escreverem “*as if the printed book, thrown at large on the wide world, were certain to find out the divided segment of the writer’s own nature, and complete his circle of existence by bringing him into communion with it*” (p.35), Hawthorne expõe o seu próprio procedimento, a sua expectativa de completar a vivência da literatura com o reconhecimento da existência do leitor e com a sua integração na circularidade das experiências humanas validadas pelo acto partilhado de leitura. O leitor é, neste sentido, um prolongamento do próprio texto, uma condição da sua existência. Assim se entende que Hawthorne defenda “*some true relation*

dispensara a *The Marble Faun*, Hawthorne escrevia-lhe: “*You are certainly that Gentle Reader for whom all my books were exclusively written. Nobody else (my wife excepted, who speaks so near me that I cannot tell her voice from my own) has ever said exactly what I loved to hear. It is most satisfactory to be hit upon the raw; to be shot straight through the heart... You work out my imperfect efforts and half make the book with your warm imagination*” — citado por Moore, *op.cit*, p.84. O elogio de Motley, e a reacção de Hawthorne a esse louvor, representam o ponto climático da necessidade de afirmação do Eu num Outro. Hawthorne conclui a carta citada com a afirmação de que mesmo que não venha a conhecer outros leitores, *The Marble Faun* já é um êxito.

²⁷Cf. *op.cit*, p.90. Merece particular referência a argumentação de Gerald Prince, que Moore recupera no âmbito da distinção entre os vários tipos de leitor do texto literário. Segundo Prince existe um **leitor real** (aquele que segura o livro), um **leitor virtual** (aquele para quem o autor imagina escrever), um **leitor ideal** (aquele que entenderia cada movimento narrativo) e ainda um **narratário** (um ouvinte dentro da narrativa, a quem esta se dirige). Moore considera que as três primeiras categorias são evidentes na escrita de Hawthorne — cf. *ibidem*, pp.90-91.

with his [the author's] audience" e que considere "*pardonable to imagine that a friend, a kind and apprehensive, though not the closest, is listening to our talk*" (p.35).

É, pois, a um leitor perceptivo e cúmplice que o autor de "The Custom-House" se dirige. No entanto, apesar de a relação se estabelecer nestes termos, Hawthorne reclama para si uma certa margem de ocultação, até porque, nas suas próprias palavras, "*It is scarcely decorous to speak all, even when we speak impersonally*" (p.35). Daqui resulta um discurso opaco, que por um lado visa aproximar o leitor do texto, para superar a rigidez do pensamento e a imperfeição das palavras, e por outro visa afastá-lo do centro do discurso, isto é, da presença do autor. Trata-se de um discurso que convoca o leitor para a determinação do sentido (o efeito de verdade) ao mesmo tempo que resiste estrategicamente a essa aproximação.

A verdade insistentemente invocada no início do ensaio, e na qual o leitor porventura desejaria acreditar, é confrontada por fim com a enunciação da estratégia hawthorniana: "*still keep the inmost Me behind its veil*" (p.36).²⁸ O excesso de proximidade verbal da categoria de verdade, denunciado pelo recorrente uso do termo "*truth*", instaura ironicamente a dúvida. Depois de ter lido as frases iniciais do prefácio a **The Scarlet Letter**, o leitor pressente aquele excesso e recua perante esse universo de ilusão, ou jogo de pistas falsas. Neste sentido pode concluir-se que o leitor é definitivamente remetido para a margem do discurso.

As perplexidades suscitadas pelo ensaio não se limitam, no entanto, a um jogo de ocultação (ou de presença/ausência) que define a relação ambígua do autor com a visibilidade decorrente da publicação da obra, nem se esgotam no confronto implícito no texto com as exigências de um mercado em expansão²⁹,

²⁸ Remetemos neste ponto para a nota 3 (página 14) deste capítulo, na qual se distingue o véu da máscara e onde se identificam, respectivamente, os gestos de velamento e de despersonalização. Na citação de "The Custom-House" que suscitou este esclarecimento, o véu cobre a intimidade do ser mas não lhe altera a essência (permanece "*the inmost Me*").

²⁹ A análise mais exaustiva deste confronto de expectativas será desenvolvida na segunda

que o leitor real simboliza. Antes de dar início ao relato autobiográfico que compõe o texto de “The Custom-House”, Hawthorne anuncia que é apenas o editor da história de **The Scarlet Letter**. A sua preocupação anterior com a verdade radica pois neste facto; o prefácio visa explicar “*how a large portion of the following pages came into my [Hawthorne’s] possession (...) offering proofs of the authenticity of a narrative therein contained*” (p.36).

Na Introdução a **The Scarlet Letter** Nina Baym esclarece que a pretensão de que um autor é apenas o editor da obra que apresenta é comum na história do romance e não deixa de sublinhar que se trata de uma estratégia. No entanto acrescenta:

*The twist in his [Hawthorne’s] use of this well-worn convention is simply that he is, in fact, telling us many things that are true about his own life situation, about the connection between **The Scarlet Letter** and his biography. He is informing us that **The Scarlet Letter**, whatever its meaning, really arose from the deepest parts of the private self* (p.21).

Hawthorne coloca-se na posição de editor (cf.p.36) mas não abandona o centro do discurso. O autor apresenta-se como editor apenas para destruir essa imagem, para descrever o processo pelo qual essa imagem se revela apenas enquanto construção. Na realidade, “The Custom-House” descreve o longo processo que deu origem à história de **The Scarlet Letter**, cujo início é possível localizar com a referência, no diário do autor, à letra A, o símbolo escarlate (13 de Outubro de 1844): “*The life of a woman, who, by the old colony law, was condemned always to wear the letter A, sewed on her garment, in token of her having committed adultery*”.³⁰

É precisamente a reflexão sobre a natureza da ficção literária, no contexto da análise do estatuto do escritor na sociedade americana do século XIX,

parte deste trabalho.

³⁰The American Notebooks, p.254. Em Junho de 1842 Hawthorne anotara no seu diário: “*Pearl — the English of Margaret — a pretty name for a girl in a story*” — *ibidem*, p.242.

que estrutura o discurso de Hawthorne no prefácio em análise. A história de “The Custom-House” é, para citar Marthe Robert, “*como um romance avant la lettre ou uma ficção no estado nascente*”.³¹ Trata-se, ainda na linha de orientação da abordagem proposta por Robert, da história da génese imaginativa do romance, o seu “*Romance das Origens*”, ou a imaginação anterior à escrita — a história da própria escrita. Esta “*forma de ficção elementar*” permite reconstituír concretamente a “*história interior do romance*”. É precisamente isto que se verifica no texto de Hawthorne.

Em “The Custom-House” é descrito o regresso do autor à sua terra natal, Salem, para ali ocupar o seu posto na alfândega. O porto de Salem e a “*custom-house*”, outrora plenos de vitalidade, antecipam a ambiência gótica a que não faltarão os fantasmas. O estado de ruína do edifício e a decadência geral do lugar contrastam fortemente com o tom irónico da prosa de Hawthorne: o antigo “*bustling wharf*” tornou-se “*a delapidated wharf*” (p.36) e a bandeira indica que “*a civil, not a military post of Uncle Sam’s government is here established*” (p.37).

A alfândega de Salem é protegida exteriormente pela imagem da grande águia americana, a qual provoca no autor um comentário inequivocamente sarcástico:

many people are seeking, at this very moment, to shelter themselves under the wing of the federal eagle; imagining, I presume, that her bosom has all the softness and smugness of an eider-down pillow. But she has no great tenderness, even in her best of moods, and, sooner or later — oftener soon than late, — is apt to fling off her nestlings with a scratch of her claw, a dab of her beak, or a rankling wound from her barbed arrows (p.37).

Como assinala o tom das palavras de Hawthorne, trata-se de uma alusão

³¹ *Op.cit.*, p.27. O “estado nascente” de que fala Robert não deve porém confundir-se com um estado anterior ao romance propriamente dito. Ou seja, o “*romance das origens*” descreve a evolução imaginativa do romance mas pode não ser efectivamente anterior a ele. O ensaio introdutório “The Custom-House”, concretamente, foi redigido numa fase adiantada da concepção de *The Scarlet Letter*.

intencionalmente irónica às condições políticas em que o próprio autor se viu envolvido, as quais contrastam com a imagem que a América pretendia dar de si mesma. A crítica subjacente às afirmações citadas revela, da parte de Hawthorne, algum ressentimento pelas circunstâncias em que abandonou a “*custom-house*” e um intenso espírito crítico relativamente à sociedade em que viveu.

As condições de desagregação da alfândega de Salem e a evocação do tempo em que “*Salem was a port by itself*” (p.37) ou ainda “*a stirring scene*” (p.38) estabelecem, por sua vez, o tom do contraste entre o passado e o presente. Uma vez mais a análise de Hawthorne é orientada pela percepção das mudanças ao nível socio-económico que condenam os antigos portos mercantis à ruína em virtude da deslocação das pessoas para os centros urbanos (cf.p.37). A voz de Hawthorne eleva-se aqui contra o vazio provocado pelo desenvolvimento acelerado de uma ordem capitalista, no seio da qual o passado é, frequentemente, sinónimo de esquecimento.

É literalmente no centro desse vazio que a presença do narrador se sobrepõe à sua voz:

here, some six months ago, — pacing from one corner to corner, or lounging on the long-legged stool, with his elbow on the desk, and his eyes wandering up and down the columns of the morning newspaper, — you might have recognized, honored reader, the same individual who welcomed you into his cheery little study (p.39).

O autor acrescenta, num tom de amarga ironia: “*But now, should you go thither to seek him, you would inquire in vain for the Loco-foco Surveyor. The besom of reform has swept him out of office; and a worthier successor wears his dignity and pockets his emoluments*” (p.39).

Apesar da desilusão política associada à “*custom-house*”, Hawthorne revela uma profunda identificação com a sua terra-natal; é ela que lhe suscita o fascínio pelas suas raízes familiares e históricas, e é nela que se interseccionam o passado e o presente. Tal fascínio leva Hawthorne a confessar: “*this old*

town of Salem (...) possess, or did possess, a hold on my affections, the force of which I have never realized during my seasons of actual residence here" (pp.39-40). Salem é, porém, uma "*flat, unvaried surface*" (p.40), traço que, a nosso ver, anuncia indirectamente a opção pela forma literária "*romance*".

Implícita na afirmação de Hawthorne está a sugestão de que a realidade é uma superfície que é necessário ultrapassar para se atingir a profundidade, ou o conhecimento verdadeiro. E, na medida em que podemos considerar que Salem representa microscopicamente a situação da própria América, este constrangimento provocado pelos limites geográficos é articulável com a estreiteza de horizontes de que Hawthorne se ressentiria quando, já na Europa, redigiu o prefácio a *The Marble Faun* (1860).

Apesar de se tratar de uma emoção ambígua, Hawthorne define-a finalmente como "*affection*" (p.40) e procura justificar este sentimento cujas raízes se prendem com uma herança familiar: "*The sentiment is probable assignable to the deep and aged roots which my family has struck into the soil*" (p.40). Salem não é apenas terra-natal mas essência; em Salem cruzaram os primeiros Hawthorne "*their earthly substance with the soil*" (p.40), impelindo assim, quase fatalmente, "*the mere sensuous sympathy of dust for dust*" (p.40).

O autor insere-se deste modo numa linha de continuidade cujas origens, na sua história pessoal, remontam à infância: "*The figure of that first ancestor [William Hawthorne], invested by family tradition of a dim and dusky grandeur, was present to my boyish imagination, as far back as I can remember. It still haunts me, and induces a sort of home-feeling with the past*" (p.40). A imagem desse antepassado, a que a memória da família atribuiu largas proporções, projecta-se sobre o autor como uma imensa sombra. Hawthorne insiste em representá-lo como um "*grave, bearded, sable-cloaked, and steple-crowned progenitor, — who came so early, with his Bible and his sword, and trode the unknown street with such a stately port, and made so large a figure, as a man of war and peace*" (pp.40-41). Importa salientar, no retrato elaborado por Hawthorne, alguns traços relevantes para a presente análise.

Na citação anterior ressalta a impressão de que Hawthorne se considerava, de alguma forma, fruto de uma geração tardia, isto é, que não participara na

construção da América, na determinação do seu sentido, em suma, na grande missão que instaurara no Novo Mundo uma utopia. O retrato de William Hathorne é o retrato do herói épico, cavaleiro e crente, que o autor de “The Custom-House” jamais poderá igualar. A largueza das proporções daquele contrasta com a invisibilidade deste, “*whose name is seldom heard and my face hardly known*” (p.41). Da heroicidade dos seus antepassados resta uma marca (“*a stain*”) que suscita um ritual de expiação:

I, the present writer, as their representative, hereby take shame upon myself for their sakes, and pray that any curse incurred by them (...) may be now and henceforth removed (p.41).

Hawthorne denuncia assim uma das preocupações que estão na origem do ensaio introdutório que temos vindo a analisar: justificar-se pela opção artística, explicar as razões que o levaram (e levariam no futuro) a isolar-se no universo do “*romance*”. Na sociedade americana do século XIX a escrita não ocupava ainda o estatuto de profissão; era uma actividade que, salvo raras excepções, não assegurava independência económica, para além do facto de que a escrita de “*romances*” tinha ainda de se debater com a condenação da sua natureza ficcional, isto é, com a exposição da sua “mentira”.

A opção pela escrita literária condenava em certa medida os autores a uma vivência **marginal**, ou seja, excluía-os da participação no desenvolvimento das condições económicas proporcionadas por aquilo que Max Weber designou por “*Espírito do Capitalismo*”.³² Hawthorne foi particularmente sensível a essa “marginalidade”, agravada pela sua ascendência puritana. A

³²Max Weber, *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, trad. Ana Falcão Bastos e Luis Leitão (Lisboa: Editorial Presença, 1990). Para uma tentativa de definição do “*espírito do capitalismo*”, objecto primordial daquele estudo, vejam-se as palavras de Benjamin Franklin, (cf. pp.32-35) que constituem a representação de um princípio de vida de cunho ético. Trata-se, segundo Weber, do “*ethos*” de uma forma de economia vocacionada para a “*procura do lucro, de um lucro sempre renovado, numa empresa capitalista contínua e racional; (...) é a procura de rentabilidade*” (p.12) ou ainda “*a ideia do dever do indivíduo para com o interesse no aumento do seu capital, tomado como um objectivo em si*” — *ibidem*, p.35. Sobre a adopção intencional de uma postura dissidente, por parte daqueles que optavam pela escrita, e que dessa forma se colocavam em certa

expição dos pecados dos antepassados do autor é, pois, um gesto estratégico de aceitação de uma culpa que legitime o exercício literário que “The Custom-House” antecipa.

O diálogo que tem lugar entre o autor e os seus antepassados não é senão uma representação do dilema do artista, cujos contornos se esboçam na sua consciência: “*No aim, that I have ever cherished, would they recognize as laudable; no success of mine (...) would they deem otherwise than worthless, if not positively disgraceful*” (p.41). É precisamente à sua consciência que Hawthorne se dirige. Neste sentido pode sugerir-se que, indirectamente, é à sociedade americana do século XIX que o autor se dirige. A evocação do sentimento que liga o indivíduo à terra e que supera “*the dead level of site and sentiment, the chilliest wind and the chilliest of social atmospheres*” (p.41) visa, na realidade, o presente.

Importa salientar que, apesar de ter publicado o seu primeiro romance, **Fanshawe**, em 1828, Hawthorne só conheceu o sucesso literário aos 46 anos, com a publicação de **The Scarlet Letter**.³³ Foi em larga medida desta invisibilidade que o autor se ressentiu e foi em virtude de alguma desilusão que Hawthorne aceitou, em 1846, o lugar de “*chief executive officer of the Custom-House*” (p.43). O regresso a Salem representa, no âmbito do prefácio

medida à margem do desenvolvimento (material) da nação americana, pode consultar-se Michael Davitt Bell, *op.cit*, p.33; quanto ao encorajamento negado aos que não participavam na concretização da ideia da América, veja-se Ruland e Bradbury, *op.cit*, p.53.

³³Merece particular referência, a propósito deste sucesso tardio, a observação de Richard H. Brodhead, segundo a qual **The Scarlet Letter** corresponderia ao desejo de Hawthorne de orientar a sua produção literária no sentido de uma substancialidade que estava ausente dos seus contos, isto é, correspondia ao desejo manifestado em **Mosses from an Old Manse**, “*at least to achieve a novel*”, que Hawthorne repetira frequentemente ao longo dos vinte anos que se seguiram ao fracasso de **Fanshawe** — cf. *op.cit*, p.2. A atitude crítica do autor relativamente àquelas composições revela uma sistemática insatisfação suscitada por uma “*perpetual failure to amount to anything worthwhile*” — *op.cit*, p.30. O tom de censura das palavras de Hawthorne não é apenas remontável a uma estratégia recorrente na adopção de uma identidade pública mas prende-se especificamente com a configuração formal dos contos. **The Scarlet Letter** corresponde, neste sentido, a um princípio de reorientação da carreira do escritor.

a **The Scarlet Letter**, uma tentativa de apaziguamento dos fantasmas puritanos, e constitui um momento de crise, se não da vocação literária do autor, pelo menos da sua plena realização e reconhecimento. A alfândega de Salem proporciona a Hawthorne o convívio com “*a patriarchal body of veterans*” (p.43), dos quais se destaca “*a certain permanent Inspector (...) a legitimate son of the revenue system*” (p.47), cujo retrato constitui uma longa caricatura.

Uma outra personagem da “*gallery of Custom-House portraits*” merece referência. Trata-se da figura do cobrador, descrito como “*our gallant old General*” (p.51) que, a nosso ver, representa a atitude de observação distanciada e contemplativa que terá em Miles Coverdale, o narrador de **The Blithedale Romance**, a sua versão irónica. A gradual opacidade de visão do general Miller antecipa, num certo sentido, a distorção revelada pelo olhar do narrador de Brook Farm: “*He [the old General] seemed away from us, although we saw him but a few yards off; remote, though we passed close beside his chair; unattainable, though we might have stretched forth our hands and touched his own*” (p.54). A estadia na alfândega de Salem representa, apesar das caricaturas que proporciona e do exercício de outras faculdades, um acidente no percurso do autor (cf.pp.54-56). É porém desta interrupção da actividade artística que emerge a matéria literária. Não podemos deixar de recordar, a este propósito, as palavras de Sophia Hawthorne (Junho de 1842): “*Men’s accidents are God’s purposes*”.³⁴

“The Custom-House” descreve, nesta linha de raciocínio, a revelação da missão que cabe a Hawthorne cumprir e da qual, efectivamente, o autor nunca se afastou, como o passo seguinte documenta:

Literature, its exertions and objects, were now of little moment in my regard. I cared not, at this period, for books; they were apart from me (...) all the imaginative delight (...) passed away out of my mind. A gift, a faculty, if it had not departed, was suspended and inanimate within me (p.56).

³⁴The American Notebooks, p.236.

Para o autor do prefácio, a sua experiência na alfândega coloca, para usar os termos de Hawthorne, um véu (e não uma máscara) sobre a sua vocação:

It might be true, indeed, that this was a life which could not, with impunity, be lived too long; else it might make me permanently other than I had been (...). But I never considered it as other than a transitory life (p.56).

Na “*custom-house*” o escritor experimenta a absoluta invisibilidade, visto que a sua escrita é ignorada pelos seus contemporâneos: “*None of them [Hawthorne’s fellow officers] had ever read a page of my inditing, or would have cared a fig the more for me, if they had read them all*” (p.57). Esta indiferença leva-o a comentar, com alguma amargura:

It is a good lesson — though it may often be a hard one — for a man who has dreamed of literary fame, and of making for himself a rank among the world’s dignitaries by such means, to step aside out of the narrow circle in which his claims are recognized, and to find how utterly devoid of significance, beyond that circle is all that he achieves, and all he aims at (p.57).

Vale a pena reparar na insistência de Hawthorne em distinguir implicitamente, entre o seu público, um pequeno círculo de leitores que partilham a sua fama literária, ou o desejo dela. Uma vez mais se sugere ser restrito o grupo daqueles que reconhecem o estatuto público do autor e que, por via desse reconhecimento, lhe conferem e asseguram alguma visibilidade.³⁵ Durante os três anos em que trabalhou na alfândega de Salem, o nome de Hawthorne foi divulgado em outras condições, às quais o autor se refere com ironia:

³⁵Para uma discussão da problemática da definição da identidade na linguagem e da superação do vazio que envolve o Eu enquanto categoria do discurso, pode consultar-se Jonathan Auerbach, **The Romance of Failure: First Person Fiction of Poe, Hawthorne and James** (New York: Oxford UP, 1989).

The Custom-House marker imprinted it [Hawthorne's name] with a stencil and black paint, on pepper-bags, and baskets of anatto, and cigar-boxes and bales of all kinds of dutiable merchandise (...). Borne on such queer vehicle of fame, a knowledge of my existence, so far as a name conveys it, was carried where it had never been before, and I hope, will never go again (p.58).

Apesar de ter renunciado temporariamente à palavra-escrita, repete-se a ideia (anterior) de que se preparava um novo regresso. Uma vez mais Hawthorne poderia afirmar: “*My doom was on me*” (p.43). No andar superior da alfândega (ou da sua imaginação) o autor descobre, num dia que recorda como “*idle and rainy*”, documentos de valor histórico e, entre eles, faz uma descoberta “*of some little interest*” (p.59). Trata-se de um pequeno embrulho “*carefully done up in a piece of ancient yellow parchment*” (p.60), encontrado entre os papéis do anterior inspector da alfândega de Salem, Jonathan Pue.

Aquela revelação representa o renascimento do artista, o despertar da vocação adormecida e é em virtude desse ressurgimento que se justifica o presente ensaio. O autor insere a apresentação do texto “*within the law of literary propriety*” (p.58), apesar de a descoberta do material literário, ou a insistência em apresentar provas da sua autenticidade, não passar de uma estratégia comum em literatura.

Na realidade, a determinação inicial de Hawthorne de se apresentar como editor de uma história que não criou, concretizada no momento em que descobre “*the groundwork of a tale*” (p.63) sob a forma de um símbolo místico, define a essência do jogo que o autor de **The Scarlet Letter** se propõe estabelecer com o leitor. Tendo em conta a extensão do ensaio “The Custom-House” e o princípio de ocultação que obedece à concepção do texto, o momento que concretiza a ideia de que Hawthorne é apenas transmissor da narrativa “*respecting the life and conversation of one Hester Prynne*” (p.62) não se distingue facilmente do tom geral de ironia que o leitor acompanhou. A reivindicação do estatuto de editor fica, digamos, para trás; insere-se na fase inicial do ensaio, que é o mesmo que dizer, insere-se no estabelecimento

das suas premissas. O leitor de “The Custom-House” é, porém, participante de um jogo, e a descoberta da “capital letter A” (p.61) não é senão mais uma estratégia nesse contexto.

Deste modo, a afirmação de que “*the main facts of that story [The Scarlet Letter] are authorized and authenticated by the document of Mr. Surveyor Pue*” (p.63) reproduz uma tentativa de legitimação da ficção literária que constitui, a nosso ver, um dos objectivos primordiais da problematização em torno das categorias de representação que o prefácio sistematiza. A propósito da indefinição conceptual instaurada no seio do discurso deste ensaio, Thomas R. Moore sugeriu:

*But we know that he [Hawthorne] knows we will know what he's doing: telling the truth in such a way that we will know it is not the truth, and that the real truth lies elsewhere.*³⁶

Como as palavras, também a verdade tem, em “The Custom-House”, um duplo sentido. Ou melhor, existem duas verdades, uma verdadeira e uma estratégica. O jogo que Hawthorne propõe ao leitor é, porém, ainda mais complexo. Não pressupõe unicamente a existência de uma dupla verdade mas a indistinção intencional dos limites que permitem distinguir uma da outra. No âmbito do jogo-de-verdades torna-se impossível intuir os limites de cada uma; as verdades ocultam-se sob o véu da mentira. Neste sentido, a própria dualidade é superada pela impossibilidade de distinção dos traços que definem aquelas categorias, o que equivale a dizer que Hawthorne leva o jogo ao ponto extremo da indefinição dos termos em causa.

Para citar Moore, uma vez mais, pode concluir-se: “*Hawthorne is toying with our expectations about fiction and nonfiction. We expect the preface to be true; we expect the romance to be fiction*”.³⁷ Hawthorne quebra deste modo o pacto convencional existente entre o autor e o seu público, visto que a distinção entre as categorias ficcional e não-ficcional se torna imperceptível. No entanto, aquela ruptura apresenta-se como condição necessária ao esta-

³⁶ *Op.cit.*, p.87, sublinhado nosso.

³⁷ *Ibidem*, p.87.

belecimento de um novo pacto, e foi porventura este que alguns dos leitores de **The Scarlet Letter** rejeitaram.

As palavras iniciais de “The Custom-House” enunciam os termos desse novo contrato, cujos contornos Hawthorne desenvolve extensamente no ensaio introdutório. O estabelecimento do jogo de ocultação que temos vindo a analisar é proposto ao leitor de uma forma que não exclui a sua participação, nem o remete para qualquer espécie de letargia. Pelo contrário, o autor fornece-lhe pistas e convoca-o para o estabelecimento do sentido do próprio texto. Concretamente, a distinção entre ficção e não-ficção (mentira e verdade) não é oferecida ao leitor mas deve ser estabelecida por ele, na sequência da percepção das ambiguidades que envolvem intencionalmente os conceitos, ou seja, da percepção dos mecanismos estratégicos de manipulação do texto hawthorniano.

Dito ainda de uma outra maneira, o leitor que consciencializa a existência de um jogo e que identifica os termos que lhe estão subjacentes, consciencializa-se, isto é, determina a sua posição nesse mesmo jogo. Nesta perspectiva, a insistência do autor do ensaio “The Custom-House” na afirmação da verdade, ou em falar-verdade, tem por objectivo chamar a atenção do leitor para os mecanismos de construção do efeito de verdade reivindicado no prefácio à segunda edição de **The Scarlet Letter**.

Deste modo, Hawthorne chama a atenção do leitor para o carácter ilusório e para a natureza problemática da forma ficcional; fá-lo concretamente depois de ter “descoberto” o manuscrito de **The Scarlet Letter** ao afirmar:

I must not be understood as affirming that, in the dressing up of the tale, and imagining the motives and modes of passion that influenced the characters who figure in it, I have invariably confined myself within the limits of the old Surveyor's half a dozen sheets of foolscap. On the contrary, I have allowed myself, as to such points, nearly or altogether as much license as if the facts had been entirely of my own invention. What I contend for is the authenticity of the outline (p.63).

A concepção da obra literária implícita na citação anterior pressupõe, como se pode verificar, uma margem de liberdade composicional que Hawthorne nunca deixaria de reivindicar no quadro da teorização desenvolvida nos seus prefácios e que o autor definiu com o recurso à noção de “*license*”. Tal concepção é articulável, no caso vertente, com a própria natureza simbólica do motivo que recupera o escritor para a escrita. A letra A é, a um tempo, origem de sentido e a própria significação, e dela emana uma força que Hawthorne só imperfeitamente é capaz de descrever:

Certainly, there was some deep meaning in it, most worthy of interpretation, and which, as it were, streamed forth from the mystic symbol, subtly communicating itself to my sensibilities, but evading the analysis of the mind (p.62).

Sem esquecer que o símbolo escarlate de Hester Prynne, recuperado pelo autor, é o sinal exterior da sua culpa, vale a pena reparar no gesto com que também Hawthorne adota aquele estigma:

I happened to place it [the letter] on my breast. It seemed to me (...) that I experienced a sensation not altogether physical, yet almost so, as of burning heat; and as if the red letter were not of red cloth, but red-hot iron (p.62).

Nesse instante podemos situar o início da expiação de Hawthorne, ou o fim da sua culpa. Evocando as palavras do general F. Miller dirigidas ao seu superior, Hawthorne responde ao fantasma de Jonathan Pue com a promessa “*I will!*” (p.64).

A descoberta no plano imaginativo do motivo simbólico do texto literário requer porém um espaço onde se realizar. A experiência do autor na alfândega de Salem, para além de o condenar a uma situação de total invisibilidade (artística), condenava-o, pode dizer-se, à realidade, à materialidade dos objectos e, conseqüentemente, a uma visão superficial e imperfeita. A imaginação de Hawthorne era, para citar as suas próprias palavras,

a tarnished mirror. It would not reflect, or only with miserable dimness, the figures with which I did my best to people it. The characters of the narrative would not be warmed and rendered malleable, by any heat that I could kindle at my intellectual forge. They would take neither the glow of passion nor the tenderness of sentiment, but retained all the rigidity of dead corpses, and stared me in the face with a fixed and ghastly grin of contemptuous defiance (p.65, sublinhado nosso).

O excerto citado anuncia a formulação da ideia hawthorniana de literatura, que até ao momento da descoberta do símbolo escarlate se ocultou intencionalmente sob a defesa da autenticidade dos elementos constitutivos da narrativa de **The Scarlet Letter**. A descoberta do material artístico proporciona ao escritor um exercício reflexivo em torno da própria autenticidade do seu poder imaginativo.

A reconstrução imaginativa do passado, ou a passagem da visão para a ficção só se realiza, por fim, no ambiente de um “*deserted parlour, lighted only by the glimmering coal-fire and the moon*” (p.65). A longa descrição deste espaço privilegiado para a criação poética constitui, sem dúvida, a mais explícita formulação do processo de concepção artística que Hawthorne elaborou no âmbito das suas reflexões introdutórias, merecendo por essa razão um olhar mais demorado.

O autor começa por descrever o modo como a luminosidade nocturna confere aos espaços familiares contornos de estranhamento:

Moonlight, in a familiar room, falling so white upon the carpet, and showing all its figures so distinctively, --- making every object so minutely visible, yet so unlike a morning or noontide visibility, is a medium the most suitable for a romance-writer to get acquainted with his elusive guests. There is little domestic scenery of the well-known apartment; the chairs, with each its separate individuality; the centre-table, sustaining a work-basket, a volume or two, and an extinguished lamp; the sofa; the book-case; the

picture on the wall; -- all these details, so completely seen, are so spiritualized by the unusual light, that they seem to lose their actual substance, and become things of the intellect (pp.65-66).

Os objectos reflectem aquela luminosidade e, em virtude desta projecção, adquirem uma visibilidade nova. O luar transforma os objectos em imagens espiritualizadas dos mesmos. Neste sentido, os detalhes da mobília adquirem uma configuração desconhecida, são investidos de uma luminosidade que revela traços imperceptíveis à luz (porventura demasiado clara) do dia. O branco do luar neutraliza os contornos reais dos objectos. Estes são espiritualizados, isto é, reordenados segundo um princípio de desfamiliarização; perdem consequentemente a sua “*actual substance*” e adquirem uma outra essência. Tornam-se, pelo efeito dos raios luminosos, “*things of intellect*”.

Nos termos hawthornianos, o processo natural do luar desencadeia um processo paralelo ao nível da imaginação, o qual tem no entanto uma orientação contrária. A distinção dos contornos provocada pela incidência, nos objectos, da luz reflectida pela lua é acompanhada pela sua indistinção no plano imaginativo. Torna-se impossível distinguir o objecto da sua representação mental visto que todos os objectos adquirem uma existência ideal, ou seja, todos eles são passíveis dessa transformação no sentido de uma “realidade ficcional”.

O autor esclarece que “*Nothing is too small or too trifling to undergo this change, and acquire dignity thereby. (...) whatever, in a word, has been used during the day, is now invested with a quality of strangeness and remoteness, though still almost as vividly present as by daylight*” (p.66). Não é, como se pode verificar, a presença dos objectos, mas a qualidade dessa presença, que verdadeiramente se altera.

É pois neste ambiente, não desprovido de uma certa magia, que Hawthorne procura contornar a rigidez das suas personagens e recuperar as suas faculdades imaginativas do torpor que acompanhou a sua experiência de três anos na alfândega de Salem:

Thus, therefore, the floor of our familiar room has become a neut-

ral territory, somewhere between the real world and the fairy-land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other (...) The somewhat dim coal-fire has an essential influence in producing the effect which I would describe. It throws its unobtrusive tinge throughout the room (...) This warmer light mingles itself with the cold spirituality of the moonbeams, and communicates, as it were, a heart and sensibilities of human tenderness to the forms which fancy summons up (p.66).

O autor descreve nestes termos o processo de criação literária suscitado pela descoberta da letra escarlate, a qual, pela sua própria natureza, se evade a um conhecimento objectivo e justifica em larga medida a dramatização de um ritual de inspiração. O que Hawthorne procura na sequência da sua evocação nocturna é uma aparência de verdade, uma ilusão que reproduza a luminosidade dos objectos e lhes acrescente uma qualidade imaginativa enriquecedora: *“Then, at such an hour, and with this scene before him, if a man, sitting all alone, cannot dream strange things, and **make them look like truth**, he need never try to write romances”* (p.66, sublinhado nosso).

A descrição anterior do território que, à imagem de um espelho, reproduza um universo ordenado de imagens, visa superar a dualidade entre os termos *“Actual”* e *“Imaginary”*, ou seja, formula o princípio segundo o qual a representação literária (tal como Hawthorne a entendia) consistia fundamentalmente num espaço de intersecção do Real e do Imaginário, da verdade da alma humana e da sua representação ficcional e, em última instância, numa alternância de modos-de-visão que Hawthorne pretendeu integrar numa mesma forma.

Tal como é apresentada pelo autor de *“The Custom-House”*, a opção pelo *“romance”* corresponde a um desejo de superação artística da dicotomia entre as categorias de **verdade** e **ficção**. O universo ficcional será, a um tempo, reprodução de uma ordem objectiva subjacente ao real e projecção das determinações subjectivas que transcendem a perspectivação realista dos

factos. A concepção hawthorniana de literatura prende-se com o esforço de representação, na obra literária, não do carácter accidental da acção humana (“*man’s accidents*”) mas da essência última, o princípio pelo qual a existência humana adquire sentido (“*God’s Purposes*”).³⁸

No decorrer do ensaio introdutório a *The Scarlet Letter* Hawthorne conclui, porém, que a concepção do seu “*romance*” não supera a dicotomia entre o real e o imaginário. A tensão entre os dois modos de composição parece-lhe incontornável; a opção pela representação simbólica sobre o rigor mimético resulta, nas suas palavras, “*on creating the semblance of a world out of airy matter*” (p.67).³⁹ Apesar da extrema realidade dos seus contornos, a vida na “*custom-house*” e a sua materialidade impedem a consideração da sua textura mais profunda e remetem o autor para um “*unnatural state*” (p.72). A realidade oculta sombras, no seio das quais Hawthorne procura aquilo que as aparências não revelam. Neste sentido, o real é menos verdadeiro do que a sua representação artística, visto que esta supera as ilusões que aquele apresenta como realidades.

A história de “*The Custom-House*” que Hawthorne protagoniza termina, finalmente, num “*decapitated state*” do qual renasce “*the real human being*” (p.73). O autor do ensaio afasta, por um momento, a sua máscara:

So much for my figurative self. The real human being, all this time, with his head safely on his shoulders, had brought him-

³⁸No estudo que elaborou sobre os traços de multiplicidade recorrentes na obra de Hawthorne, James K. Folsom considerou os aspectos residuais de uma atitude filosófica que definiu como “*a very loosely Platonic one*” — *Man’s Accidents and God’s Purposes: Multiplicity in Hawthorne’s Fiction* (New Haven, Conn.: College and UP, 1963), p.13. Subjacente a esta máxima filosófica, enunciadora da natureza do real, está a afirmação de uma visão dual do mundo e da existência, que Folsom sistematiza da seguinte forma: “*It assumes two worlds, that of Man’s accidents, which can be empirically known, and some ultimate Real world, that of God’s purposes, which is inscrutable in itself but upon which the former world depends*” — *ibidem*, pp.13-14, sublinhado nosso.

³⁹Brodhead acrescenta, a este propósito: “*He [Hawthorne] can choose either to give substance to his fancies or to attend imaginatively to the solid world around him, but he cannot do both*” — *op.cit*, p.39.

self to the comfortable conclusion that everything was for the best; and making an investment in ink, paper, and steel-pens, had opened his long-disused writing-desk, and was again a literary man (p.73).

Se é um facto que “The Custom-House” constitui um texto fundamental em virtude da perspectiva adoptada, ou seja, no contexto da abordagem da estratégia de ocultação que está subjacente à escrita de Nathaniel Hawthorne, é igualmente certo que o posicionamento retórico assumido pelo autor naquele texto é clarificado pela análise de outros prefácios. O jogo de ocultação tem efectivamente o seu ponto climático no discurso que introduz **The Scarlet Letter**, mas é extensível a outros textos, no âmbito dos quais Hawthorne questionou a legitimidade dos seus “*instincts of authorship*”.⁴⁰

No prefácio a **The House of the Seven Gables** (27 de Janeiro de 1851) reafirma-se, no dizer de Moore, uma retórica de confrontação.⁴¹ O sucesso (ou a substancialidade) da obra anterior parece ter definido uma identidade pública que o autor, durante os anos seguintes, não deixou de assumir sob a forma de considerações introdutórias. Tendo optado definitivamente pela forma “*romance*”, Hawthorne não deixaria de justificar esta opção, descrevendo assim uma propensão teórica que, segundo Perkins, caracteriza a tradição literária americana e que gradualmente substitui a apologia pela crítica.

O prefácio de 1851 oferece, sem dúvida, a melhor definição de “*romance*” no contexto da obra de Hawthorne e no âmbito do discurso literário americano da segunda metade do século XIX. Aquele ensaio introdutório constitui, na opinião de Malcolm Cowley, que partilhamos, “*Hawthorne’s clearest statement of his aim as a romancer*”.⁴² A retórica deste texto organiza-se fundamentalmente em torno da oposição entre os termos “*romance*” e “*novel*”. Neste sentido, o autor começa por esclarecer o seguinte: “*When a writer*

⁴⁰ “Preface to **Twice-told Tales**”, cf. Perkins, *op.cit.*, p.52.

⁴¹ *Op.cit.*, p.79.

⁴² Malcolm Cowley ed., **The Portable Hawthorne** (Harmondsworth: Penguin, 1976), p.548, sublinhado nosso.

calls his work a Romance, it need hardly be observed that he wishes to claim a certain latitude, both as to its fashion and material, which he would not have felt entitled to assume had he professed to be writing a Novel".⁴³

A ideia de "*latitude*" substitui neste texto a noção de "*license*" antecipada no prefácio a **The Scarlet Letter**, mas o seu sentido é coincidente. Hawthorne reivindica para o "*romance*" uma margem de elaboração imaginativa que opõe ao rigor mimético da representação realista atribuída à "*novel*". Neste sentido, o autor distingue as "*duas maneiras de enganar*" ou as "*duas espécies de mentiras*" que Marthe Robert atribui ao romance no contexto da sua relação com o real.⁴⁴ A relação entre verdade e fingimento, que nos termos hawthornianos se concretiza na oposição entre facto e ficção, permanece, como se pode ver, um aspecto central da sua escrita.

Hawthorne renuncia, pois, ao princípio de verosimilhança, mas não à verdade. Importa insistir neste ponto da nossa argumentação, já que a verosimilhança é uma categoria da representação e não uma categoria do real. É neste sentido que Hawthorne declara que enquanto o romance realista "*is presumed to aim at a very minute fidelity, not merely to the possible, but to the probable and ordinary course of man's experience*" (p.1), o "*romance*", "*while, as a work of art, it must rigidly subject itself to laws, and while it sins unpardonably so far as it may swerve aside from the truth of the human heart -- has fairly the right to present that truth under such circumstances, to a great extent, of the writer's own choosing or creation*" (p.1).

Os limites do real não são, portanto, os limites do "*romance*", visto que este tem liberdade para ir além dos contornos observáveis da realidade na sua demanda da verdade da alma humana. O "*romance*" pode pois superar

⁴³Nathaniel Hawthorne, **The House of the Seven Gables** (Harmondsworth: Penguin, 1986), p.1. Futuras referências ao romance serão apenas seguidas da respectiva página.

⁴⁴Cf. *op.cit.*, p.23. Na realidade, a questão da verdade ou falsidade do/no romance é, num certo sentido, exterior à representação literária. Para Marthe Robert "*o romance nunca é verdadeiro nem falso, nunca faz mais que sugerir uma coisa ou outra, por outras palavras, nunca tem escolha senão entre duas maneiras de enganar, duas espécies de mentiras, que apostam desigualmente na credulidade*" -- *ibidem*, p.23.

o próprio real se dele conseguir extrair a essência, isto é, se representar as motivações da acção humana que se ocultam sob as suas aparências.⁴⁵ O exercício de reflexão que Hawthorne enuncia no prefácio a **The House of the Seven Gables** justifica-se em virtude das conotações atribuídas ao “*romance*”, que o equacionavam não com um modo irrealista de representação, mas com uma irrealidade.

Na terminologia crítica americana do século XIX, a forma “*romance*” não se opunha especificamente à “*novel*”, ou ao modo de representação realista na literatura, mas opunha-se ao real em si, ou seja, à própria verdade. O “*romance*” não era definido como um modo de representação abstracta ou simbólica da realidade objectiva, mas como uma irrealidade fundamentalmente psicológica.⁴⁶ Hawthorne procurou, neste prefácio como em outros, contornar o radicalismo da oposição entre ficção e facto, assumindo uma postura algo defensiva. Neste contexto, Hawthorne tentou, como tantos outros autores, legitimar a ficção instituída pela sua escrita recorrendo à associação dos termos num plano emocional. Ao atribuir à realidade categorias ou qualidades poéticas, os escritores recuperavam para a ficção a capacidade de reconciliar a experiência e a fantasia.

Na opinião do auto, o presente “*romance*” deve a sua natureza simbólica ao facto de abordar “*a high truth*” (p.2), pelo que reclama uma interpretação igualmente simbólica. Na origem da obra está a tentativa de representar a intersecção temporal (e significativa) entre o passado e o presente sob a forma de “*a Legend prolonging itself, from an epoch now gray in the distance, down to our own broad daylight, and bringing along with it some legendary mist*” (p.2). A verdade (se não a realidade propriamente dita) do “*romance*” radica,

⁴⁵Esta ideia encontrava-se já na formulação proposta pelo pintor do conto “The Prophetic Pictures”, publicado pela primeira vez em 1836: “*The artist — the true artist — must look beneath the exterior. It is his gift — his proudest, but often a melancholy one -- to see the inmost soul, and, by a power indefinable even to himself, to make it glow or darken the canvas, in glances that express the thought and sentiment of years*” — **Selected Short Stories of Nathaniel Hawthorne**, ed. Alfred Kazin (Greenwich: Fawcett Publications, 1966), p.61.

⁴⁶Cf. Bell, *op.cit.*, pp.10-12.

por sua vez, na sua vertente moral, *“the truth, namely, that the wrong-doing of one generation lives into the successive ones, and divesting itself of every temporary advantage, becomes a pure and uncontrollable mischief”* (p.2).

Apesar de sublinhar que não pretendeu descrever uma comunidade pela qual o autor afirma sentir *“a proper respect and natural regard”*, Hawthorne não nega que a relação histórica (que o leitor porventura detectará) esteve na base da concepção do *“romance”*.⁴⁷ O espaço do *“romance”* é, pois, um plano superior e é nesse plano que Hawthorne deseja enraizar a sua obra. O final do prefácio apela, uma vez mais, ao sentido veiculado na introdução a **Twice-told Tales**:

*Every sentence, so far as it embodies thought or sensibility, may be understood and felt by anybody who will give himself the trouble to read it, and will take up the book in a proper mood.*⁴⁸

O tom do prefácio a **The House of the Seven Gables** é menos sarcástico do que aquele que acabámos de citar, mas encerra o mesmo princípio de confrontação analisado na abordagem do prefácio a **The Scarlet Letter**. Uma vez mais, Hawthorne opõe o Autor ao Público (e vice-versa) e distancia-se dele na exigência de uma interpretação simbólica do texto literário. À semelhança do que acontecera em *“The Custom-House”*, o autor fornece ao leitor pistas falsas: convida-o a interpretar simbolicamente aquilo que é, afinal, a história da própria América.

No prefácio a **The Blithedale Romance** (Maio de 1852) Hawthorne recupera a problemática da condição do escritor e da (sua) escrita, e dá mais um passo na elaboração de uma teoria do *“romance”*, já que também aqui é abordada a questão da responsabilidade autoral e da natureza da ficção literária.

⁴⁷A descrição da mansão de Robert Hallowell Gardiner, que Hawthorne elaborou no seu diário, em 11 de Julho de 1837, e uma outra, de 12 de Agosto do mesmo ano (referindo-se à casa de General Knox) sugerem que, na realidade, Hawthorne não se limitou, ao escrever **The House of the Seven Gables**, a construir *“castles in the air”* como se afirma no prefácio — cf. **The American Notebooks**, pp.41-42; *ibidem*, pp.65-66.

⁴⁸Cf. Perkins, *op.cit*, p.52, sublinhado nosso.



Na medida em que se dirige aos leitores para esclarecer a margem de liberdade que sustentou a composição do “*romance*”, assumindo a sua voz e tornando-se, neste sentido, presente, o autor parece renunciar em certa medida ao confronto directo com o público (são referidos os seus “*many readers*”, e não uma categoria abstracta de leitores ou um grupo restrito de amigos). Se atendermos ao facto de que **The Blithedale Romance** conferiu a Hawthorne definitivamente o estatuto de “*romancer*”, tendo produzido uma reacção muito positiva, não será de estranhar um certo apaziguamento nas relações entre o autor e o público de forma geral.

Ainda que de uma forma muito menos extensa do que em “The Custom-House”, Hawthorne insiste neste ensaio em muitos dos aspectos que anunciara no prefácio a **The Scarlet Letter**.⁴⁹ Acentua-se desde logo a natureza accidental das semelhanças com Brook Farm e com o projecto de reforma socialista, e ainda a necessidade de autonomizar Miles Coverdale em relação ao autor. A história deste “*romance*” não pretende reproduzir a experiência utópica em que Hawthorne participou (entre Abril e Novembro de 1841) mas reinventá-la: “*to establish a theatre, a little removed from the highway of ordinary travel, where the creatures of his [the Author’s] brain may play their phantasmagorical antics, without exposing them to too close a comparison with the actual events of real lives*”.⁵⁰ O autor insiste em enraizar a obra num universo “*of fictitious handling*” remontável, é certo, a “*actual reminiscences*” (p.1).

Em causa, uma vez mais, está um certo equilíbrio entre real e ideal, facilmente deduzível da necessidade de distinguir “*daydream*” e “*fact*”, que Hawthorne situa “*between fiction and reality*” (p.2). Como já acontecera

⁴⁹À semelhança do ensaio introdutório “The Custom-House”, também o prefácio a **The Blithedale Romance** foi redigido posteriormente à composição da obra, como o prova a seguinte inscrição de Hawthorne nos seus **American Notebooks**: “*Wrote the last page (...) of The Blithedale Romance, April 30th, 1852. Wrote Preface, May 1st. Afterwards modified the conclusion and lengthened to 201 pages. First proof-sheet, May 14th*” (p.314).

⁵⁰Nathaniel Hawthorne, **The Blithedale Romance** (Harmondsworth: Penguin, 1986), p.1. Futuras referências ao romance serão apenas seguidas da respectiva página.

nos prefácios analisados anteriormente, o autor reivindica para o âmbito da composição do “*romance*” uma margem de distanciamento do real, mas os termos em que o faz não só se distinguem dos enunciados anteriores, como antecipam a formulação idêntica no prefácio a **The Marble Faun** (1860). Hawthorne opõe aos constrangimentos formais da literatura americana o facto de que nos “*old countries, with which Fiction has long been conversant, a certain conventional privilege seems to be awarded to the romancer (...) and he is allowed a license with regard to every-day Probability, in view of the improved effects which he is bound to produce thereby*” (p.2).

Na América, no entanto, não existe nem esse privilégio nem essa “*Faery Land*” e o escritor vê a sua obra ser equacionada com o real ou com a natureza. Hawthorne pretende delimitar e salvaguardar uma liberdade artística que lhe permita representar na própria literatura um universo de contradições, isto é, que institua a possibilidade de reconciliação de dois modos de articulação imaginativa ou de representação artística: um modo realista e um modo simbólico. A noção de “*license*” aponta um limiar imperceptível a partir do qual se configura uma outra realidade: a realidade da ficção.

O prefácio a **The Marble Faun** não se insere, como vimos, na fase mais produtiva da carreira de Hawthorne, na qual se integraram os ensaios anteriores. Na sequência da vitória do candidato do partido Democrático, Franklin Pierce, à presidência dos Estados Unidos, Hawthorne foi nomeado cônsul em Liverpool (1853), lugar que ocupou até 1857. Se a este período não corresponde um empenhamento exclusivo no exercício da literatura, trata-se, porém, do período de maior independência financeira que permitiu a Hawthorne, já depois de ter renunciado ao lugar de cônsul, viajar pela Europa e redigir longamente os seus diários.⁵¹

Depois de ter viajado em França e em Itália, onde (no Verão de 1858) começou a escrever **The Marble Faun**, Hawthorne regressou a Inglaterra. Em Leamington, a 15 de Outubro de 1859, redigiu o prefácio àquele “*romance*”. Neste texto o Autor dirige-se ao seu “*congenial friend (...) that*

⁵¹Desse período dão um valioso testemunho os seus **English Notebooks** (1870) e os **French and Italian Notebooks** (1871).

*all-sympathizing critic, in short, whom an author never actually meets, but to whom he implicitly makes his appeal, whenever he is conscious of having done his best".*⁵²

Estabelece-se uma analogia formal entre o prefácio e a carta, que fora sublinhada explicitamente pela configuração epistolar do prefácio a **The Snow-Image** (1 de Novembro de 1851). Naquele prefácio o leitor fora convidado a participar na leitura da carta dirigida pelo autor a "*Mr. Bridge*", e neste texto a mesma ideia sugere uma aproximação ao receptor das palavras de Hawthorne. O ensaio introdutório aparece, num certo sentido, como um gesto final de renúncia, uma confissão (assinada e datada) e não um jogo ou um confronto com o público.

Hawthorne descreve as suas experiências literárias anteriores como "*scrolls which I flung upon whatever wind was blowing, in the faith that they [the Honoured Readers] would find him out*" (p.2). O autor esclarece que o prefácio introduz "*a fanciful story, evolving a thoughtful moral*", e que, uma vez mais, "[the author] *did not propose attempting a portraiture of Italian manners and character*" (p.3). As palavras de Hawthorne suscitam contudo novas perplexidades. A impossibilidade, afirmada em jeito de conclusão, de escrever "*romances*" num país "*where there is no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong*" é facilmente contrariada pela reconstituição da trajectória descrita pela obra do autor.

Ainda que seja reconhecível o sentido das palavras de Hawthorne relativamente à riqueza da tradição literária europeia, como o facto de elas reproduzirem um vazio real no seio da cultura americana, contra o qual se ergueu (entre outras) a voz de James Fenimore Cooper⁵³, aquela afirmação é contra-

⁵²Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun* (Harmondsworth: Penguin, 1990), p.1. Futuras referências ao romance serão apenas seguidas da respectiva página.

⁵³Em 1828 Copper afirmava: "*There is scarcely an ore which contributes to the wealth of the author, that is found, here, in veins as rich as in Europe. There are no annals for the historian; no follies (beyond the most vulgar and commonplace) for the satirist; no manners for the dramatist; no obscure fictions for the writer of romance; no gross and hard offences against decorum for the moralist; nor any of the rich artificial auxiliaries of poetry*" — Cf. Ruland e Bradbury, *op.cit*, p.96, sublinhado nosso.

riada pelo percurso do autor. A obra de Hawthorne revelou precisamente a possibilidade que aqui se nega. Os seus “romances” traduzem a possibilidade real de concepção imaginativa no contexto da América do século XIX.

A intenção de Hawthorne neste prefácio coincide com a estratégia de ocultação enunciada nos restantes ensaios. Apesar de parecer um gesto final de renúncia, trata-se simplesmente de reafirmar o jogo:

I stand upon ceremony now; and, after stating a few particulars which is here offered to the public, must make my most reverential bow, and retire behind the curtain (p.2).

Apesar de se ocultar sob o véu das palavras ou de se retirar para os bastidores da encenação poética, Hawthorne nunca deixa de afirmar ironicamente a sua presença. A voz com que se oculta nunca deixa de revelar a sua visibilidade. Neste sentido, o autor assume a postura de orientador da leitura sob uma aparência de renúncia que não é senão estratégica. Ao afirmar a sua ausência do palco da construção do universo ficcional, Hawthorne pretende fundamentalmente projectar no leitor o exercício de presença no âmbito do texto literário, ou seja, instituir o próprio acto de leitura como percepção dos mecanismos pelos quais o autor (qualquer autor) se afirma enquanto centro do discurso que produz.

A preocupação de Hawthorne relativamente à existência de um leitor ideal assumiu, como vimos, diversas formas, desde a referência ao círculo limitado de “friendly readers” (prefácio a **The Snow-Image**) à evocação de um “unseen brother of the soul” (prefácio a **The Marble Faun**), culminando na dedicatória explícita a Franklin Pierce no seu último prefácio, “To a Friend”, o qual antecedeu a colectânea de textos intitulada **Our Old Home** (1863). A idealização do leitor enquadra-se, porém, numa preocupação a um tempo mais vasta e mais concreta, que corresponde ao desejo de encontrar alguém capaz de olhar o texto “in a proper mood” (prefácio a **Twice-told Tales**). Ao imaginar um leitor ideal Hawthorne idealiza antes de mais uma perspectiva em cuja demanda o próprio autor participa. Neste contexto pode sugerir-se que é fundamentalmente no olhar (e menos no sujeito dessa contemplação)

que a atenção do autor se detem. Nesta linha de raciocínio, não será exagero concluir que a imagem do leitor ideal constitui, num certo sentido, uma metáfora da perspectiva ideal dos próprios “romances”. Esta insistência na centralidade da questão do ponto de vista é, de resto, corroborada pelo autor no âmbito da composição dos seus diários. As descrições mais ou menos longas registadas ao longo de toda a sua vida são frequentemente interrompidas pela falta de palavras. Tais ocorrências devem-se, porém, menos à sua imperfeição do que ao reconhecimento de que a própria visão é frágil (ou limitada). Para Hawthorne, pode dizer-se, os limites do olhar traduzem os limites do conhecimento, razão pela qual sempre que reconheceu aquela fragilidade o autor procurou novas perspectivas. Nos seus diários as descrições são interrompidas no momento em que (e sempre que) Hawthorne se apercebeu de que as imagens são igualmente verdadeiras quando contempladas de um outro ângulo.⁵⁴

No contexto da ficção produzida por Hawthorne, a alternância de modos-de-visão, as oposições formais que estabelecem uma visão dialéctica e a sugestão da multiplicidade inerente ao real são, a nosso ver, sinais inequívocos da centralidade do posicionamento do sujeito perante aquilo que observa. São, ao mesmo tempo, sinais da impossibilidade de um único ângulo de visão ou de uma única verdade. Hawthorne, porém, joga simultaneamente com essa certeza (aquilo que se vê) e com aquela impossibilidade (não existir uma visão una ou perfeita). Ao nível da composição poética o autor manifesta uma expectativa, compreensivelmente ausente da contemplação da natureza, de que se alcance a perspectiva idealizada. A construção de um universo ficcional e o prazer decorrente dessa composição justificam porventura a crença na possibilidade de tornar visível o reverso do espelho no qual a realidade é re-produzida.

Como vimos, Hawthorne assume nos prefácios aos seus quatro “romances”

⁵⁴Cf. *The American Notebooks*, p.104. Uma extensão desta ideia ocorre durante a (segunda) visita de Hawthorne à catedral de York, em 1857: “*Indeed, almost every object gains upon me at the second sight*” — *The English Notebooks*, ed. Randall Stewart (New York: Russell & Russell, 1962), p.450.

uma postura crítica relativamente à escrita e uma postura orientadora da leitura: com base numa teoria (a teoria do “*romance*”) descreve uma estratégia (uma **retórica da ocultação**). Por um lado desenvolve comentários relativos à produção literária e, como assinalámos, esboça uma filosofia da composição artística. Por outro lado adverte os seus leitores em relação ao modo de ler os “*romances*”, justificando a adopção de uma determinada perspectiva com base na fundamentação teórica da opção por aquela forma literária. Deste modo os prefácios, como a obra de Hawthorne globalmente considerada, partilham uma tensão dialéctica com raízes numa visão dividida. Enquanto que nos “*romances*” o autor se afirma enquanto artista, nos prefácios justifica aquele estatuto, nega-o pela recorrência a um mecanismo estratégico de desdobramento.

Em virtude da constatação da existência de uma dupla audiência latente na noção de público, facto a que Hawthorne foi particularmente sensível, parece-nos lícito afirmar que a postura crítica assumida nos prefácios se dirige fundamentalmente a um grupo restrito de leitores (o público ideal das suas obras), e que a atitude orientadora visava o público em geral, sendo a sua finalidade advertir para o modo de ler os “*romances*”. Levando ainda mais longe esta ideia e a sugestão de uma dupla mensagem subjacente no texto hawthorniano, pode concluir-se, em última instância, que Hawthorne concebeu as suas histórias e os seus prefácios para dois grupos distintos. Nas narrativas que compõem os “*romances*”, como nos ensaios que as antecedem, existem duas mensagens ocultas num mesmo gesto.

É pois neste sentido que deve entender-se a ideia de que a escrita de Hawthorne institui uma retórica de subversão. O escritor dirige-se, quer nos prefácios quer nos “*romances*” propriamente ditos, a uma audiência dupla: a um público vasto e indiferenciável, com o qual o autor não se identifica, e a um grupo privilegiado, que inclui Sophia Peabody, Herman Melville e outros escritores e críticos. Nos prefácios Hawthorne ironiza a relação com o público em geral no âmbito das convenções tradicionalmente associadas à representação literária, as quais pressupõem a existência de uma relação cúmplice de intimidade entre o autor e o leitor. Sob a aparência de pro-

ximidade ou a sugestão da analogia formal entre os prefácios e as cartas, Hawthorne dirige-se veladamente aos leitores para quem escreve verdadeiramente.

Importa ainda sublinhar que os prefácios expõem o autor a uma revelação frontal, porventura mais explícita do que qualquer outra categoria de textos, visto que pressupõem o estabelecimento de um diálogo com o leitor no sentido do esclarecimento de aspectos relevantes para a recepção da obra. Os prefácios pressupõem não somente a existência do autor do texto, mas a sua **presença no texto**. Instituem inevitavelmente um diálogo e existem em função dessa vertente comunicante que Hawthorne subverteu ao integrar, no seu texto, uma dupla motivação, uma dupla estratégia e uma audiência igualmente dual. Em resumo, Hawthorne tem duas mensagens para transmitir num mesmo gesto — deste modo poderia sintetizar-se a essência da **retórica da ocultação** que temos vindo a atribuir-lhe e que constitui o centro deste trabalho.

Se é um facto que o autor dos ensaios introdutórios aos “*romances*” em estudo se apresenta como um instrutor intencionalmente ambíguo, fazendo-nos desconfiar das suas próprias palavras — é o autor que exhibe a sua máscara —, não é menos verdade que aqueles textos ocultam (de modo igualmente intencional) uma função pedagógica. A composição dos prefácios, em fases tardias da concepção dos “*romances*”, parece obedecer a um princípio de orientação da leitura com raízes na desconfiança de Hawthorne relativamente à perspetivação correcta do modo simbólico adoptado nos “*romances*”. A definição da forma literária que Hawthorne privilegiou reclamava, como vimos, uma interpretação não literal dos factos narrados. O “*romance*” suscitava um outro nível de leitura e, no âmbito daquele conceito, Hawthorne procurou superar a ideia de que as suas obras eram redutíveis a interpretações de pendor (meramente) realista. O espaço do “*romance*” era, como “*The Custom-House*” evidenciou, definido pelo sonho e iluminado pelo luar.

Num passo dos seus **American Notebooks**, datado de 1848, Hawthorne descreveu o efeito do luar sobre uma sala em termos idênticos àqueles que viria a assumir a descrição de “*The Custom-House*” já analisada. No seu

diário, porém, o autor anotou uma conclusão reveladora:

*I hate to leave such a scene; and when retiring to bed after closing the sitting-room door, I re-open it, again and again, to peep back at the warm, cheerful, solemn repose, the white light, the faint ruddiness, the dimness, — all like a dream, and which makes me feel as if I were in a conscious dream.*⁵⁵

O sonho é literalmente o ponto de vista do autor e o sonho consciente (ou sonho-acordado) serve de metáfora ao processo de inspiração e composição artística, como o ensaio introdutório a **The Scarlet Letter** e concretamente a descrição do efeito produzido pelo luar claramente demonstraram. Tendo em conta o facto de Hawthorne não dissociar o conhecimento da percepção dos seus próprios limites, não admira que procurasse no lado invisível do real, nas pulsações inconscientes que motivavam a acção humana e, por fim, no estado onírico, um conhecimento mais profundo e, neste sentido, uma maior proximidade da verdade. A ideia de que que ver é olhar através de um espelho opaco traduz perfeitamente o reconhecimento dos limites da percepção humana e sugere uma outra metáfora da literatura enquanto projecção de imagens da nossa experiência. A teoria literária que Hawthorne esboçou nos seus prefácios direccionava-se preferencialmente para a consideração da realidade reflectida pelo espelho e para os efeitos de distorção que essa projecção suscitava. Neste contexto a atenção do autor detinha-se fundamentalmente naquilo que o espelho tornava visível e nos mecanismos de distorção implícitos

⁵⁵ *Op.cit*, p.284, sublinhado nosso. Os diários desempenham um papel importante na abordagem da questão do ponto de vista na medida em que, nas descrições ali desenvolvidas, Hawthorne exercitou o seu modo de olhar a realidade. Para Joseph C. Pattison, “the notebooks are a record of Hawthorne’s mind at work in the mode of dream when making plans for his fiction” — “Point of View in Hawthorne”, **PMLA** (Vol.82, Nr.5, Oct. 1967, 363-369) p.365, sublinhado nosso. Para a compreensão do sonho como modo de perspectivação do real e como ponto central do texto hawthorniano importa considerar as frequentes alusões aos sonhos como fontes de inspiração ou formas de expressão de um conhecimento uno e profundo, cf. **The American Notebooks**, pp.15, 122, 240, 244, 284, 351, 376, 529.

no próprio acto de olhar.⁵⁶

Nos textos introdutórios aos seus (quatro) “romances”, Hawthorne definiu a sua aproximação à realidade sob a forma irónica de um desdobramento. No sentido de se revelar ocultou-se intencionalmente nos bastidores da encenação poética, cedendo a sua voz à personagem porventura mais relevante da sua obra, aquela que verdadeiramente define o sentido da sua linha de evolução artística: o narrador. Neste agente da contemplação do próprio acto de composição poética Hawthorne encontrou a sua máscara mais eficaz, a qual lhe permitiu, como nenhuma outra estratégia de velamento, ocultar-se — à maneira de Roland Barthes --- exibindo aquela máscara. Deste modo, sob a aparência de uma renúncia, Hawthorne afasta-se para impor as condições ideais para o estabelecimento de uma relação dialogante com o leitor, mediada pelo texto. É assim que o narrador hawthorniano assume voz nos prefácios, partilhando com o autor real as considerações teóricas desenvolvidas naqueles ensaios e confundindo-se intencionalmente com ele, num jogo de presenças a que já fizemos referência. A voz do narrador dos prefácios representa o equilíbrio entre os impulsos contraditórios de revelação/ocultação, representação/ausência, sendo possível concluir que tais dialécticas exprimem uma outra tensão latente, aquela que opõe (aparentemente) os prefácios aos “romances” propriamente ditos.

Como foi sugerido, os prefácios possuem uma função pedagógica, a qual porém se oculta sob gestos de renúncia que os textos introdutórios exibem de forma recorrente. Estes gestos, que se prendem fundamentalmente com a questão da responsabilidade autoral e com o grau de verdade atribuível aos factos narrados, são na realidade véus colocados sobre as intenções de Hawthorne --- pretendendo ocultar a função inequívoca dos prefácios: ensinar

⁵⁶ No decorrer de uma viagem de barco ao longo do rio Concord, Hawthorne não deixou de sublinhar o seguinte aspecto: “*I have never elsewhere had such an opportunity to observe how much more beautiful reflection is than what we call reality. (...) I am half convinced that the reflection is indeed the reality --- the real thing which Nature imperfectly images to our grosser sense. At all events, the disembodied shadow is nearest to the soul*” -- *The American Notebooks*, p.360.

o público a ler os “*romances*”. A relação entre a postura crítica e artística de Hawthorne é indissociável da consideração do dilema anterior à escrita que, como constatámos, opunha o desejo público de afirmação ao desejo privado de ausência. O primeiro, assumido ao nível da construção narrativa, da composição das personagens e da cedência final de publicação revela o autor nos seus melhores momentos de insónia criativa. O segundo impulso atrás referido está presente na tendência apologética dos prefácios e nos gestos de renúncia que configuram as interrogações introdutórias.

É nossa convicção que a leitura dos “*romances*” sem os prefácios não se torna mais apaziguadora, mas mais imperfeita, visto que as considerações preambulares não apenas esclarecem a ideia hawthorniana de literatura mas introduzem nela a ideia do jogo, enriquecendo deste modo o próprio texto literário. Por sua vez a consideração dos prefácios independentemente dos “*romances*” proporciona a análise de um exercício de teorização particularmente significativo no âmbito da história da literatura na América do século passado. Os prefácios descrevem a linha de evolução artística que Hawthorne protagonizou e que o autor remeteu, para usar a expressão de João Ferreira Duarte, para as “*margens do objecto estético*”⁵⁷, pelo que a reconstituição dessa trajectória justifica, a nosso ver, a leitura daqueles textos enquanto enunciações autónomas de uma teoria. A estratégia hawthorniana que consistiu em integrar num mesmo texto um gesto de cedência e um acto de subversão, escrevendo simultaneamente para dois públicos, determinou um posicionamento irónico que o autor nunca abandonou verdadeiramente. No entanto, e como sublinhámos, o afastamento do contexto americano e o próprio sucesso alcançado pela obra de Hawthorne globalmente considerada revestem o prefácio ao seu último “*romance*” (*The Marble Faun*) de uma ironia facilmente incompreendida.

Parece-nos, porém, que no essencial o autor reafirma a sua liberdade relativamente aos efeitos constrangedores dos limites impostos sobre os escritores e sobre a prática literária no âmbito da fundamentação teórica da sua

⁵⁷ *Op.cit.*, p.247.

opção pelo “*romance*”. O exercício desta forma literária não foi abandonado, como o prova a insistência no termo “*romance*” nos títulos das suas obras (apenas **The House of the Seven Gables** escapa a esta convergência, embora o seu prefácio insista particularmente na distinção entre os termos “*novel*” e “*romance*”). Em qualquer dos prefácios citados Hawthorne evocou a participação do leitor na determinação do sentido das ficções produzidas, procurando instituir pela escrita um compromisso válido entre formas de autoridade legítimas (afirmação do estatuto de autor, da linguagem e da ficção literária) e formas de interrogação no âmbito da análise dos mecanismos pelos quais se impõe a autoridade na literatura.

Capítulo 2

As Origens da Ficção

*(...) a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought — at the true purposes seized only at the last moment — at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view — at the fully matured fancies discarded in despair as unmanageable — at the cautious selections and rejections — at the painful erasures and interpolations — in a word, at the wheels and pinions — the tackle for scene-shifting — the step-ladders and demon-traps — the cock's feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety-nine cases out of the hundred, constitute the properties of the literary histrio.*¹

No primeiro capítulo deste estudo procurámos compreender criticamente a estratégia de ocultação configurada nos prefácios aos quatro “romances” de Nathaniel Hawthorne. Desenvolvemos, nesta linha de raciocínio, uma aproximação formal às considerações introdutórias no sentido de revelar os contornos da enunciação retórica esboçada naqueles textos e de determinar a orientação da filosofia que lhes está subjacente. Partimos da convicção de que é no âmbito da relação de Hawthorne com o leitor que reside a chave do entendimento possível da escrita hawthorniana, visto que é nessa relação que

¹Edgar Allan Poe, “*The Philosophy of Composition*”, *Poems and Essays on Poetry*, ed. C.H.Sisson (Manchester: Carcanet Press, 1995), p.140.

se encontra, a nosso ver, a origem da tensão que permanece irresolúvel ao longo da trajectória descrita pela obra do autor.

Sugerimos (e socorremo-nos de outras sugestões) que a postura assumida estrategicamente por Hawthorne nos seus prefácios se inseria num projecto artístico de revelação/ocultação com raízes quer no dilema pessoal do autor em se assumir não apenas como **voz** mas como **presença**, quer no facto historicamente verificável da inexistência de uma carreira literária enquanto tal na América do século passado. Indissociável deste vazio um outro se afigurou particularmente relevante, já que se prendia com a inexistência de um tribunal estético capaz de perspectivar a produção literária da (recente) nação americana em termos da sua especificidade. A inexistência de uma classe crítica distintamente diferenciável da classe produtora de literatura determinou, num certo sentido, a adopção de um duplo discurso por parte dos criadores literários.² O recurso a estratégias de velamento nas quais a crítica se exercia sob a aparência de justificação autoral está precisamente na origem de uma tradição literária apologética que já foi referida. Hawthorne foi, a um tempo, escritor e (auto)crítico, facto que sendo naturalmente louvável não deixa de ser igualmente denunciador de uma profunda fragilidade assumida no momento da opção pela escrita.³

²As palavras de Hawthorne são, a respeito deste duplo estatuto, particularmente esclarecedoras; no prefácio a *Twice-told Tales*, redigido em Janeiro de 1851, o autor escreveu o seguinte: “*If writers were allowed to do so [to criticise their own works] , and would perform the task with perfect sincerity and unreserve, their opinions of their productions would often be more valuable and instructive than the works themselves*” — *op.cit.*, p.51.

³No âmbito do seu estudo dedicado a *The Scarlet Letter*, Nina Baym observou o seguinte: “*American publishers (...) were not notably supportive of American writers. Since there was no international copyright, it was much cheaper for them to reprint books from abroad than to pay royalties to American authors.(...) Only a handful of highly popular writers managed, during Hawthorne’s lifetime, to make a good living through their writing, and they did so by being extremely productive*” — *The Scarlet Letter: A Reading* (Boston: Twayne Publishers, 1986), p.xvi. Nesta perspectiva, *The Scarlet Letter* pode ser considerada “*Hawthorne’s attempt to realize the possibilities of authorship in a country that accorded high status, but little support, to a professional writer*” — *ibidem*, p.xvii.

A estratégia adoptada nos prefácios pode em certa medida ser considerada uma metáfora da posição intermédia que Hawthorne experimentou em diversos momentos da sua vida.⁴ Tal estratégia permitiu-lhe contornar os conflitos de forças e os inevitáveis dilemas que a acção humana suscitava, dos quais ressalta a problemática da condição do próprio escritor na sociedade americana do século XIX e concretamente a marginalidade do (seu) estatuto de “*romancer*”. A perspectivação da escrita como carreira e os dilemas e interrogações decorrentes daquela opção nunca deixaram de merecer, da parte de Hawthorne, um tratamento privilegiado. Foi, num certo sentido, em torno desta problemática que o autor construiu a sua carreira e elaborou a sua teoria do “*romance*”. A este propósito convém sublinhar a análise desenvolvida por Richard H. Millington sobre as personagens (essencialmente masculinas) da ficção hawthorniana, as quais são invariavelmente confrontadas com a problemática da ambição individual. De acordo com aquela leitura, a escrita produzida por Hawthorne institui-se fundamentalmente como interrogação, ou seja, revela uma preocupação sistemática e inconclusiva com a determinação de sentido(s) para a experiência individual.⁵

⁴Arlin Turner acentuou precisamente este traço ao delinear o retrato de Hawthorne nos anos em que frequentou Bowdoin nos seguintes termos: “*The key trait is detachment, either genuine or feigned. The impression comes through forcefully that in living in a dormitory, studying the normal classical curriculum, and taking a degree at the end of four years he yet remained in effect uncommitted, uninvolved. (...) The result was that at graduation he stood at the middle of his class, as if he had deliberately chosen that position of non-commitment*” — Nathaniel Hawthorne: an Introduction and Interpretation (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961), p.7.

⁵Para Millington “*Hawthorne’s work is shaped by the problem of constructing a career*” — *op.cit.*, p.3. Quando este problema não é abordado numa perspectiva pessoal, como em última instância acontece nos prefácios, é projectado para as personagens masculinas da ficção hawthorniana, como acontece com o Reverendo Hooper (“The Minister’s Black Veil”), Wakefield (“Wakefield”), Aylmer (“The Birthmark”), Young Goodman Brown (“Young Goodman Brown”), Dr. Giacomo Rappaccini (“Rappaccini’s Daughter”), Owen Warland (“The Artist of the Beautiful”) e Ethan Brand (“Ethan Brand”). Millington conclui a este propósito: “*Without arguing that Hawthorne’s stories are in a narrow way about art (...) we should notice that, to a significant extent, Hawthorne makes his early career by interrogating the meaning of having one*” — *ibidem*, p.26.

Foi precisamente com a evocação de uma carta a este nível particularmente esclarecedora que iniciámos a análise da **retórica da ocultação**, cujas raízes no âmbito da trajetória hawthorniana considerámos anteriores à própria escrita. É com a reafirmação dessa preocupação inicial com a ilegibilidade caligráfica enquanto reivindicação de um espaço literário de interrogação que desenvolveremos a partir de agora o nosso estudo. Na medida em que a forma “*romance*” instituiu em si mesma um universo legítimo de problematização, a representação literária concebida dentro daquelas convenções participava de um princípio de interrogação no seio do qual Hawthorne desenvolveu — à semelhança de Edgar Allan Poe depois da concepção do poema “The Raven” — uma filosofia da composição literária. A este propósito importa sublinhar a natureza específica da ficção produzida por Hawthorne, a qual justifica em larga medida os exercícios reflexivos dos prefácios: trata-se de uma literatura-de-ideias, como sublinhou Arlin Turner.⁶

É ainda neste sentido que deve entender-se a ausência de uma reflexão teórica sistemática em torno dos mecanismos de gestação literária nos diários de Hawthorne. Os diários constituem de certa forma textos anteriores ao texto literário propriamente dito. Se aceitarmos a sugestão de Arlin Turner e considerarmos a ficção hawthorniana enquanto “*fiction of ideas*” compreenderemos melhor quer aquela ausência quer a natureza das inscrições do autor nos seus cadernos. Entre 1835 e a data da sua morte Hawthorne desenvolveu extensa e regularmente um método de catalogação que consistia no registo de ideias e descrições a partir das quais o autor elaborava exercícios combinatórios passíveis de trabalhar literariamente. Como reconheceu Turner, os registos que compõem os diários inscrevem-se em duas categorias de textos e obedecem a duas finalidades distintas: as longas passagens descritivas visam testar o poder de observação do autor e, em larga medida, o seu compromisso com o real, enquanto que em notas breves apenas se registam ideias, i.e. sugestões abstractas que a composição literária posteriormente concretiza.

Ao iniciarmos este segundo capítulo com um fragmento do ensaio “The

⁶ Cf. *op.cit.*, p.48.

"Philosophy of Composition" (1846) pretendemos sugerir alguns traços de uma convergência temática entre Hawthorne e Poe que devemos esclarecer e não podemos deixar de sublinhar. A proximidade inicial, detectável no gesto revelador de um impulso para a teorização, remete Poe (como Hawthorne) para a categoria de escritores-e-críticos cujos pronunciamentos teóricos convocam invariavelmente para o centro do discurso a problemática da escrita na América do século XIX. As últimas palavras da citação em epígrafe, que descrevem o escritor como um "*literary histrio*", denunciam claramente o tom marcadamente irónico com que o autor de "The Raven" perspectivava o seu estatuto no contexto da tradição literária americana. Pode dizer-se que o que para Hawthorne foi um reconhecimento tardio, alcançado apenas com a publicação de **The Scarlet Letter**, foi no caso de Poe um sinal inequívoco de incompreensão. Daí, porventura, o tom irónico das palavras com que este descreveu o lugar do escritor na sociedade americana do século passado.

Ao proporcionar ao leitor do ensaio "The Philosophy of Composition" um olhar sobre os bastidores da encenação poética, Poe elabora, à maneira de Hawthorne, um jogo que oculta a sua estratégia satírica. Sob a aparência formal de uma reflexão poética reveladora da génese do poema, Poe dirige-se à dupla audiência identificada no caso de Hawthorne. Neste sentido, a filosofia da composição é menos uma concessão às expectativas do leitor do século XIX do que uma sátira dessas mesmas expectativas e, em termos gerais, das convenções literárias subjacentes à produção poética. A este propósito Thomas R. Moore observou o seguinte:

Both Poe and Hawthorne toy with their audiences, Poe by playing to their weaknesses and thereby satirizing them, Hawthorne by ambiguous parody. Although both Poe and Hawthorne were finely tuned to the market, and indeed were better than the market, both perfected an undertone of subversion, audible enough to those who would listen.⁷

Independentemente do mérito artístico de cada um dos autores e das

⁷ *Op.cit.*, p.21.

suas opções formais, as palavras de Poe citadas em epígrafe anunciam uma orientação teórico-crítica cuja evolução é impossível determinar, em virtude da morte prematura do poeta quatro anos após a publicação (e o sucesso) do poema “The Raven” (1845). A escrita hawthorniana é inconclusiva na medida em que não suscita uma leitura apaziguadora mas dinâmica e as suas considerações introdutórias partilham desse funcionamento dialógico que reclama outras presenças e outras vozes. A filosofia elaborada em “The Philosophy of Composition” e “The Poetic Principle” (1850) é inconclusiva num sentido diverso: parece, como a vida de Poe, interrompida no seu momento mais promissor. À semelhança do que se verifica nos prefácios de Hawthorne, Poe elabora paralelamente ao texto poético propriamente dito um discurso teórico-crítico cuja relação com o anterior é, a um tempo, de autonomia e complementaridade.

Importa salientar a este propósito que, como constatámos relativamente aos prefácios de Hawthorne, o exercício de teorização desenvolvido pelo autor de “The Raven” em torno da composição do poema não é efectivamente anterior a ele, como o ensaio “Custom-House” não era (senão formalmente) anterior a **The Scarlet Letter**. A filosofia composicional de Poe é, na realidade, a análise posterior da génese do poema, como se pode verificar pelo confronto das datas de publicação dos dois textos (1845/1846). Nos gestos preambulares de Hawthorne que revelam (aparentemente) a sua presença é possível detectar algumas reminiscências do acto de desvelamento extremo protagonizado por Poe no ensaio introdutório ao seu poema. Ambos os autores erguem o pano sobre os mecanismos de gestação da obra literária num impulso de aproximação do leitor que visa, de facto, menos um esclarecimento do que uma estratégia de subversão de expectativas. Neste sentido podemos deduzir que se trata em ambos os casos de uma encenação de proximidade e que é o próprio texto, e não o leitor, o objectivo último desse ensaio, ou seja, o objecto primordial (e velado) do texto é a própria escrita.

A análise do processo de composição poética que configura o discurso introdutório ao poema “The Raven” obedece, a nosso ver, a dois princípios fundamentais no âmbito da concepção poética de Edgar Allan Poe, i.e., descreve

duas coordenadas que os prefácios de Hawthorne recuperam. Tais princípios remetem para uma proximidade que supera largamente a convergência assinalada. O exercício de enunciação teórica que aqueles autores partilham é significativo na medida em que esclarece implicações mais vastas e mais profundas, as quais se prendem com a tendência para a subversão do didacismo proposto (ou melhor, imposto) à literatura e, por outro lado, com uma propensão especulativa comum. A escrita de Poe fundamentava-se essencialmente na convicção de que o sentido poético residia na própria composição do texto (*“poem per se”*) e não numa verdade referencial exterior à formulação poética. A teoria de Poe reivindicava uma auto-referencialidade para o poema que abriu caminho à construção de universos imaginários legítimos no âmbito da representação literária.⁸ Neste sentido pode considerar-se que Poe anuncia e personifica o interesse moderno pela linguagem em si mesma.

Em aspectos que consideramos fundamentais em virtude da perspectiva adoptada neste estudo, Edgar Allan Poe prenuncia — e representa nos seus traços mais excessivos — algumas das questões centrais abordadas no contexto dos prefácios de Hawthorne. O limiar da existência e da perspectiva hawthorniana é, em Poe, uma vertiginosa proximidade dos limites. A relação de certo modo ambígua entre Hawthorne e o público e as consequentes estratégias de ocultação adoptadas nos prefácios não permitem afirmar, como no caso do poeta, a existência de um desprezo inequívoco que motivou a insistência no anonimato, na obscuridade da sua vida e na ambiguidade de aspectos autobiográficos. Também na exploração de uma terra-de-sonho Poe foi mais radical, tornando aquele lugar ainda mais distante, pressupondo, como Hawthorne uma condição existencial de imponderabilidade (*“out of SPACE — out of TIME”*) que, no entanto, para este não passava de uma exigência formal. É enquanto autor-crítico que Poe partilha com Hawthorne uma es-

⁸ A ideia é formulada por Ruland e Bradbury nos seguintes termos: *“He [Poe] aimed, on good Romantic premises, to assault the insistent American union of the aesthetic and the moralistic that obstructed the free enterprise of imagination. To pursue this hazardous enterprise was to celebrate the aesthetic centrality of the individual symbol: poetry was itself and could be nothing else”* — *op.cit*, p.131.

estratégia em que vale a pena reparar.

A relação entre os ensaios introdutórios e os textos literários propriamente ditos, referida anteriormente, fornece alguns esclarecimentos particularmente relevantes no âmbito da análise do prolongamento da prática literária na elaboração filosófica (ou o movimento inverso). Ainda que, como notaram Ruland e Bradbury, a filosofia da composição de Poe seja apenas válida para a análise da gênese daquele poema, os críticos argumentaram que a concepção de “The Raven” dificilmente obedece ao esquema apresentado no ensaio introdutório. Neste contexto observaram que o ensaio seria fundamentalmente “*a tale of ratiocination*”, um exercício de sistematização dos princípios de composição poética em termos estritamente matemáticos, cujo autor não seria Poe mas um dos seus “*manic narrators*” ou, literalmente, um “*ratiocinative narrator*”.⁹ De acordo com esta leitura, torna-se possível aproximar o texto de Poe e os prefácios de Hawthorne num ponto decisivo: em qualquer dos textos o autor cede a voz a uma personagem intencionalmente indistinta da entidade autoral, cuja função consiste em ordenar e verbalizar o processo (indizível) da criação artística. Este impulso para o desdobramento do autor permitiu a ambos questionar, no centro do próprio texto, a natureza da representação no âmbito da literatura.

Em Hawthorne este princípio de questionação orientou-se especificamente para a problematização da natureza da ficção literária, particularizando-se na distinção entre dois níveis de ficcionalidade: “*novel*” e “*romance*”. Na teoria poética de Poe, iniciada com a enunciação lógica da gênese do poema “The Raven”, é a natureza da poesia que se questiona. Neste discurso (como naqueles) encena-se um entendimento global dos mecanismos de constituição do texto que não revela senão a sua perplexidade. As vozes e as presenças instituídas por Poe e Hawthorne no contexto das obras que produziram revelam, não obstante diferentes concepções poéticas, uma estratégia recorrente de elaboração teórica que lhes consagra o duplo papel de criadores e críticos. Nesta perspectiva, procuraremos esclarecer as condições em que assumiram

⁹ *Op.cit.*, pp.135-137.

esse estatuto, ou seja, os motivos que suscitaram em ambos os escritores a encenação (estratégica) de uma ausência. A nosso ver tal encenação constituiu ironicamente o traço mais determinante da sua contribuição para o desenvolvimento posterior de uma tradição literária eminentemente americana.

Como foi demonstrado, os prefácios de Hawthorne que antecedem os seus “romances” denunciam — sob a forma de uma dramatização textual — os constrangimentos impostos à opção pela escrita ficcional na América do século passado, permitindo deste modo delinear os contornos de uma integração estratégica no limiar das condições e expectativas impostas ao leitor pela sociedade. Se é um facto que, como notou Millington, os prefácios de Hawthorne definem em certa medida um “*cultural role*” e esclarecem o grau de comprometimento do autor no momento histórico e no real, não é menos verdade que as considerações introdutórias reivindicam uma margem de distanciamento no seio da qual se operou precisamente a subversão de modelos e expectativas. A insistência de Hawthorne na distinção entre “*novel*” e “*romance*” não é, neste sentido, senão um jogo estratégico de alternativas que só em última instância o leitor pode resolver. Donde, a sugestão da irresolubilidade do conflito de termos anuncia a própria irrelevância de uma opção pura. É nossa convicção que ao discurso hawthorniano configurado nos prefácios subjaz uma (e apenas uma) tensão autêntica: a que opõe efectivamente as noções de ficção e facto. Todas as restantes oposições e todos os outros jogos derivam desta distinção primeira.

A abordagem, no seio do texto literário, desta distinção entre as categorias aparentemente irreconciliáveis de ficção e facto não é efectivamente original em Hawthorne nem se restringe aos seus prefácios no contexto da tradição literária americana do século XIX. A problemática da natureza da ficção no âmbito da representação literária é, num certo sentido, indistinta da própria ideia de literatura na medida em que o texto literário e o real em si permanecem, não obstante a intenção de quem escreve, entidades distintas. Ainda que pretenda representar o real na totalidade dos seus contornos, o texto de pendor realista exhibe uma outra realidade, a qual se acrescenta ao real já existente. A distinção entre a narrativa e o real não constitui ape-

nas um dos aspectos mais relevantes na história da literatura mas descreve igualmente um passo determinante na história do crescimento individual dos homens. Num estudo citado anteriormente, Marthe Robert identificou um princípio-de-imaginação que configura a narrativa original na história do romance. Tratava-se do estado nascente da literatura que iniciava no leitor nascente (a criança) a aprendizagem da duplicidade, i.e. o primeiro contacto com a “*dialéctica do fingido e do verdadeiro*”.¹⁰ O reconhecimento desta duplicidade é fundamentalmente a irrealidade das narrativas infantis correspondia igualmente à primeira desilusão da criança.

Voltando à problemática da distinção entre ficção e facto no contexto que temos vindo a analisar, importa determo-nos em outros aspectos assinalados por Marthe Robert, os quais nos parecem particularmente oportunos. Assim, a autora inicia o seu estudo precisamente com a definição de romance em termos que sugerem, a nosso ver, a modernidade do romance americano. Ao evocar a definição proposta por Littré¹¹ segundo a qual o romance é “*uma história fingida escrita em prosa, em que o autor procura excitar o interesse através da pintura das paixões, dos costumes ou da singularidade das aventuras*”, Robert formula uma ressalva que já se encontrava no texto de Littré. Para este, o romance antigo, “*quer dizer, a obra escrita em língua românica, é dado como sendo uma narrativa verdadeira ou fictícia*”¹², o que permite concluir que para o romance moderno a categoria de verdade oferece um critério determinante, embora tal não se verificasse no romance não moderno. A definição de Littré enuncia pois um princípio de fingimento que suscita a aproximação dos termos da sua argumentação com a ideia do “ro-

¹⁰Para Marthe Robert esta dialéctica “*é a herança do romance muito antes de este ser passado a escrito; daí a singular filosofia em nome da qual todo o género pretende unir magicamente o visível e o invisível, ser sonho e substituição da realidade, fuga fora do mundo e regresso ao mundo, mito e ciência, tempo perdido e tempo reencontrado*” — *op.cit.*, pp.40-41.

¹¹Maximilien Paul Émile Littré (1801-1881), lexicógrafo francês que posteriormente se dedicou à filologia, à história da literatura, às línguas clássicas e orientais, à filosofia e à política. Autor do **Dicionário da Língua Francesa** publicado entre 1863 e 1872.

¹²*Ibidem*, p.15.

mance” americano. Uma nota introduzida pela autora esclarece precisamente este ponto ao considerar que a definição proposta por Littré não se aplica à “*novel*” mas ao “*romance*”.

Neste sentido poderíamos considerar o “*romance*” tal como, por exemplo, Hawthorne o define enquanto romance-de-fingimento. O grau de verdade do “*romance*” não é, como na “*novel*”, um critério determinante. E, na medida em que o romance americano foi essencialmente “*romance*”, não será exagero concluir que foi moderno desde o seu início no contexto da América. O problema da realidade é, de resto, indissociável da própria história da nação americana. A nosso ver, a representação literária do espírito da nação é, no caso da identidade americana, particularmente esclarecedora. Se é um facto que no âmbito da representação literária tudo é, de certo modo, fingido, a própria ideia de América (e a sua anterioridade em relação à descoberta propriamente dita¹³) não passa em larga medida disso mesmo: é uma irre realidade, uma ideia.¹⁴ Pode dizer-se que, num certo sentido, a América possui uma história imaginária anterior à viagem de Cristóvão Colombo e uma outra, de contornos por vezes igualmente fantásticos, posterior à descoberta do ter-

¹³Para a compreensão desta anterioridade do mito da América em relação à descoberta de Cristóvão Colombo importa considerar a abordagem de Ruland e Bradbury, *op.cit.*, pp.3-9. Ainda sobre a invenção da América, atente-se no estudo de Tzvetan Todorov, **A Conquista da América**, trad.Maria Isabel Braga (Lisboa: Litoral Edições, 1990) que perspectiva o episódio em termos da “*descoberta que o eu faz do outro*” (p.11). Segundo Todorov “*é realmente a conquista da América que anuncia e fundamenta a nossa presente identidade; muito embora seja arbitrária toda e qualquer data que separe duas épocas nenhuma outra convém melhor para marcar o início da era moderna do que o ano de 1492, o ano em que Colombo atravessa o Oceano Atlântico (...) A partir dessa data o mundo fica encerrado (...) os homens descobriram a totalidade da qual fazem parte, ao passo que até ali formavam uma parte sem todo*” – *ibidem*, pp.14-16.

¹⁴Merece particular referência a afirmação de Ruland e Bradbury segundo a qual “*from the very beginning America became a testing place of language and narrative, a place of search for providential meanings and hidden revelations, part of a lasting endeavor to discover the intended nature and purpose of the New World*” – *op.cit.*, p.9, sublinhado nosso. Pretendemos acentuar concretamente a preocupação com a natureza e o objectivo que presidiram à génese da nação americana.

ritório e que se inicia com a determinação da identidade nacional — cujo primeiro passo é, ao contrário do momento anterior, impossível determinar precisamente. Os relatos dos primeiros colonos e a imposição de um sentido religioso à promessa americana revelaram desde cedo esta irreabilidade ou discrepância entre a utopia do Novo Mundo e a experiência real de colonização do território.

O “*romance*” americano foi, em larga medida, a expressão artística da impossibilidade de concretização da ideia de América nos termos em que a Europa a concebera. Ou seja, o “*romance*” representou a resistência formal à excessiva realidade da “*novel*” — expressão da emergência de uma classe burguesa em ascensão — em virtude do eixo temático que a caracteriza: a representação de um universo reconhecível, concreto e, não raro, pleno de imperfeições. À resistência da América em adoptar a forma literária que haveria de constituir, por excelência, a representação dos tempos modernos¹⁵, não foi alheia a sua influência moral, considerada potencialmente negativa e contra a qual se ergueram na América vozes importantes.¹⁶ Assim, enquanto o público europeu se cansara do carácter fabuloso do romance exigindo das obras narrativas uma maior proximidade do real, i.e., mais verosimilhança e consequentemente mais realismo, o interesse da América pelo romance (“*novel*”) manifestou-se apenas na década de 1790, não deixando porém de coexistir

¹⁵Sobre a modernidade e o desenvolvimento do romance pode consultar-se Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura* (Coimbra: Livraria Almedina, 1988), pp.671-681.

¹⁶Entre estas vozes importa sublinhar as de Thomas Jefferson, Timothy Dwight e Noah Webster — cf. Ruland e Bradbury, *op.cit.*, p.83. Segundo estes críticos, a história da constituição de uma tradição literária americana revela, desde o seu início, sintomas de uma desconfiança com raízes nas origens puritanas da identidade da América e na exigência de participação na construção real da nação emergente. Deste modo a história da ficção americana centrou-se desde muito cedo na questão moral, que é o mesmo que dizer, adoptou a questão da sua legitimidade como o seu centro. Para Ruland e Bradbury as obras *The Power of Sympathy*, de William Hill Brown (1789) e *The Coquette*, de Hannah Foster (1797), para citar apenas dois exemplos, são “*fictions warning against fictions, protecting themselves against the accusation of imaginative license by insisting they arise from actual situations, as they did*” — *ibidem*, p.84, sublinhado nosso.

com o “*romance*” que, na opinião de muitos críticos, foi o registo literário do espírito americano.¹⁷

A definição da especificidade americana relativamente aos modelos europeus determinou a orientação (futura) da literatura ali produzida no sentido precisamente da preocupação com a definição dos termos que esclarecessem os traços especificamente americanos. É neste contexto que deve enquadrar-se a reflexão hawthorniana em torno da distinção entre “*novel*” e “*romance*”. É contudo menos esta distinção em particular do que a orientação que a literatura americana assumiu definitivamente no século XIX que (nos) importa constatar.

A questão da literatura na América é indissociável da consideração das suas raízes puritanas e, concretamente, a determinação do lugar da arte na América do século XIX tem as suas raízes mais profundas na implicação moral que constitui, inequivocamente, a reminiscência mais persistente da ideologia puritana. Para aqueles que, como Hawthorne, optavam pela escrita e fundamentalmente para os que optavam pela ilegibilidade do “*romance*”, o carácter pouco prático da sua vocação colocava-os literalmente nas margens da cultura. Em virtude desta marginalidade e da indeterminação do seu estatuto, os escritores americanos adoptaram e desenvolveram uma postura essencialmente apologética que constituía, a um tempo, a sua justificação e a sua estratégia. Deste modo, a necessidade de o escritor americano se justificar pela sua ausência do processo visível de construção da nação americana remeteu-o para um isolamento e conferiu-lhe um horizonte de interrogação no seio do qual se constituiu uma literatura fortemente vocacionada para a auto-reflexão e para a problematização das suas próprias categorias.

É neste contexto que se enquadra o princípio de questionação que caracteriza em larga medida a tradição literária tal como Hawthorne e os escritores do século XIX a perspectivaram e que, a nosso ver, persiste na literatura americana. É ainda neste sentido que se justifica a aproximação do estatuto

¹⁷Esta coexistência encontra-se na origem do termo adoptado por Richard Chase para designar o romance americano, “*romance-novel*”, com que não concordamos — **The American Novel and Its Tradition** (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1957), cf.p.viii.

de criadores e críticos entre Poe e Hawthorne. Atente-se, a este propósito, nas palavras de George Perkins, citadas anteriormente, segundo as quais “*the novelist in America has always felt a special need to explain the conditions of his art*”.¹⁸ A atitude apologética identificada como o primeiro impulso do escritor americano enquadra-se deste modo no sentimento das origens do “*romance*” que, como sustentamos, era indissociável de uma vaga culpa.

Na introdução à sua abordagem da teoria do romance americano, Perkins usa o termo “*novelist*” de forma algo indistinta mas, na sequência da perspectiva adoptada, pode talvez concluir-se das suas palavras que se o romancista sentiu a necessidade de se auto-justificar, o “*romancer*” construiu literalmente a sua obra em torno da explicação e da exploração das suas condições de produção de sentido. Para além da preocupação com a definição formal do “*romance*”, Hawthorne partilhou com outros “*romancers*” a indefinição do seu próprio estatuto. Na reflexão que elaborou precisamente em torno deste estatuto, Michael Davitt Bell sublinhou a necessária integração do desenvolvimento do “*romance*” no quadro de uma condenação generalizada da ficção literária que no século XIX foi fortalecida na América pela influência da filosofia escocesa do “*Common Sense*”, a que já fizémos referência.

Importa pois sublinhar que a tendência hawthorniana para a problematização das categorias de representação literária e, em última instância, da própria linguagem, que os prefácios testemunham, desenvolveu-se num ambiente de condenação ortodoxa da ficção suscitado essencialmente pela oposição entre ficção e facto, no âmbito da qual a definição originária de “*romance*” não o opunha à “*novel*” mas à verdade. Ou seja, na terminologia crítica americana a distinção fundamental era estabelecida entre um modo de representação literária não realista e o real em si. Neste sentido, o “*romance*” era definido como uma irreabilidade que Hawthorne, sob a máscara da oposição dos termos “*novel*” e “*romance*”, procurou legitimar nos seus prefácios. Bell não deixou de acentuar que a ficção em geral e especificamente a forma imaginativa “*romance*” confrontavam os valores americanos

¹⁸ *Op.cit.*, p.xi.

reconhecidos e recomendados, facto a que não terá sido alheia a elaboração de uma teoria do “*romance*” paralela à prática daquela forma literária. Esta propensão teórica que Hawthorne partilhou — entre outros — com Poe e Melville, fundamentou-se essencialmente numa tentativa de legitimação do género enquadrável, num sentido mais vasto, na determinação do lugar da arte (e da literatura) no seio da cultura americana.

A hostilidade relativamente à ficção literária, não sendo um fenómeno exclusivo na América¹⁹, adquiriu ali contornos e proporções particularmente elucidativos. Como sugerimos, o problema da realidade na literatura remete para o âmbito mais vasto da questão da própria (ir)realidade americana que, tendo sido superada pela colonização e expansão do território, não apagou do centro da experiência da nação um vazio incontornável: a inexistência de uma tradição literária que não equacionasse a ficção com a própria ideia de pecado.²⁰ Dito ainda de uma outra maneira, a tradição literária americana confrontou-se com a sua própria secularização, como aconteceu com a missão puritana no Novo Mundo. Neste contexto, a prática literária e o gosto pela leitura de obras de carácter ficcional excluíam os seus adeptos da devoção exclusiva à realização da ideia inicial da América. Em última instância, esta opção gradual pela ficcionalidade desvirtuava a própria missão iniciada, dois séculos antes, pelos colonos puritanos. Hawthorne foi particularmente

¹⁹ Merece particular referência a análise de Nina Baym que considera incorrecta esta premissa (i.e. esta exclusividade) na introdução ao seu livro *Novels, Readers and Reviewers: Responses to Fiction in Antebellum America* (Ithaca: Cornell UP, 1987), p.14. Nina Baym defende que a escrita, na América do século XIX, não se dirigiu a um vazio literário mas a um gosto emergente que desde a década de 20 do século passado enriqueceu o diálogo transatlântico.

²⁰ A ideia é formulada por Nina Baym e refere-se concretamente a um editorial publicado na revista *Ladies' Repository*, de orientação metodista, em Março de 1843. Ainda que ao longo da argumentação de Nina Baym, os termos “*novel*” e “*romance*” pareçam por vezes indistintos, e não obstante a orientação específica da revista citada, a constatação da semelhança entre o gosto pela leitura ficcional e o pecado original parece-nos elucidativa — cf. *ibidem*, p.32. Tendo em conta que o “*romance*” supera a “*novel*” no seu grau de ficcionalidade, i.e. no defeito da mentira, só podemos concluir que a posição metodista se dirigiu à forma romanesca considerada genericamente.

sensível a esta herança e aos efeitos desencadeados pela opção pela escrita, no âmbito da qual a ficção corrigia de certo modo os fracassos da conquista americana e correspondia a um dos desejos básicos da natureza humana: o gosto de ouvir-contar-histórias.

A resistência da América à ficção literária é, deste modo, remontável ao receio da anarquia ou à desvirtuação do projecto inicial de recomeço num Novo Mundo, agravado, nos dois séculos que se seguiram à colonização, pela imposição de uma ordem capitalista radicalmente nova. A construção americana culminou no século XIX com um desenvolvimento tecnológico e económico que a ficção ameaçava comprometer sob a forma de uma disciplina mental generalizada. A anarquia individual conduziria por sua vez a uma ruptura incontável ao nível dos agentes sociais. A sugestão de infinitas possibilidades ou de infinitos universos ficcionais celebrava a liberdade enquanto superação de limites e não no sentido da exaltação das potencialidades do organismo social. Sob influência da filosofia escocesa do “*Common Sense*”, a opinião ortodoxa americana inibia as aspirações dos escritores de “romances”, consagrando a esta forma literária o estatuto de género menor, potencialmente subversivo.

Evocamos, a este propósito, as palavras esclarecedoras de Michael Davitt Bell:

*Orthodox American opinion, religious or secular, confronted the aspiring romancer with a set of rationalist axioms — aesthetic, metaphysical, political, and ultimately psychological. Rhetoric was inferior to meaning, possibility to actuality, stimulation to stability, imagination to reason or judgment. Imagination, if not strictly controlled, posed a threat both to individual happiness and to social cohesion.*²¹

Importa reter, da citação anterior, a noção implícita da leitura como “influência”, predominante no século XIX e largamente difundida no âmbito dos princípios estéticos da filosofia do “*Common Sense*”. Tal noção posicionava

²¹ *Op.cit*, p.12.

a consciência num estado de permeabilidade extrema pressupondo, no dizer de Millington, “*a self incompletely in control of its boundaries and liable to unforeseen intensities of response*”.²²

No âmbito do seu estudo Bell distinguiu concretamente duas definições de “*romance*”, propostas respectivamente por Nathaniel Hawthorne e Henry James. Para aquele o “*romance*” era um modo literário de integração e para este representava um princípio de exclusão, ou seja, Hawthorne perspectivava-o enquanto espaço de reconciliação de universos aparentemente incompatíveis e para James o “*romance*” configurava formalmente esta incompatibilidade entre o real e o imaginário. A definição de Henry James postula precisamente a ruptura que Hawthorne pretende contornar, i.e., à distinção entre realidade e imaginação que aquele estabelece como critério válido na classificação do “*romance*” corresponde na definição de Hawthorne uma ambiguidade intencional e estratégica. Não podemos deixar de sublinhar, neste ponto da nossa argumentação, que em aspectos que consideramos decisivos Henry James representa em larga medida a consumação da evolução artística do romance americano que teve em Hawthorne o pioneiro da sua orientação específica. Para que Henry James pudesse afirmar a irresponsabilidade moral do “*romance*” ou a sua liberdade e para que pudesse, neste sentido, reafirmar o significado original do termo, foi necessário legitimar o “*romance*”, ocultar este sentido primeiro sob o véu da ambiguidade. Deste modo, a definição proposta por Hawthorne é menos a representação de um conservadorismo teórico do que (uma vez mais) a encenação de uma estratégia.

Bell expõe precisamente a tese de que a teoria subjacente à definição hawthorniana de “*romance*” constituiu uma tentativa de ocultação do significado original do termo, que é o mesmo que dizer: tal definição pretendeu ocultar a ruptura entre o “*romance*” e o real. Porém, como o crítico não deixou de observar,

in spite of the efforts of Hawthorne and others to legitimize the mode through an apologetic of moral symbolism (relating illusion

²² *Op.cit.*, p.4.

*to truth, the imaginary to the actual) romance meant, first of all, fiction as opposed to fact, the spurious and possibly dangerous as opposed to the genuine.*²³

A estética da associação contribuiu, neste sentido, para racionalizar a teoria da ficção americana num contexto de particular ansiedade relativamente ao lugar da arte e especialmente sensível à própria ideia de ficcionalidade. Os prefácios de Hawthorne constituíram manifestos em defesa deste princípio de associação que permitia atribuir ao real qualidades poéticas, contornando assim o abismo entre as categorias de ficção e facto, ou seja, instaurando entre elas uma margem de ambiguidade. Nos textos introdutórios aos “*romances*” e no discurso crítico que pretendiam veicular desenvolveu-se uma teoria do “*romance*” americano que é, num certo sentido, uma ocultação dos traços específicos do género. O território neutro que Hawthorne descreve em “*The Custom-House*” constitui precisamente o espaço imaginativo onde se reconciliam os factos históricos e as ficções literárias.

O sentido original da definição de “*romance*” que Henry James recuperou na primeira década do nosso século opunha, como constatámos, a ficção aos factos e, ao nível da representação literária, a invenção à imitação. Apesar das tentativas de legitimação do género ao nível da teorização desenvolvida pelos escritores nas suas considerações introdutórias, as conotações que o termo assumiu ao longo do século XIX acentuavam invariavelmente aquela oposição entre o “*romance*” e a verdade. A insistência hawthorniana na categoria de verdade no âmbito dos seus prefácios tem porventura aqui as suas raízes. Importa notar que o “*romance*” não era apenas considerado um género menor, em virtude do princípio de falsidade que lhe estava subjacente, mas que estava literalmente associado a uma distorção de visão e, num certo sentido, à imaturidade própria da adolescência. Num ensaio de 1810 sobre o poeta escocês Thomas Campbell, Washington Irving constatava precisamente este estado de imaturidade considerando “*the infant state of our country*

²³ *Op.cit.*, p.9.

[America]”.²⁴

Nesta linha de raciocínio, o “*romance*” evocava um tempo primitivo não muito distante do início da América ao mesmo tempo que a nação exaltava a urgência de um crescimento artístico que declarasse definitiva a independência em relação à Europa. Em resumo, o “*romance*”, pela via incontrolável da imaginação, condenava a América a permanecer numa longa infância.

É neste contexto que se enquadra a influência da filosofia escocesa do “*Common Sense*” que forneceu à América um sistema de fundamentação secular no âmbito do qual se fortaleceram convicções já existentes, permitindo fortalecer os termos do discurso crítico que questionava a legitimidade da ficção na literatura. Importa salientar que a influência das expressões de condenação ortodoxa da ficção literária e concretamente as conotações atribuídas ao “*romance*” se tornaram matéria da própria ficção. No caso específico de Hawthorne, aquela condenação foi abordada extensamente no âmbito do discurso paralelo dos prefácios, podendo concluir-se que a teoria que os textos introdutórios esboçam é, passe o aparente pleonismo, uma teoria da **ficcionalidade da ficção**. Note-se a este propósito que os termos em que Hawthorne manifesta a sua preocupação relativamente à legitimidade do “*romance*” e em que adverte para os excessos decorrentes do uso indiscriminado de “*privileges*” são relacionáveis com os perigos de sedução anunciados pela filosofia do “*Common Sense*”.

No prefácio a **The House of the Seven Gables** Hawthorne introduz a seguinte ressalva:

He [the writer] will be wise, no doubt, to make a very moderate use of the privileges here stated, and, especially, to mingle the Marvellous rather as a slight, delicate and evanescent flavor, than as any portion of the actual substance of the dish offered to the Public. He can hardly be said, however, to commit a literary crime, even if he disregard this caution (p.1).

Pode deduzir-se das considerações anteriores que ao longo do século XIX

²⁴Bell, *op.cit*, p.17.

a condenação ortodoxa da ficção permaneceu um dos temas centrais dessa mesma ficção e ainda que o discurso literário procurou legitimar-se pela associação das duas categorias e, naturalmente, pela aproximação das realidades correspondentes. A ficcionalidade da ficção é pois um dos eixos temáticos predominantes na escrita de Brown, Irving, Poe, Hawthorne e Melville. Trata-se de uma escrita concebida como perplexidade ou interrogação da sua própria natureza. O que aproxima aqueles autores e os distingue dos que os antecederam é, no dizer de Bell, o grau de percepção relativamente à forma pela qual optaram: *“They continually return in their fiction to doubts and questions about their medium, about the source of their power and its place in society”*.²⁵

Foi essencialmente a este nível que aqueles escritores contribuíram para operar uma ruptura na tradição literária americana orientando-a no sentido da problematização, no âmbito do próprio texto literário, da natureza da ficção e das suas condições de existência. A tradição ficcional que protagonizaram consolidou a ruptura com as posturas ortodoxas de condenação da imaginação literária, a qual se manifestou concretamente na disposição dos autores em se assumirem como *“romancers”*. O exemplo mais saliente desta ruptura encontra-se na opção terminológica de Nathaniel Hawthorne, que recorre ao termo *“romance”* em três das quatro obras analisadas: **The Scarlet Letter: a Romance**, **The Blithedale Romance**, e **The Marble Faun: or, The Romance of Monte Beni**. O autor usa o termo uma outra vez no seu livro inacabado **The Dolliver Romance** (1863).

A recorrência à noção de *“romance”* ao longo da carreira literária de Hawthorne revela, a um tempo, uma preocupação formal decorrente da tensão entre os (dois) modos possíveis de representação literária e uma tentativa de legitimação do género pela instauração de uma certa ambiguidade nos seus títulos. O jogo formal detectável ao longo da trajectória hawthorniana descreve, neste sentido, a impossibilidade da forma pura. Parece-nos que a origem deste jogo radica menos na alternância ou hesitação do autor rela-

²⁵ *Op.cit.*, p.29, sublinhado nosso.

tivamente à configuração formal das suas narrativas do que na sugestão da multiplicidade que qualquer opção necessariamente comporta.

Não podemos deixar de sublinhar que a ruptura atrás referida, e de que os escritores citados foram protagonistas, se operou no contexto sócio-cultural em que estavam inseridos. Assim se justifica a afirmação de que o estatuto algo marginal dos “*romancers*” descreve menos uma postura dissidente do que uma encenação de dissidência: designa uma vivência no limiar da sociedade. É nossa convicção que a estratégia de reversão dos termos da argumentação ortodoxa que os autores do século XIX prenunciam se concretizou obedecendo a uma lógica não de evasão mas de empenhamento. Sob o véu da renúncia (assumido em circunstâncias diversas) a teoria da ficcionalidade da ficção foi elaborada e defendida no quadro da participação dos escritores enquanto agentes culturais e não à margem dessa participação. O exemplo de Hawthorne é, uma vez mais, particularmente elucidativo na medida em que a teorização desenvolvida nos prefácios dramatiza em larga medida a condição centrípeta dos escritores e das suas obras relativamente ao universo cultural circundante. Como constatámos, a reflexão é elaborada no contexto da própria escrita de “*romances*”.

Deste modo pode concluir-se que os prefácios de Hawthorne, e em termos gerais as considerações introdutórias em torno da ficção literária, são actos de participação, i.e., posturas comprometidas de um modo positivo com o universo cultural que lhes deu origem. É, a nosso ver, este compromisso que justifica a adopção de máscaras e a enunciação de estratégias que ocultam a face mas afirmam a presença. Os prefácios constituem pois espaços de reflexão sobre as condições do próprio discurso; são textos que problematizam a natureza da ficção literária na sequência de uma reflexão de contornos mais vastos; a que se prende com a natureza da realidade na América. Num certo sentido pode afirmar-se que as composições introdutórias dramatizam a própria passagem do real para o ficcional, visto que Hawthorne cria a ilusão de situações passíveis de tratar literariamente e imagina as condições ideais para a composição literária, descrevendo deste modo o processo pelo qual se constitui, apesar do aparente oxímoro, a **verdade na ficção**.

A análise das motivações e consequências da opção pela escrita de “romances”, particularizada no caso de Hawthorne e nos textos em análise, revela uma tensão que supera o nível da confrontação (mais ou menos evidente) entre os padrões de normalidade social e uma estratégia artística de dissidência e remete para o contexto da própria interioridade do escritor, onde os impulsos de revelação e ocultação se contrariam. Thomas R. Moore identificou precisamente este dilema anterior à escrita:

*Hawthorne was determined to publish, even if it meant playing to popular taste, but he was equally determined to retain his artistic integrity; that is to say, he knew well the rhetoric of compromise or assurance practiced by his fellow authors, but he knew also how to undercut it by practicing his own rhetoric of subversion.*²⁶

Em virtude da resistência da sociedade perante a opção pela escrita e no sentido de enquadrar as posturas dissidentes assumidas fundamentalmente por aqueles que, no quadro da prática literária, optavam pelo “romance” nos limites da própria ideia de literatura, os escritores americanos do século XIX recorriam a estratégias de ocultação que lhes permitiam revelar-se (publicar as obras e assumir-se como autores) e, para evocar as palavras de Roland Barthes, colocar uma máscara sobre as suas paixões.²⁷

Nesta sequência, Bell afirmou que uma das estratégias consistia em escrever dentro do limiar de expectativas que circunscrevesse as obras a normas de respeitabilidade social. É neste sentido que deve entender-se a composição de narrativas de pendor didático ou, nos termos hawthornianos, “tales of

²⁶ *Op.cit.*, pp.41-42.

²⁷ O ensaio introdutório a *Mosses from an Old Manse*, “The Old Manse” (1846), constitui o momento inicial da encenação retórica e o primeiro exemplo da estratégia de velamento que os prefácios aos “romances” configuram. Naquele texto, Hawthorne ensaiou o jogo-de-verdades que haveria de caracterizar a sua relação com o público e com o seu estatuto de artista, recorrendo a um método igualmente característico de distorção da perspectiva e de exploração formal da ambiguidade (retórica e visual). Este é, efectivamente, o princípio a que obedece a escrita hawthorniana: a ambiguidade como estratégia de ocultação (da verdade e da presença).

truth”, assim como romances que exaltavam valores nacionais. E é ainda nesta linha de orientação que deve considerar-se a estratégia hawthorniana que os prefácios configuram. Ambos os aspectos que acabámos de citar se inserem num princípio de subversão que vale a pena reconstruir.

Assim, importa reter a ideia de que Hawthorne, ao publicar dentro dos parâmetros definidores das expectativas de um público identificado com as aspirações da própria América, reconheceu uma cedência e iniciou a partir daí um jogo. Para conseguirmos verificar em que medida Hawthorne atingiu o equilíbrio entre aqueles impulsos e as forças respectivas é necessário decifrar, nas palavras de Moore, o seu “*satirical subtext*”, ou seja, identificar os termos com os quais Hawthorne joga com o leitor de tal modo que lhe seja possível publicar e ser bem-sucedido num quadro de expectativas românticas sem deixar, porém, de cumprir a sua missão artística e de dirigir a sua mensagem àqueles que se diferenciam no universo anónimo da audiência (concretamente outros escritores da época).

A este propósito merece particular referência a distinção estabelecida por Moore, na esteira da teoria proposta por Walker Gibson, entre dois níveis de presença protagonizados respectivamente por um “*real reader*” e um “*mock reader*”.²⁸ Tal distinção é em larga medida equacionável com a distinção entre o autor histórico e a voz narrativa, à luz da qual as modulações ontológicas do sujeito hawthorniano instituem uma categoria intermédia entre o autor e o leitor, que no entanto, não se identifica com o narrador do texto.

Em resumo, o discurso hawthorniano opera (intencionalmente) a vários níveis: reflecte uma concessão ao gosto literário (romântico e sentimental) do século XIX e revela uma profunda consciência das consequências decorrentes da cedência anterior. É precisamente o reconhecimento do jogo que caracteriza a postura (e a voz) dos prefácios que constitui o centro deste estudo. Pode assim concluir-se que a centralidade da voz narratorial, um dos aspectos nodais da ficção hawthorniana, tem as suas raízes por um lado no desdobramento do autor e da sua mensagem em função da(s) audiência(s) a

²⁸ *Op.cit.*, p.46; cf. Booth, *op.cit.*, p.138.

que se dirige(m) e, por outro lado, no equilíbrio necessário para sustentar (ou ocultar) a estratégia subversiva latente na escrita de Hawthorne. Em última análise, o autor implica o leitor num texto cuja função primordial consiste em subverter as suas expectativas. À superfície, porém, parece ser o próprio autor que o texto questiona.

Moore sistematizou do seguinte modo os termos da negociação estabelecida entre o autor e o leitor ao nível do discurso: "*Hawthorne's expectation is that the reader will be as nimble in assuming the mock role reader as he — Hawthorne — is in his role-playing as narrator*".²⁹ Com estas palavras é descrita a margem da nossa participação enquanto leitores e alargado o âmbito da noção de jogo ao próprio escritor, que em virtude do seu estatuto em certa medida marginal se oculta literalmente do olhar do público.

Importa salientar, neste ponto da nossa argumentação, o efeito constrangedor dos limites impostos sobre os escritores americanos e concretamente a classificação de "*romancer*" enquanto designação de uma postura dissidente em relação à normalidade social como causa primeira da adopção de máscaras ao nível da produção literária. Neste sentido pode concluir-se que as considerações teóricas ou os textos de pendor reflexivo, elaborados de forma mais ou menos velada nos pronunciamentos introdutórios, constituíam essencialmente espaços de resistência a estruturas de classificação limitativas. Como vimos, a gradual anuência quanto ao próprio termo "*romance*", manifestada nos títulos de Hawthorne, denuncia este esforço de resistência que é um facto na literatura americana da segunda metade do século XIX.

Na síntese da filosofia hawthorniana que os prefácios anunciam oscila-se, como pudemos constatar, entre o exercício da liberdade artística (defendida com o recurso ao privilégio literário ou "*license*") e uma dúvida incontornável relativamente à legitimidade (e aos limites) do exercício anterior. É este efectivamente o dilema do escritor americano que Hawthorne personifica; o texto literário é, a um tempo, lugar de afirmação (no âmbito da composição poética) e espaço de ocultação (ao nível da adopção velada de um estatuto). Os pro-

²⁹ *Op.cit.*, p.48.

nunciamentos teóricos de Hawthorne, como em termos gerais a sua teoria do “*romance*” fundamentada numa estética de associação das categorias (aparentemente irreconciliáveis) de ficção e facto, têm igualmente as suas raízes no dilema citado.

Se é um facto que a opção pela escrita deslocava num certo sentido o sujeito para as margens do desenvolvimento de uma ordem capitalista que caracterizou a América do século passado, é igualmente verdade que a configuração formal que assumiu a ideia hawthorniana de literatura agravou as consequências da opção inicial. Não podemos esquecer que, no caso específico de Hawthorne, a escrita é em certa medida equacionável com a opacidade do “*romance*”. Ou seja, ainda que o autor tenha desenvolvido outras formas no quadro da representação literária, nomeadamente o conto, parecem identificar-se na sua obra a escrita e o princípio de ilegibilidade que subjaz à concepção do “*romance*”. Não foi apenas com a dissidência mas literalmente com a indefinição do seu estatuto de “*romancer*” que Hawthorne se confrontou, como os prefácios testemunham. Uma carta enviada a James T. Fields, durante a composição de *The House of The Seven Gables*, é a este propósito particularmente elucidativa:

*in writing a romance, a man is always, or ought to be, careering on the utmost verge of a precipitous absurdity, and the skill lies in coming as close as possible without actually tumbling over.*³⁰

Em resumo, ao optar pelo “*romance*”, Hawthorne aceitou implicitamente a tensão de que tal forma era portadora, não deixando nunca de procurar na escrita o equilíbrio necessário à proximidade do abismo. Registe-se a este propósito a observação de D.H.Lawrence segundo a qual a literatura americana se caracteriza fundamentalmente por uma proximidade dos limites que a tradição europeia não partilha. Trata-se, nas palavras do escritor e crítico, de uma literatura orientada para uma condição periférica ou vertigem.³¹ A sugestão deste traço específico da literatura americana já se

³⁰Turner, *op.cit.*, p.71.

³¹Cf.D.H.Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (Harmondsworth:

encontrava, de forma particularmente explícita, na carta enviada a James T. Fields que acabámos de citar.

No sentido de esclarecer a orientação descrita pela obra de Nathaniel Hawthorne desde o momento em que comunicou a Elizabeth Manning o desejo de se dedicar à literatura, e cuja evocação coincide com o início deste trabalho, procuraremos as raízes da escolha particular da forma que haveria de realizar o princípio de ilegibilidade (caligráfica) e a enunciação da estratégia (retórica) formulados naquela carta. É importante notar que quando Hawthorne começou a escrever, a tradição simbólica do “*romance*” constituía já a tradição literária predominante na América. Como afirmou Ronald Weber, as raízes desta tradição encontram-se fundamentalmente na herança puritana e na influência (posterior) do transcendentalismo³² que, em princípios vitais tendo em conta o objecto deste estudo, revelam extraordinárias coincidências. Hawthorne é igualmente herdeiro da preocupação com a configuração formal que a identidade americana assumiu na literatura e, no âmbito desta interrogação, representa a continuidade da preocupação com a definição dos termos “*novel*” e “*romance*” inicialmente estabelecida por William Gilmore Simms no prefácio a *The Yemassee* (1835).

Na sequência da posição assumida por James Fenimore Cooper, que deu voz à problemática situação do escritor na América e, num certo sentido, antecipou as inquietações formuladas por Hawthorne nos seus prefácios, Simms desenvolveu (em termos análogos aos de Hawthorne) a ideia de correspondência entre o modo de aproximação ao real configurado no “*romance*” e a identidade da própria nação americana. Para Simms, na esteira de Cooper, a vivência no Novo Mundo revestia-se de uma qualidade mítica que só o “*romance*” poderia reproduzir. Ou seja, as características formais do género reflectiam em certa medida os traços da própria imaginação americana, sustentada fundamentalmente pelas suas raízes puritanas. Neste sentido, William

Penguin, 1977), *Foreword*. Também Richard Chase observou que na essência formal do romance americano se encontra uma poética da desordem (cf. *op.cit*, pp.1-3).

³²Cf. Ronald Weber, *O Romance Americano*, trad. A. Ralha (Coimbra: Livraria Alameda, 1969), pp.20-21.

Gilmore Simms identificou o “*romance*” com a América nos seguintes termos:

*(...) The modern Romance is the substitute which the people of the present day offer for the ancient epic. (...) The Romance is of loftier origin than the Novel. It approximates the poem. (...) The standards of the Romance (...) are very much those of the epic. It invests individuals with an absorbing interest (...) it requires the same unities of plan, of purpose, and harmony of parts, and it seeks for its adventures among the wild and wonderful. It does not confine itself to what is known, or even what is probable. It grasps at the possible.*³³

Como sugerem as palavras de Simms, a ficção americana assumiu tendencialmente a forma “*romance*” aproximando-se do texto épico na medida em que procurou construir verbal e simbolicamente uma identidade nacional. Neste contexto, a ficção produzida na América partilhou com a epopeia o processo de definição ontológica de uma nação, i.e., a revelação da sua existência na linguagem. Os termos da argumentação de Simms são, a nosso ver, relacionáveis com as expressões de Hawthorne que, em textos análogos, equacionou o “*romance*” com a própria América. No âmbito da constatação desta proximidade, o prefácio a **The House of The Seven Gables** merece particular referência em virtude da distinção formal que propõe e esclarece. Naquele ensaio Hawthorne reitera a posição de Simms que considerara o “*romance*” a forma predestinada da ficção americana e, como vimos no capítulo anterior deste trabalho, esclarece os termos que distinguem “*novel*” de “*romance*”. No entanto, o texto de Hawthorne acrescenta à convicção de Simms e Cooper a sugestão de que o “*romance*” não se distingue apenas pelo facto de superar formas anteriores com o recurso a materiais especificamente americanos, mas porque lhe corresponde um modo (igualmente) específico de aproximação do real.

Assim o “*romance*” define uma aproximação indirecta à realidade que, como notou Richard Chase, é característica de uma literatura centrada menos

³³R. Chase, *op.cit.*, pp.16-17, sublinhado nosso.

na representação em si mesma do que na sugestão de um percurso:

*the American novel has usually seemed content to explore, rather than to appropriate and civilize, the remarkable and in some ways unexampled territories of life in the New World and to reflect its anomalies and dilemmas. It has not wanted to build an imperium but merely to discover a new place and a new state of mind.*³⁴

Antes de prosseguirmos a nossa argumentação não podemos deixar de sublinhar que é menos a pureza formal do “*romance*” ou a exclusividade dos seus elementos na literatura americana do que a associação da realidade nacional com a configuração simbólica que importa considerar no âmbito deste estudo. A nossa insistência na apresentação dos termos com os quais Hawthorne definiu os géneros alternativos da narrativa ficcional e a referência a outras tentativas de distinção dos modos de representação literária prendem-se fundamentalmente com o enquadramento da postura hawthorniana numa linha de evolução que culmina com a adaptação da tradição (europeia) do “*romance*” à realidade da América. Neste sentido, pode considerar-se que a definição proposta por Hawthorne no âmbito dos seus prefácios anuncia precisamente a orientação definitiva do “*romance*”, no qual o escritor introduziu, para além da densidade psicológica que o caracteriza, uma sugestão igualmente característica de ambiguidade.³⁵

³⁴ *Op.cit.*, p.5, sublinhado nosso. Importa sublinhar as palavras de Herman Melville, evocadas por Brodhead, que apresentam a literatura americana como uma literatura de exploradores e a descrevem em termos da centralidade do processo de descoberta: “*that lasting temper of all true, candid men — a seeker, not a finder, yet*” — *op.cit.*, p.204.

³⁵ Na realidade, uma análise rigorosa da evolução da literatura americana exige, neste ponto, a introdução de uma ressalva. Se é um facto que Hawthorne realiza, em todas as suas potencialidades, a promessa literária americana, é igualmente certo que, desde as suas origens, a realidade americana se projectou essencialmente no “*romance*” e que diversos escritores, antes de Hawthorne, apontaram traços dos quais a tradição literária americana nunca se afastaria. Nesta perspectiva, é importante salientar a introdução de um espaço de interrogação no quadro da imaginação americana protagonizado por Charles

A este propósito vale a pena sublinhar que a história do romance americano, e concretamente a contribuição (entre outros) de Nathaniel Hawthorne no âmbito da sua fundamentação teórica, se enquadra num processo de adaptação dos modelos europeus à realidade e experiência americanas. Neste contexto, a adaptação do romance histórico às condições da América, que Cooper protagonizou, constituiu um momento decisivo nesse longo processo, tendo determinado a concretização — na literatura — da imaginação americana.

Na medida em que a ficção produzida por Hawthorne é sustentada por um princípio de ambiguidade ou uma tensão (aparentemente) irresolúvel ao nível da própria terminologia e extensível à representação literária, pode ainda concluir-se que a escrita hawthorniana concretiza o “*romance*”, i.e., atribui-lhe o sentido que as palavras de Simms anunciam.

Temos vindo a considerar os prefácios de Nathaniel Hawthorne enquanto incursões retóricas no âmbito das quais é possível analisar o processo de elaboração de uma teoria do “*romance*” fundamental para a perspetivação da tradição literária americana do século passado. Na Introdução a este trabalho e no capítulo anterior procurou enquadrar-se a contribuição hawthorniana num horizonte de reflexão que teve na década de 50 do século passado o seu momento mais decisivo. É porém urgente alargar o âmbito da presente discussão, visto que na história da constituição de uma tradição literária especificamente americana o momento de consumação da visão da América coincidiu com um tempo glorioso na sua história das ideias — o período para o qual Harry Levin propôs a designação de “*American Renaissance*”. É pois imperioso evocar neste ponto da nossa argumentação a figura e o pensamento de Ralph Waldo Emerson, cujas reminiscências na obra de Hawthorne remetem, a nosso ver, para a própria opção pelo “*romance*”.

Brockden Brown. Nas palavras de Ruland e Bradbury, trata-se do reconhecimento da dúvida no centro da expressão literária que abriu caminho à formulação do indizível. No prefácio a **Edgar Huntly** (1799) Brown institui, no dizer dos críticos, “*a new ambiguity*”, descrevendo deste modo o espaço futuro do “*romance*” — *op.cit.*, p.87. Ruland e Bradbury concluem que Brown é ainda responsável pela introdução de um sentido psicológico no romance americano. Não podemos, porém, deixar de acrescentar que a contribuição de Brown se enquadra no processo de evolução do romance no sentido do “*romance*”.

No capítulo 4 do estudo elaborado por Ruland e Bradbury, intitulado sugestivamente “*American Naissance*”, questiona-se a pertinência do termo adoptado por F.O. Matthiessen que, na sequência da participação da América na Segunda Guerra Mundial, evocava assim a força da nação e introduzia no discurso crítico americano uma sugestão inequívoca de re-descoberta.

O termo “*American Renaissance*” designa o período localizável entre 1836, data da publicação de *Nature* (o primeiro livro de Emerson) e 1861, ano em que teve início a Guerra Civil (que se prolongou até 1865). Segundo Matthiessen, os anos de 1850-55 testemunharam a produção das obras mais relevantes da literatura americana, razão pela qual lhes consagra o estatuto de período inaugural na história literária da América.³⁶ Para Ruland e Bradbury o termo é, contudo, imperfeito. Consideram que não se tratou de um recomeço mas de um novo-início. Matthiessen, porém, havia introduzido esta ressalva ao afirmar

*It may not seem precisely accurate to refer to our mid-nineteenth century as a re-birth; but that was how the writers themselves judged it. Not as a re-birth of values that had existed previously in America, but as America's way of producing a renaissance, by coming to its first maturity and affirming its rightful heritage in the whole expanse of art and culture.*³⁷

Parece-nos que o termo adoptado por Matthiessen e esclarecido pelo próprio crítico em virtude da ambiguidade que suscita, converge para o sentido que lhe atribuem Ruland e Bradbury. Na realidade, parece-nos que os críticos partilham a convicção de que se tratou de um renascimento em termos de uma afirmação até então inaudível e cuja brevidade importa assinalar. Um olhar atento sobre as palavras de Matthiessen revela precisamente as fragilidades do conceito em análise que o crítico procurou contornar com a sugestão de que se tratou, efectivamente, da instauração de um tempo novo na história

³⁶ Cf. F.O. Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (London: Oxford UP, 1972 [1941]), p.vii.

³⁷ *Ibidem*, p.vii.

da expressão americana. O termo "*American Naissance*" parece-nos, pois, igualmente oportuno.

Importa constatar fundamentalmente que a década de 40 do século passado, que Emerson anunciou como "*the age of the first person singular*", coincidiu na história literária da América com uma concepção inteiramente nova de literatura, decorrente de uma confiança ilimitada nas capacidades individuais e fruto do estímulo à inovação formal no quadro da representação literária. Os anos do renascimento americano coincidem, pode dizer-se, com a segunda independência da América³⁸ na medida em que, sob influência do optimismo suscitado pelas convicções de Emerson, se anuncia definitivamente a constituição de uma literatura americana a que acresce, neste período, a emergência de novas formas. Sem esquecer que as raízes do transcendentalismo³⁹ americano remontam à influência de Coleridge e à filosofia idealista de Friedrich von Schelling, importa salientar que se tratou de um movimento cujos princípios encontraram na América um espaço privilegiado de desenvolvimento. A incidência da filosofia transcendentalista de Emerson na literatura (e em termos gerais na imaginação) americana é pois um aspecto central na abordagem do texto hawthorniano que constitui o centro deste estudo, visto que se tratou do movimento reformador com o qual a escrita de Hawthorne evidenciou maior proximidade.

No seu primeiro livro, *Nature*, publicado em 1836, Emerson estabeleceu as linhas gerais do seu pensamento, influenciado pelo espírito do Romantismo europeu cujo conhecimento aprofundara na sua primeira viagem à Europa, efectuada no final de 1832. Naquele texto, Emerson propunha fundamentalmente a transformação da relação existente entre o sujeito e o mundo material e, neste sentido, oferecia a toda a nação americana a possibilidade de um novo

³⁸O texto que Emerson apresentou em Harvard em 1837, intitulado "*The American Scholar*", tornou-se, em virtude do seu conteúdo fortemente nacionalista, a declaração literária da independência americana. Esta temática foi recuperada em outros textos, dos quais se salienta "*Self-Reliance*" (1841).

³⁹Inicialmente "*Boston Transcendental Club*" (1836), um dos diversos movimentos que, no panorama do pensamento da Nova Inglaterra, prenunciava uma nova utopia americana.

início. O seu pensamento desenvolvia-se em torno da convicção de que a natureza, ou mundo material, era um universo de sinais que o homem deveria decifrar. Conhecer a natureza era, num certo sentido, conhecer-se, ou melhor, transcender-se. Para Ruland e Bradbury, *"It was a form of spiritual revivalism that dramatized the searching self at a crucial moment, when the time (...) seemed ripe for total renewal, yet another Great Awakening"*.⁴⁰ Emerson anunciava assim uma nova utopia, mais tangível porque o seu horizonte coincidia com as expectativas do próprio indivíduo (lembramos a advertência de *"Self-Reliance"*: *"Ne te quæsiveris extra"* ⁴¹).

No ano da publicação de **The Scarlet Letter** Emerson assinalou a consumação da maturidade americana de forma inequívoca:

*There is a moment in the history of every nation, when, proceeding out of this brute youth, the perceptive powers reach their ripeness and have not yet become microscopic: so that man, at that instant, extends across the entire scale, and, with his feet still planted on the immense forces of night, converses by his eyes and brain with solar and stellar creation. That is the moment of adult health, the culmination of power.*⁴²

Os laços pelos quais Hawthorne esteve ligado ao movimento transcendentalista são detectáveis desde antes de 1841, ano em que o escritor participou na experiência utópica de Brook Farm, que partilhou, entre outros,

⁴⁰ *Op.cit*, p.118. Sobre o transcendentalismo escreveram ainda: *"To try to grasp the spirit of transcendentalism is, by definition, to try to grasp the ungraspable — which is precisely what transcendentalism sought to do. What essentially guided its thinking was its dissent from Unitarianism and the Lockean and Newtonian world view that had persisted so powerfully into the American nineteenth century, its celebration of individualism, self and consciousness and its reassertion of an idealistic Neoplatonism that, paradoxically, drew it back toward [Jonathan] Edwards and the Puritan tradition"* — *op.cit*, pp.117-118. Pretendemos sublinhar as implicações religiosas da argumentação de Emerson e, na medida em que esta constitui uma evocação da herança puritana, identificar o grau de convergência da obra de Hawthorne relativamente a essa filosofia e a essa tradição.

⁴¹ *"Do not seek outside yourself"*.

⁴² *"Representative Men"* (1850).

com Margaret Fuller, Orestes Brownson, George Ripley e Theodore Parker. Tais laços remontam aos anos de convivência com a família Peabody. Em Concord, já depois do casamento com Sophia, Hawthorne teve como vizinhos Emerson, Thoreau, Margaret Fuller e Amos Bronson Alcott. Datam do período em que habitou o “Old Manse” algumas referências aos transcendentalistas registadas nos seus diários, nomeadamente a Emerson, Ellery Channing, Bronson Alcott, Margaret Fuller, Henry Wadsworth Longfellow e Henry David Thoreau. A proximidade dos transcendentalistas não revela, porém, uma adesão incondicional aos seus princípios.

No contexto da análise da trajectória hawthorniana, Arlin Turner acentuou uma impressão de distância a que o próprio Emerson foi sensível no seu relacionamento com o escritor.⁴³ No mesmo sentido Ruland e Bradbury definiram-no como um dos mais cépticos residentes de Concord.

Nesta perspectiva procuraremos esclarecer as implicações de tal proximidade e tentaremos delimitar os seus contornos recorrendo às palavras do próprio Hawthorne. Veja-se a este propósito uma inscrição de 18 de Setembro de 1842, já citada neste estudo, na qual o autor conclui uma descrição do reflexo da paisagem nas águas do rio em termos que remetem para o contexto do pensamento transcendentalista:

*I am half convinced that the reflection is indeed the reality, the real thing which Nature imperfectly images to our grosser sense. At any rate, the disembodied shadow is nearest to the soul.*⁴⁴

Se é um facto que a participação de Hawthorne no projecto de Brook Farm denuncia a adesão aos ideais de reforma que marcaram a história da América nas vésperas da Guerra Civil, não é menos verdade que o entusiasmo de Hawthorne deu lugar a um profundo cepticismo. Importa registar, de passagem, que o próprio Emerson nunca participou na experiência visto que duvidava dos projectos comunitários ainda que partilhasse os seus ideais utópicos. O que Emerson propunha era fundamentalmente uma ética do individualismo,

⁴³*Op.cit.*, p.36.

⁴⁴*The American Notebooks*, p.360; cf. nota 56, Primeiro Capítulo, página 59.

da qual a desilusão de Hawthorne porventura o aproximou. Registe-se ainda que foi porventura este dilema interno entre a capacidade individual e intransmissível (representada por Emerson e Thoreau) e os projectos comunitários de reforma (de que é um exemplo Brook Farm) que suscitou, em última instância, a desagregação do movimento.

No ensaio introdutório a “Rappaccini’s Daughter”, escrito entre 1842-45 e intitulado “From the Writings of Aubépine”⁴⁵, Hawthorne reconhecia que os transcendentalistas “*under one name or another, have their share in all the current literature of the world*”. Com estas palavras Hawthorne descrevia uma proximidade essencialmente instintiva do pensamento transcendentalista e das suas formulações que, no entanto, não se estendeu à orientação abstracta da visão de Emerson relativamente à natureza humana. Não obstante a constatação desta diferença, parece-nos que a estrutura mental detectável na escrita de Hawthorne revela, paradoxalmente, uma extraordinária convergência em relação à tendência atrás referida para a elaboração abstracta do pensamento. É nossa convicção que a escrita hawthorniana é sustentada precisamente por esse dilema de expressão, contra o qual se erguem as vozes introdutórias dos prefácios. Nos ensaios introdutórios que temos vindo a analisar, a insistência na verdade e a revelação da estratégia autoral denunciavam uma postura irónica concretamente em relação à insubstancialidade do modo alegórico de representação para o qual a concepção hawthorniana de

⁴⁵ Apesar de este prefácio não ter sido concebido nos limites daquele que considerámos o período porventura mais relevante da vida de Hawthorne no que respeita à elaboração de uma **retórica da ocultação**, este é, paradoxalmente, o melhor exemplo da estratégia hawthorniana assumida nos prefácios. O ensaio foi concebido na sequência de um episódio digno de nota: no Verão de 1837 Hawthorne e Horatio Bridge tiveram aulas de francês com Monsieur Schaeffer, que lhes atribuiu respectivamente os nomes de Monsieur de l’Aubépine e Monsieur du Pont — cf. Moore, *op.cit.*, p.82. Apesar de evidente, o disfarce do autor naquele texto merece um olhar mais demorado já que se trata, a nosso ver, de um momento exemplar na complexa estratégia de ocultação que os prefácios configuram. No caso citado, o autor coloca dois véus sobre a sua presença: Aubépine (em inglês “hawthorn”) constitui a primeira máscara que o sujeito hawthorniano (a voz do prefácio ou um desdobramento do autor) coloca sobre o rosto. O disfarce é assinalado pela tradução do nome, colocada em rodapé.

literatura tende invariavelmente.

Antes de verificarmos em que medida Hawthorne se distanciou do transcendentalismo, importa sublinhar que no âmbito da interrogação da natureza da realidade o pensamento transcendentalista teve em Hawthorne um continuador notável, que os sinais posteriores de dissidência não ocultam. A este propósito merece particular atenção um comentário de Hawthorne, datado de Setembro de 1842, no qual se refere a Emerson como *“that everlasting rejecter of all that is, and seeker for he knows not what”*.⁴⁶ Em *“The Celestial Railroad”* (1843), um dos contos inseridos na colectânea **Mosses from an Old Manse**, encontra-se o eco desta afirmação; a caverna habitada no tempo de John Bunyan por *“two cruel giants, Pope and Pagan”*, é ocupada por uma outra figura:

*He is a German by birth, and is called Giant Transcendentalist; but as to his form, his features, his substance, and his nature generally, it is the chief peculiarity of this huge miscreant that neither he for himself, nor anybody for him, has ever been able to describe them. (...) He shouted after us, but in so strange a phraseology that we knew not what he meant, nor whether to be encouraged or affrighted.*⁴⁷

Tendo em conta que Emerson nunca se afastou dos termos em que enunciou os princípios do transcendentalismo e as suas próprias convicções, e dado que a elaboração filosófica do seu pensamento não se desenvolveu para além da sua configuração inicial (datável do período entre 1836 e 1838), é possível deduzir que a crítica de Hawthorne, implícita na citação anterior, se dirigia fundamentalmente à margem de ambiguidade suscitada pelo discurso de Emerson, que este nunca esclareceu concretamente. A clareza da percepção do filósofo contrastava com alguma ambiguidade no campo da expressão formal e a sua eloquência era sustentada por um princípio de formulação abstracta particularmente inoportuno no que dizia respeito à questão política

⁴⁶The American Notebooks, p.357.

⁴⁷Malcolm Cowley, *op.cit.*, pp.252-253, sublinhado nosso.

que rodeava a escravatura. Embora não possa considerar-se a posição de Hawthorne a este respeito isenta de ambiguidade, importa salientar que a sua crítica se dirigia menos ao escritor do que ao filósofo, como se pode constatar em “The Old Manse” (1846) na afirmação de que Hawthorne “*admired Emerson as a poet of deep beauty and austere tenderness, but sought nothing from him as a philosopher*”.

A sátira subjacente ao texto de “The Celestial Railroad” dirigia-se pois à visão abstracta (e algo simplificada) da natureza humana latente na filosofia de Emerson. Ainda que partilhasse com os transcendentalistas um certo radicalismo na defesa de uma ética do individualismo e da independência, bem como a defesa da centralidade da alma humana e o desejo de uma relação profunda com a natureza, ou ainda a convicção de que o bem e o mal têm a mesma origem e consequências igualmente inevitáveis, Hawthorne, ao contrário de Emerson, não encontrou respostas definitivas (nem provisórias). Como afirmámos já, a sua escrita é sustentada essencialmente por interrogações e não por respostas. Apesar do contacto com os transcendentalistas (ou em virtude desse contacto) Hawthorne permaneceu céptico em relação à própria possibilidade de encontrar respostas.

Sugerimos que entre Hawthorne e o transcendentalismo é possível traçar uma linha de convergência que tem na problematização da natureza da realidade a sua origem. Os traços de proximidade que (paradoxalmente) associam Hawthorne aos transcendentalistas no que respeita à tendência para a formulação abstracta do pensamento permitem ainda concluir que a herança de Emerson se perpetuou na linguagem de Hawthorne e, concretamente, na qualidade alegórica da sua ficção. Em resumo, as palavras de Hawthorne revelam superficialmente um grau de dissidência da corrente de pensamento transcendentalista que não é, de modo algum, inequívoco. Nesta linha de raciocínio pretendemos sublinhar os traços profundos daquela convergência.

Se recordarmos os princípios enunciados por Emerson no seu primeiro livro (*Nature*) e a perspetivação da natureza como um universo de sinais, facilmente detectamos um paralelo que no âmbito da obra hawthorniana se revela fundamental. Se acrescentarmos a sugestão de que a natureza era

considerada um hieróglifo, ou uma escritura ⁴⁸, remontável à concepção puritana do mundo como evocação do plano divino ou de uma verdade última, não será exagero afirmar que Hawthorne concretizou esta ideia na sua escrita. As frequentes descrições de paisagens que o escritor registou nos seus diários, interrompidas pela mudança de perspectiva ou pela imperfeição da linguagem sugerem, por um lado, a crença na legibilidade dos sinais e, por outro, o reconhecimento da impossibilidade da representação pura. Nos diários de Hawthorne a natureza é invariavelmente descrita como um universo de mistérios que as palavras não desvendam. A ilegibilidade caligráfica anunciada na carta a Elizabeth Manning (e evocada no início deste trabalho) deve pois ser entendida como sinal do reconhecimento de uma imperfeição formal em certa medida incontornável.

A opção de Hawthorne pelo “*romance*” como modo de representação da sua concepção literária tem, a nosso ver, algumas das suas raízes na convicção da natureza falaciosa das impressões superficiais, descritas como sombras. Para Hawthorne, como vimos, a verdade oculta-se sob a superfície, da mesma forma que o sujeito se oculta sob um véu e o sentido do texto hawthorniano sob as suas palavras. Como observou Moore, a escrita de Hawthorne é indissociável da remoção de outros véus, nomeadamente daquele que nas mãos dos poetas românticos desvendou o real em toda a sua incompreensibilidade, condenando-os deste modo a vaguear na sua própria incompreensão. O contexto em que se reconheceu a ambiguidade da linguagem é esclarecido nos seguintes termos:

*Ambiguity in scriptural language marked what some had previously accorded a single fathomable meaning, and prose discourse also, for Hawthorne and other Romantics, was no longer an entirely stable and trustworthy medium.*⁴⁹

⁴⁸Cf. Ruland e Bradbury, *op.cit.*, p.119. Para estes críticos “*It is Emerson's notion of earth as text and sacrament that marks the place he holds in American literature: between the Puritans with their providential allegory and the later symbolists*” — *ibidem*, p.123.

⁴⁹*Op.cit.*, p.76.

As verdades-ocultas de Hawthorne, como em geral a sua retórica de oposições, reflectem a indeterminação deste tempo novo, a qual se estendeu ao próprio discurso.

A metáfora da ilegibilidade caligráfica na carta de 1821 denuncia, porém, uma convicção inicial que a prática literária apenas terá agravado. Em Outubro de 1840 Hawthorne escrevia a Sophia Peabody:

*Thou only hast revealed me to myself; for, without thy aid, my best knowledge of myself would have been merely to know my own shadow. (...) Indeed we are but shadows — we are not endowed with real life, and all that seems most real about us is but the thinnest substance of a dream — till the heart is touched.*⁵⁰

Veja-se o eco desta afirmação nas palavras de Gervayse Hastings em “The Christmas Banquet”:

*It is a chilliness — a want of earnestness — a feeling as if what should be my heart were a thing of vapour — a haunting perception of unreality. Thus seeming to possess all that other men have — all that man aim at — I have really possessed nothing, neither joys nor griefs. All things, all persons ... have been like shadows flickering on the wall. It was so with my wife and children, with those who seemed my friends: it is so with yourselves, whom I see now before me. Neither have I myself any real existence, but am a shadow like the rest.*⁵¹

As núvens constituem no quadro do discurso hawthorniano metáforas da fragilidade das palavras e da natureza relativa do conhecimento. Se recordarmos que para Hawthorne os limites do olhar traduzem, num certo sentido, os limites do conhecimento possível, não será exagero concluir que a própria concepção hawthorniana do real traz em si a semente da precaridade linguística,

⁵⁰Malcolm Cowley, *op.cit.*, p.676.

⁵¹Cf. Richard Harter Fogle, **Hawthorne's Fiction: the Light and the Dark** (Norman: Oklahoma UP, 1975), p.217.

a qual o escritor não deixou de sublinhar no contexto dos seus prefácios. Vejam-se, a título de exemplo, algumas considerações sobre o véu da linguagem: “*Language — human language — after all is but little better than the croack and cackle of fowls, and other utterances of brute nature; sometimes not so adequate*”; “*it is in vain for me to attempt to describe these autumnal brilliannces, or to convey the impression which they make on me. I have tried a thousand times, and always without the slightest self-satisfaction*”.⁵²

Embora consciente destas limitações, Hawthorne reconhecia nas palavras unidades de sentido que nas mãos do escritor se abriam a redes combinatórias passíveis de contornar as fragilidades decorrentes da visão imperfeita do real. Uma inscrição de 1847 revela isto mesmo: “*Words — so innocent and powerless as they are, as standing in a dictionary, how potent for good and evil they become, in the hands of one who knows how to combine them!*”.⁵³ A escrita hawthorniana obedece, pois, a um princípio de combinação que explica em larga medida a natureza das inscrições que compõem os seus diários. Como já afirmámos, o registo de notas revela, por um lado, a noção de que o real constitui o horizonte onde as ideias de Hawthorne se concretizam e, por outro lado, sugere a impossibilidade de reduzir esse real (e essas ideias) a meras estruturas de representação.

Tendo em conta a propensão hawthorniana para a formulação abstracta das ideias, a qual é remontável a um hábito mental de superação das aparências, não constitui uma surpresa a opção formal pelo modo alegórico que os prefácios (estrategicamente) ocultam. Tal opção é evidenciada, uma vez mais, pelas palavras do autor nos seus diários, no que pode considerar-se uma síntese da ficção produzida por Hawthorne:

The human heart to be allegorized like a cavern; at the entrance there is sunshine, and flowers growing about it. You step within, but a short distance, and begin to find yourself surrounded with a terrible gloom, and monsters of divers kinds; it seems like Hell

⁵²The American Notebooks, p.294 e p.395.

⁵³Ibidem, p.280.

*itself. You are bewildered, and wander long without hope. At last a light strikes upon you. You press toward it yon, and find yourself in a region that seems, in some sort, to reproduce the flowers and sunny beauty of the entrance, but all perfect. These are the depths of the heart, or of human nature, bright and peaceful; the gloom and terror may lie deep; but deeper still is this eternal beauty.*⁵⁴

Partindo do pressuposto de que o real é cognoscível apenas nas suas aparências e que a verdade se oculta sob a superfície, Hawthorne deduziu que as palavras poderiam apenas reflectir essa superficialidade. Nessa perspectiva, procurou remover o véu do discurso e desenvolver correspondências entre o real e o seu sentido último que de algum modo superassem as limitações anteriores. A opção pelo modo alegórico, que no contexto da obra hawthorniana é indissociável da opção pelo “*romance*”, tem precisamente as suas raízes na estruturação simbólica do pensamento do autor. A realidade, evocada com precisão nos seus diários, proporcionava (e num certo sentido suscitava) o estabelecimento de correspondências temáticas que estão na origem do modo alegórico ou abstracto de representação literária.

Se tivermos em conta a vertente moral da ficção que no século passado constituía uma exigência social no âmbito da cultura americana, não será exagero afirmar que, no caso de Hawthorne, a alegoria representou quer uma cedência quer (uma vez mais) uma estratégia. A convicção de que a ficção constituía um instrumento moral estava latente, como vimos, no prefácio a **The House of the Seven Gables** e é articulável com o facto de que a concepção hawthorniana de literatura tinha invariavelmente o seu início numa ideia. A representação alegórica permitiu pois a Hawthorne ocultar a extrema fragilidade das palavras e os limites do conhecimento possível.

Em resumo, a ficção produzida por Hawthorne revela um universo de que só conhecemos os sinais exteriores. A estratégia hawthorniana de distanciamento do texto ficcional deve ser enquadrada nesta percepção dos seus limites. Ou seja, a instauração de entidades intermédias no discurso, de que a

⁵⁴The American Notebooks, p.237.

personagem do narrador é o melhor exemplo, pretende sugerir que o próprio autor tem da matéria literária um conhecimento relativo. Resta acrescentar que a visão hawthorniana do real tem a sua correspondência na percepção temporal que os “*romances*” evidenciam. Assim como a realidade oferece sinais de uma verdade mais profunda, o passado e o presente interseccionam-se na imaginação de Hawthorne, sendo aquele um prolongamento do anterior.

O afastamento sistemático do presente radica, como notou Milton Stern na introdução a **The House of the Seven Gables**, nesta propensão característica: “*his [Hawthorne’s] constant sense of things going farther back in time than the facts will visibly support*” (p.xx). Na medida em que todo o presente revela sinais do passado (e é um reflexo dele), este distanciamento narrativo em relação ao presente é menos uma forma da evasão do que o testemunho de uma perspetivação histórica fundamentalmente determinista. Nesta linha de raciocínio, o crítico apontou alguns erros cronológicos em **The House of the Seven Gables** decorrentes precisamente do processo pelo qual “*his [Hawthorne’s] mind tugged at time, shewing events always farther and farther back into the past*” (p.xxi).

Se é um facto que a imaginação de Hawthorne obedecia a uma estruturação simbólica, i.e., perspectivava os acontecimentos presentes como prolongamentos do passado e os factos exteriores como indícios da alma humana, a verdade é que o reconhecimento desta propensão abstracta está na origem quer da fundamentação teórica da opção pelo “*romance*” desenvolvida nos prefácios quer nos seus traços de cepticismo. A tendência para subordinar o real a concepções abstractas ou imagens, como a consciência da fragilidade deste exercício, constituem, efectivamente, os eixos temáticos privilegiados da ficção produzida por Nathaniel Hawthorne.

Capítulo 3

O Real e a Terra dos Romances

(...) Roberto teve uma ideia, aliás, uma Ideia, um grande e anamórfico pedaço de engenho. Ou seja, pensou que poderia construir uma história, de que ele certamente não era protagonista, dado que não se desenrolava neste mundo, mas numa Terra de Romances, e estas vicissitudes se desenrolariam paralelamente às do mundo em que ele estava, sem que as duas séries de aventuras pudessem alguma vez encontrar-se e sobrepor-se.

(...) Decidindo inventar a história de um outro mundo, que existia só no seu pensamento, desse mundo tornava-se dono e senhor, podendo fazer que as coisas que aí aconteciam não passassem para além das suas capacidades de suportaçoão.(...)

Amar na Terra dos Romances não significava sentir ciúme algum: aí o que não é nosso de qualquer modo é também nosso, e o que no mundo era nosso, e nos foi subtraído, ali não existe.¹

Em Outubro de 1864, ano da morte de Nathaniel Hawthorne, o escritor

¹Umberto Eco, *A Ilha do Dia Antes*, trad.José Colaço Barreiros (Lisboa: Difusão Editorial, 1995), pp.338-339.

Henry James viu pela primeira vez o seu trabalho publicado nas páginas da prestigiada **North American Review**. Tratava-se da crítica a um livro de um economista britânico e o facto assinalava a consumação do desejo de se tornar escritor que o levava a interromper a sua formação académica na Universidade de Harvard. No mesmo ano, a família James mudou-se de Newport para Boston, onde permaneceria apenas dois anos. Ao contrário de Hawthorne, cuja sensibilidade literária se encontrava profundamente enraizada no passado americano da Nova Inglaterra, Henry James participou na sua primeira viagem à Europa com apenas seis meses de idade, e a sua visão da América reflectiu invariavelmente o distanciamento de um exilado. Em 1875 o escritor estabeleceu-se definitivamente em Londres, onde viria a morrer em 1916.

Apesar das evidentes divergências detectáveis nos percursos vivenciais de Hawthorne e James, há entre eles uma proximidade que Henry James não deixou de fortalecer. A influência de Hawthorne sobre o autor da sua biografia prende-se fundamentalmente com o reconhecimento da genialidade do primeiro num ambiente pouco favorável à produção poética. A escrita de Hawthorne representa em larga medida a superação dos limites históricos e das pressões sociais com que os escritores americanos se confrontavam e, nesse sentido, o autor de **The Scarlet Letter** foi para James um modelo cuja celebração tem em **Hawthorne** (1879) o seu ponto climático.

A biografia de Nathaniel Hawthorne, escrita na sequência da publicação (póstuma) dos seus diários², inaugura num certo sentido uma fase decisiva na determinação do estatuto de Hawthorne na tradição literária americana.³ A nosso ver a publicação dos diários anuncia uma revelação de aspectos da

²**American Notebooks** (1868), **English Notebooks** (1870), **French and Italian Notebooks** (1871).

³Apesar da centralidade que o texto de Henry James assume no contexto da nossa abordagem da obra (e da determinação do estatuto) de Nathaniel Hawthorne, não podemos deixar de salientar o reconhecimento manifestado por James a George Parsons Lathrop, genro de Hawthorne e autor da sua primeira biografia intitulada **A Study of Hawthorne**, 1876 – cf.*op.cit.*, p.322, n.1.

vida do escritor que não é estratégica mas virtual, ou seja, trata-se de textos cuja natureza sugere e proporciona um conhecimento mais vasto da figura de Hawthorne. Tal conhecimento, porém, não ultrapassa os limites das próprias palavras do autor e o retrato parece a Henry James irremediavelmente incompleto. Os diários ostentam, no dizer de James, um carácter superficial:

*His [Hawthorne's] journals throw but little light on his personal feelings, and even less on his genius per se. (...) They deepen our sense of that genius, while they singularly diminish our impression of his general intellectual power. (...) They represent him, judged with any critical rigor, as superficial, uninformed, incurious, unappreciative; but from beginning to end they cast no faintest shadow upon the purity of his particular gift.*⁴

Tendo em conta as expectativas que envolvem a leitura dos diários, considerados genericamente, não é de estranhar a impressão inicial provocada pelas inscrições de Hawthorne, as quais — segundo James — constituem menos exercícios explicativos do autor do que reflexões tendentes a prolongar uma imagem. Nos termos hawthornianos, pode considerar-se que os diários reflectem a visão que o autor possui de si mesmo, e não o próprio autor. Na sequência da sua leitura, Henry James consagra a Hawthorne um retrato poético: “*They [the journals] show us one of the gentlest, lightest, and most leisurly of observers, strolling at his ease among foreign sights in blessed intellectual irresponsibility, and weaving his chance impressions into a tissue as smooth as fireside gossip*” (p.308).

Se o tom dos diários e a natureza das suas inscrições levam James a intuir a proximidade com a configuração epistolar, tais elementos não deixam igualmente de sugerir que Hawthorne escreve como se se dirigisse a um amigo próximo, mais cúmplice do que íntimo: “*his [Hawthorne's] entries are never confidential; the author seems to have been reserved even with himself*”

⁴ “Hawthorne”, *op.cit.*, pp.307-308. Futuras referências ao texto de Henry James serão apenas seguidas da respectiva página.

(p.308) . Esse Outro a que Hawthorne se dirige não é senão ele próprio. Esta ideia é desenvolvida por Henry James num outro ponto da sua argumentação:

He [Hawthorne] rarely takes his Note-Book into his confidence or commits to its pages any reflections that might be adapted for publicity; the simplest way to describe the tone of these extremely objective journals is to say that they read like a series of very pleasant, though rather dullish and decidedly formal, letters addressed to himself by a man who, having suspicions that they might be opened in the post, should have determined to insert nothing compromising (p.350).

Se recordarmos a constatação inicial da opacidade da linguagem no contexto da trajectória hawthorniana, compreenderemos que o nível superficial das inscrições que compõem os seus diários é menos um defeito do que (uma vez mais) o reconhecimento dos limites do conhecimento e uma extensão da retórica hawthorniana de ocultação. No caso específico de Hawthorne este traço coincide com o reconhecimento, por parte do autor, dos seus próprios limites. É ainda neste sentido que devem ler-se as palavras de Henry James segundo as quais “*Mr Hawthorne would assent to nothing that he could not understand*” (p.310). A percepção dos factos é distanciada na medida em que revela apenas a sua superfície mas é simultaneamente precisa nos contornos que lhe revelam a essência. Como James não deixou de observar, os diários de Hawthorne constituem fundamentalmente exercícios literários ou momentos de uma aprendizagem pessoal e rigorosa da linguagem (cf.p.410).

Na introdução ao texto biográfico dedicado a Nathaniel Hawthorne, datada de 14 de Março de 1872, Henry James sublinhara a receptividade da obra hawthorniana, “*a posthumous productivity almost as active as that of his lifetime*” particularmente elucidativa no caso de “*so reserved and shade-seeking a genius*” (p.307). Contrariando, porém, esta natureza reservada e este impulso para a insularidade, James convoca a figura de Hawthorne para o centro da sua reflexão em torno da situação da literatura americana no final do século passado. Henry James detem-se na questão dos limites da aborda-

gem biográfica do escritor, procurando determinar os contornos de um duplo estatuto vivencial, i.e., identificar os aspectos público e privado no âmbito da escrita de Hawthorne. Esta dualidade constituiu, de resto, uma área privilegiada da nossa abordagem do texto hawthorniano, visto que a **retórica da ocultação** que consideramos subjacente à sua prática literária decorria precisamente da existência (latente) de um conflito ontológico de afirmação-e-negação ou de presença-e-ausência. Neste contexto importa sublinhar um traço particular da reflexão proposta por Henry James, que se prende com o carácter reservado dos diários e que, a nosso ver, permite uma extensão da noção anterior de um duplo estatuto.

Vimos nos capítulos anteriores deste trabalho que as reflexões teóricas produzidas por Hawthorne estão invariavelmente ausentes dos seus diários, e temos vindo a insistir neste ponto. Igualmente ausentes estão as referências às leituras de Hawthorne e, concretamente, às obras que ao longo da sua vida mais o influenciaram. Deste modo, o estatuto hawthorniano de crítico da situação do escritor americano no século XIX circunscreve-se aos seus prefácios. Hawthorne remete a reflexão para a periferia do texto literário, donde se pode talvez deduzir alguma relutância, da parte do autor, em se assumir publicamente (e sem reservas) como pensador-de-histórias. A composição poética e as discussões possíveis em torno da escrita ficcional estão ausentes dos diários, razão pela qual nos parece lícito afirmar que, como em muitos outros aspectos, também ao nível da distinção entre as dimensões pública e privada da experiência de Hawthorne se encontra uma forte sugestão de ambiguidade.

A relutância do escritor em se revelar absolutamente é porventura indissociável da consideração da fragilidade do seu estatuto e de uma timidez natural que levaram Henry James a afirmar: “*Never surely, was a man of literary genius less a man of letters*” (p.309). O autor da biografia de Hawthorne consagra-lhe pois um estatuto de genialidade que, sendo embora indiscutível, teve no texto biográfico de 1879 uma configuração excepcional. Pode dizer-se que foi em larga medida este texto que definiu o estatuto de clássico que Hawthorne detem na história da literatura americana. A nosso ver, a determinação deste espaço único na tradição literária do século passado

foi fortalecida por uma circunstância particular. Entre as diversas abordagens críticas por que Henry James foi responsável no quadro da literatura americana do século XIX, ressaltam três ensaios dedicados a Julian Hawthorne e que constituem, respectivamente, críticas às obras **Idolatry: a Romance** (1874), **Saxon Studies** (1876) e **Garth** (1877). A contribuição destas reflexões críticas para o enquadramento da obra de Nathaniel Hawthorne no cânone literário americano prende-se com a sugestão de que o autor de **The Scarlet Letter** possui uma genialidade difícil de superar. A tradição hereditária não se estende, como o prova Julian Hawthorne, ao talento, nem este se transmite necessariamente de uma geração para a geração seguinte.

Na perspectiva de Henry James, Nathaniel Hawthorne ocupa um lugar intransmissível no contexto da tradição literária americana. É neste sentido que se pode considerar que os exercícios literários de Julian Hawthorne (e consequentemente as reflexões de Henry James) contribuem essencialmente para fortalecer a imagem e a singularidade do autor dos “*romances*”. A monografia biográfica de Hawthorne reveste-se, no entanto, de traços porventura imperceptíveis numa leitura inicial e que, em virtude da sua presença latente no texto de James, merecem ainda algumas considerações.

O retrato de Hawthorne proposto por James pretendia, segundo o autor, contrariar nos seus traços gerais a visão de M. Emile Montégut que, na **Revue des Deux Mondes**, considerara Hawthorne “*un romancier pessimiste*”. O texto em causa fora publicado em 1860, ano da publicação de **The Marble Faun**. Ao contrário do crítico francês, James considerava impossível detectar na escrita de Hawthorne quaisquer contornos de uma filosofia pessimista da existência humana, desde logo porque não se encontrava, nos diários do autor, a expressão de qualquer filosofia. Nesta sequência, James argumentou que o pensamento hawthorniano parecia obedecer mais a um princípio imaginativo do que a uma evolução racional (cf.p.340). A este propósito, James observou ainda que “*He [Hawthorne] does not pretend to conclude, or to have a philosophy of human nature*” (p.364). No mesmo sentido deve ler-se a constatação de que “*Hawthorne was not a man with a literary theory; he was guiltless of a system*” (p.321). Para aquele que foi considerado “*o mais perfeito ro-*

mancista americano de todos os tempos”⁵, Hawthorne representava “*the last pure American*” (p.313), símbolo de um universo que a Guerra Civil (1861-65) tornou irreconhecível. A exaltação do génio de Hawthorne corresponde simultaneamente à confirmação de uma proximidade e ao reconhecimento de uma ruptura incontornável, identificada nos seguintes termos:

the Civil War marks an era in the history of the American mind. It introduced into the national consciousness a certain sense of proportion and relation, the world being a more complicated place than it had hitherto seemed, the future more treacherous, success more difficult (pp.427-428).

A abordagem crítica da sensibilidade hawthorniana remete-a para um passado próximo mas perdido. O retrato de Hawthorne no contexto americano (ou melhor, apesar desse contexto) e a referência às condições que rodeavam a produção literária deve ser lido em dois sentidos, já que a ligação a Hawthorne permitiu a Henry James expôr no relato biográfico daquele a sua própria condição. Há que ter em conta que, não obstante o mérito do texto de James, os termos da sua elaboração crítica permitem deduzir que, para James, Hawthorne não foi simplesmente um ponto-de-referência, mas (literalmente) uma **função**.

Alguns passos da biografia de Hawthorne são a este respeito particularmente elucidativos. Apesar de ser inegável que o escritor apreciava um certo isolamento, cultivado segundo Arlin Turner desde o tempo em que frequentou Bowdoin, a perspectiva de Henry James assume por vezes uma orientação algo subjectiva. O crítico afirma, a certa altura, o seguinte: “*Exposed late in life to European influences, Mr Hawthorne was but superficially affected by them - far less so than would be the case with a mind of the same temper growing up among us to-day*” (p.131). Se a primeira parte da afirmação é indiscutível, o comentário final parece dirigir a atenção do leitor para o próprio crítico. Não podemos deixar de recordar que o olhar de Henry James é ainda mais distanciado e que a sua perspectiva é, essa sim, a de um escritor

⁵Ronald Weber, *op.cit*, p.46.

exilado voluntariamente. Parece-nos que James adopta uma atitude compreensiva relativamente ao estreito horizonte em que Hawthorne concebeu a sua obra em certa medida com o intuito de justificar a largueza das suas próprias ambições literárias, cuja realização Henry James dissociou do contexto americano. Considerada retrospectivamente, a confirmação de Hawthorne como “*a master of expression*” (p.319) por parte de James encerra alguma ironia, já que pode considerar-se que ambos os escritores partilham este estatuto no quadro da tradição literária americana.

Se por um lado o autor da biografia de Hawthorne pretende exprimir e retratar a possibilidade de arrancar à aridez americana a matéria de que se faz a literatura, reivindicando implicitamente essa possibilidade para si próprio, por outro lado Henry James actualiza as críticas dirigidas à América no que respeita à incompreensão do lugar do escritor na sociedade. Nesta linha de raciocínio, o retrato de Hawthorne e dos anos que antecederam a Guerra Civil visa fundamentalmente promover a associação com a América posterior ao conflito, no qual, de resto, Henry James não participou em virtude de um ferimento nas costas provocado por um incêndio em 1861 — “*a horrid even if an obscure hurt*”. O tom e a intencionalidade das palavras do crítico exprimem inequivocamente o duplo sentido que acabámos de referir:

He [Hawthorne] was poor, he was solitary, and he undertook to devote himself to literature in a community in which the interest in literature was yet of the smallest. It is not too much to say that even to the present day it is a considerable discomfort in the United States not to be in business. The young man who attempts to launch himself in a career that does not belong to the so-called practical order; the young man who has not, in a word, an office in the business-quarter of the town, with his name painted on the door, has but a limited place in the social system, finds no particular bough to perch upon (p.342).

Sem esquecer que as palavras iniciais da citação anterior descrevem uma situação concreta, a que Hawthorne foi particularmente sensível, como de-

monstrámos no capítulo anterior, importa sublinhar que o comentário de Henry James reflecte a ideia de que no final do século passado tais condições não se tinham alterado substancialmente (note-se que em 1879 Henry James ainda não publicara as suas obras mais importantes). A segunda parte da frase citada introduz de forma subtil a verdadeira intenção do crítico: suscitar no leitor a compreensão das suas próprias dificuldades e, em última instância, dos motivos que o levaram a exilar-se (a partir de 1875) na Europa.⁶ O confronto do vazio americano com a riqueza da tradição europeia parece-nos dirigir-se, em termos análogos, quer à experiência de Hawthorne quer à opção de Henry James:

one might enumerate the items of high civilization, as it exists in other countries, which are absent from the texture of American life, until it should become a wonder to know what was left. No State, in the European sense of the word, and indeed barely a specific national name. No sovereign, no court, no personal loyalty, no aristocracy, no church, no clergy, no army, no diplomatic service, no country gentlemen, no palaces, no castles, nor manors, nor old countryhouses, nor parsonages, nor thatched cottages nor ivied ruins; no cathedrals, no abbeyes, nor little Norman churches; no great Universities nor public schools — no Oxford, nor Eton, nor Harrow; no literature, no novels, no museums, no pictures, no political society, no sporting class — no Epsom nor Ascot! (pp.351-352, sublinhado nosso).

A citação anterior assinala apenas algumas das “*absent things in American life*” que James desde muito cedo encontrou na Europa e que certamente contribuíram para que adoptasse definitivamente uma pátria europeia e uma carreira internacional.⁷ Em 26 de Julho de 1915, na sequência da atitude

⁶Para a compreensão de alguns destes motivos pode ler-se a breve síntese de Marcus Cunliffe, *The Literature of the United States* (Harmondsworth: Penguin, 1991), pp.255-280.

⁷Numa carta de 1889 escrita por William James, o irmão mais velho de Henry James,

passiva do governo americano perante a Alemanha no conflito mundial de 1914-18, Henry James obteve a nacionalidade britânica, coroada posteriormente com a Ordem de Mérito.

É importante salientar que, como já foi sugerido, a biografia de Hawthorne permitiu a Henry James determinar a orientação da sua obra e definir-se enquanto escritor exilado. Sem esquecer que as raízes da decisão de escrever aquela biografia se encontram numa admiração genuína e no pressentimento de uma convergência notável, não podemos deixar de assinalar os contornos de uma reflexão pessoal cujo objectivo final parece por vezes residir menos em Hawthorne do que no próprio crítico e na sua relação com a América. A estratégia definida pelo texto de Henry James reveste-se, porém, de uma dimensão irónica que vale a pena sublinhar. Trata-se da presente constatação de que, na realidade, aquele texto lançou os fundamentos teórico-críticos da reputação literária de Nathaniel Hawthorne, consagrando-lhe o estatuto de clássico e atribuindo a *The Scarlet Letter* um lugar igualmente central no âmbito da literatura americana. Como verificámos ao longo da elaboração deste trabalho, os estudos da obra hawthorniana tiveram frequentemente como ponto-de-partida a abordagem biográfica desenvolvida por Henry James e o retrato decorrente dessa reflexão.⁸

à irmã, Alice, aquele considerava que "*Henry's anglicisms are but protective resemblances - he's really, I won't say a Yankee, but a member of the James family and has no other country*" -- Marcus Cunliffe, *op.cit.*, p.259. Não desenvolveremos, no entanto, esta questão dado que é a ressonância da escrita de Hawthorne em Henry James, e não o oposto, que constitui o centro deste estudo. Importa apenas introduzir a seguinte ressalva: a América representou sempre, para James, a inocência perdida no contexto europeu -- cf. *ibidem*, p.260.

⁸Entre esses estudos da obra de Nathaniel Hawthorne, que tiveram no texto de James a sua origem, merecem particular referência os seguintes: Martin Terence, *Nathaniel Hawthorne* (Boston: Twayne Publishers, 1983 [1964]), Preface; Richard Poirier, *A World Elsewhere: the Place of Style in American Literature* (New York: Oxford UP, 1973 [1966]), pp.93-143; Richard H. Brodhead, *op.cit.*, pp.29-42; Harold Bloom ed., *Modern Critical Views: Nathaniel Hawthorne* (Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1986), Introduction. A primeira biografia de Hawthorne (1876), elaborada por George Parsons Lathrop, cuja influência no texto de 1879 foi reconhecida pelo próprio

Hawthorne não foi apenas um modelo literário para o autor da sua biografia, mas um exemplo, simultaneamente próximo e distante, a partir do qual Henry James confirmou uma ligação e esclareceu uma diferença. A herança que aquele partilhou com o autor de **The Scarlet Letter** teve na Guerra Civil o seu ponto de ruptura e, nesse sentido, Henry James representou a nova possibilidade do romance americano que, do modelo anterior, tinha apenas uma vaga reminiscência. A crítica da obra hawthorniana desenvolvida pelo autor de **The American** fundamenta-se numa abordagem da experiência humana essencialmente realista, a que corresponde uma concepção literária divergente da que Hawthorne sustentara. A este propósito importa assinalar uma estratégia recorrente no texto biográfico, que consiste no confronto das fragilidades da escrita hawthorniana com a prática de James. Um exemplo concreto deste enriquecimento do retrato de Hawthorne com o recurso a pormenores ausentes do original encontra-se na referência à ligação do escritor a Salem e à generalidade do espaço americano, na sequência da qual James proporciona ao leitor uma extensa descrição da terra-natal de Hawthorne (cf.pp.327-330). Segundo o crítico, o que Hawthorne descrevera fora o sentimento por Salem e não o lugar das suas raízes.

As palavras de Richard Poirier confirmam o sentido da nossa argumentação relativamente à função de Hawthorne no texto biográfico em análise: “*Because he wants to believe in the bareness of American life before the war and that, because of it, no serious fiction could have been written, James seriously diminishes and distorts Hawthorne’s accomplishment*”.⁹ Assim, o estatuto de Hawthorne, “*the most beautiful and most eminent representative of a literature (...) the most valuable example of the American genius*” (p.319), não deixando de corresponder à visão que dele tem Henry James, confronta-se sistematicamente com as reservas do crítico sobretudo no que respeita à aproximação indirecta (ou simbólica) ao real que os “*romances*” configuram. A reflexão crítica de Henry James detem-se fundamentalmente na

Henry James, resultou porventura num retrato excessivamente familiar ao autor de **A Study of Hawthorne**.

⁹ *Op.cit*, p.101.

análise dos constrangimentos impostos à prática literária de que Hawthorne foi vítima, desconsiderando no entanto o factor essencial de subversão que permitiu a Hawthorne contornar esses constrangimentos e reivindicar uma margem inequívoca de ironia, como constatamos na leitura dos seus prefácios.

Uma breve análise dos termos em que Henry James desenvolveu a sua leitura dos quatro “romances” em estudo é particularmente elucidativa no que respeita à concepção literária que opõe James a Hawthorne, e que o texto biográfico de 1879 prefigura no contexto da obra de Henry James. Nesta perspectiva, o crítico define **The Scarlet Letter** como uma obra-prima da imaginação literária americana: “*the finest piece of imaginative writing yet put forth in the country*” (p.404). A obra, porém, não está isenta de fragilidades: “*there is little elaboration of detail, of the modern realism of research*”; “*a want of reality, and an abuse of the fanciful element — of a certain superficial symbolism*” (p.404). A comparação estabelecida pelo crítico entre a obra de Hawthorne e **Adam Blair**, do escritor escocês John Gibson Lockhart, acentua esse elemento “*of cold and ingenious fantasy*” (p.405), que James, contudo, não considera um verdadeiro defeito. Apesar das suas palavras, a insistência neste aspecto, “*an absence of a certain something warm and straightforward*” (p.405), confronta-se com a asserção final: “*But I am going too far; I am comparing simplicity with subtlety, the usual with the refined*” (pp.406-407). O retrato de Hawthorne, no decorrer da comparação com Lockhart, é igualmente ambíguo: “*Hawthorne was a thin New Englander, with a miasmatic conscience*” (p.407).

Como vimos, é o excessivo simbolismo o traço que, na perspectiva de Henry James, mais fragiliza **The Scarlet Letter** — “*a splendid piece of silversmith’s work*” (p.407). Segundo o crítico,

Hawthorne is perpetually looking for images which shall place themselves in picturesque correspondence with the spiritual facts with which he is concerned. (...) But in such a process discretion is everything, and when the image becomes importunate it is in danger of seeming to stand for nothing more serious than

itself (p.408).

É fundamentalmente o excessivo uso do modo alegórico que James critica na escrita de Hawthorne, apesar de introduzir, a este propósito, uma ressalva: “*Certainly, as a general thing, we are struck with the ingenuity and felicity of Hawthorne’s analogies and correspondences; the idea appears to have made itself at home in them easily*” (p.367). A síntese de James reveste-se, a nosso ver, de alguma ironia: “**The Scarlet Letter** *has the beauty and harmony of all original and complete conceptions, and its weaker spots, whatever they are, are not of its essence; they are mere light flaws and inequalities of surface*” (p.409).

Nas palavras de Henry James, **The House of the Seven Gables** é “*the longest of his [Hawthorne] three American novels, it is the most elaborate, and in the judgment of some persons it is the finest. It is a rich, delightful, imaginative work, larger and more various than its companions, and full of all sorts of deep intentions, of interwoven threads of suggestion*” (p.411). Apesar de observar que existe nesta obra, “*more literal actuality than the others*” (p.412), James aponta um defeito ao nível da construção das personagens: “*They are all figures rather than characters — they are all pictures rather than persons. (...) They are all types, to the author’s mind, of something general, of something that is bound up with the history, at large, of families and individuals*” (p.413). Neste “*romance*”, segundo Henry James, a elaboração descritiva predomina sobre a representação dramática.

Por sua vez em relação a **The Blithedale Romance**, considerado “*the main result of Brook Farm*” (p.367), o crítico observou o seguinte: “*The finest thing in The Blithedale Romance is the character of Zenobia, (...) the nearest approach that Hawthorne has made to the complete creation of a person*” (p.420). Contudo, no decorrer da acção perde-se o sentido do real, i.e. a realidade perde definição — “*we get too much out of reality, and cease to feel beneath our feet the firm ground of an appeal to our own vision of the world, our observation*” (p.422). Uma vez mais, a obra de Hawthorne suscita algumas reservas à apreciação crítica de James, como se pode constatar na

síntese: “*when all is said about a certain want of substance and cohesion in the later portions of **The Blithedale Romance**, the book is still a delightful and beautiful one*” (p.422).

Dado que é possível distinguir dois momentos no contexto da trajectória descrita pela obra hawthorniana, os quais se prendem respectivamente com a vivência americana e com a experiência europeia, pode antecipar-se uma conclusão relativamente aos textos que se integram na primeira fase citada, e que remete para o uso que deles faz Henry James. Os “*romances*” denunciam os limites da própria existência do autor, confinado aos horizontes da Nova Inglaterra:

His [Hawthorne's] fifty years had been spent, for much the larger part, in small American towns — Salem, the Boston of forty years ago, Concord, Lenox, West Newton — and he had led exclusively what one may call a village-life. (...) In other words, and to call things by their names, he was exquisitely and consistently provincial (p.430).

Desta observação limitada geograficamente resultou uma postura distanciada e uma perspectiva dos factos algo inflexível, a qual se revela com particular incidência a partir de 1853, com o estabelecimento de Hawthorne na Europa. Os diários que correspondem a este período (1853-60) são, na opinião de Henry James, menos esclarecedores do que os **American Notebooks** na medida em que obedecem a um modo de aproximação à realidade extremamente superficial (cf.439). Relativamente à experiência europeia do autor são porém esclarecedores, como o provam as palavras de Hawthorne em Outubro de 1854 sobre o estatuto de “*mere observer*” ou a sugestão do escritor como “*a spy or a traitor*”.¹⁰ Na síntese de Henry James, Hawthorne permaneceu na condição periférica que caracteriza a identidade americana:

It is, I think, an indisputable fact that Americans are, as Americans, the most self-conscious people in the world, and the most

¹⁰The English Notebooks, *op.cit*, p.91.

addicted to the belief that the other nations on earth are a conspiracy to undervalue them. They are conscious of being the youngest of the great nations, of not being of the European family, of being placed in the circumference of the circle of civilization rather than at the centre, of the experimental element not having as yet entirely dropped out of their great political undertaking. The sense of this relativity, in a word, replaces that quiet and comfortable sense of the absolute, as regards its own position in the world, which reigns supreme in the British and in the Gallic genius (pp.434-435).

Resta acrescentar que foi talvez esta condição que, entre outros motivos, levou Henry James a preferir o centro europeu e a cidadania britânica. Neste sentido deve ler-se a afirmação segundo a qual Hawthorne foi na Europa “*the last of the old-fashioned Americans*” (p.441). O envolvimento do escritor nas suas próprias experiências foi, no dizer de James, extremamente reservado. As palavras com que o crítico sintetizou a ligação de Hawthorne ao movimento transcendentalista exprimem de forma inequívoca esta hesitação; segundo James ele foi “*a contemporary but not a sharer*” (p.382).¹¹

De todas as personagens criadas no âmbito da composição dos “romances” é talvez Miles Coverdale que melhor representa a atitude de Hawthorne. Para Henry James, “*He [Miles Coverdale] is indeed not very markedly any one, unless it be the spectator, the observer; his chief identity lies in his success in looking at things objectively and spinning uncommunicated fancies about them. This indeed was the part that Hawthorne played socially in the little community at West Roxbury [Brook Farm]*” (p.348).

Voltando à questão central da função do texto biográfico de Hawthorne,

¹¹Our Old Home (1863) é, na perspectiva de Henry James, o testemunho exemplar desse distanciamento que a experiência europeia de Hawthorne apenas agravou: “*It is the work of an outsider, of a stranger, of a man who remains to the end a mere spectator (something less even than an observer), and always lacks the final initiation into the manners and nature of a people of whom it may most be said, among all the peoples on earth, that to know them is to make discoveries*” — *op.cit*, p.433.

importa sublinhar que ele obedece a duas directrizes que encontram no autor em análise e no autor do texto entidades forçosamente convergentes. Toda a prática literária de Hawthorne é descrita enquanto formulação histórica que cabe a Henry James actualizar. Dois passos da biografia de 1879 são, a este propósito, reveladores. Na sequência da alusão à ambiguidade de Hawthorne no tratamento da problemática da escravatura, James prenuncia:

the good American, in days to come, will be a more critical person than his complacent and confident grandfather. He has eaten of the tree of knowledge. He will not, I think, be a sceptic, and still less, of course, a cynic; but he will be, without discredit to his well-known capacity for action, an observer (p.428).

Um passo ainda mais esclarecedor encontra-se na comparação implícita entre a atitude de Hawthorne na Europa e a de Henry James no mesmo contexto:

an American of equal value with Hawthorne, an American of equal genius, imagination, and, as our forefathers said, sensibility, would at present inevitably accomodate himself more easily to the idiosyncrasies of foreign lands. An American as cultivated as Hawthorne, is now almost inevitably more cultivated, and, as a matter of course, more Europeanised in advance, more cosmopolitan (pp.441-442).

A leitura que Henry James faz de **Transformation**¹² não diverge, no essencial, das abordagens propostas pelo crítico relativamente aos outros “ro-

¹²Numa carta enviada a James T. Fields, em 11 de Fevereiro de 1860, Hawthorne anunciava-lhe o aparecimento do seu novo “*moonshiny Romance*” e comentava a insistência dos editores (Smith & Elder) em atribuir à obra em causa o título “Transformation”: “*But I have strictly enjoined upon Ticknor to call it The Marble Faun; a Romance of Monte Beni*” Malcolm Cowley, *op.cit.*, p.689. Henry James fez referência à questão do título deste “romance”, acrescentando que o título proposto por Hawthorne (que corresponde à edição americana da obra) não era mais esclarecedor do que “Transformation”; pelo contrário, tratava-se de uma máscara colocada sobre a matéria literária: “*Hawthorne’s choice of this appellation is, by the way, rather singular, for it completely fails to charac-*

manees". Nas suas palavras, "*The subject is admirable, and so are many of the details; but the whole thing is less simple and complete than either of the three tales of American life, and Hawthorne forfeited a precious advantage in ceasing to tread his native soil*" (p.444). Trata-se de "*a charming romance with intrinsic weaknesses*" (p.445), as quais residem essencialmente nos traços simbólicos da narrativa:

The fault of Transformation is that the element of the unreal is pushed too far, and that the book is neither positively of one category nor of another. (...) The idea of the modern faun was a charming one; but I think it a pity that the author should not have made him more definitely modern, without reverting so much to his mythological properties and antecedents, which are very gracefully touched upon, but which belong to the region of picturesque conceits, much more than that of real psychology (p.447).

É de referir que a proximidade pressentida por James entre Hawthorne e ele próprio, ao nível da prática literária, se manifestava precisamente na abordagem da margem psicológica da experiência humana evocada na citação anterior. Nas palavras do crítico, "*The fine thing in Hawthorne is that he cared for the deeper psychology, and that, in his way, he tried to become familiar with it*"; Hawthorne foi, neste sentido, "*a confirmed habitué of a region of mysteries and subtleties (...) a regular dweller in the moral psychological realm*" (p.368). Sem pretender questionar a oportunidade de tais críticas, importa sublinhar que o texto de Henry James revela fundamentalmente uma concepção literária distinta da teoria hawthorniana e esclarece o

terise the story, the subject of which is the living faun, the faun of flesh and blood, the unfortunate Donatello" -- *op.cit*, p.444. A este propósito importa notar que os títulos dos "*romances*" que temos vindo a analisar se enquadram na **retórica da ocultação** que subjaz ao discurso hawthorniano. Assim, **The Scarlet Letter** define a centralidade do símbolo a que o prefácio ("The Custom-House") se encerra de associar um valor documental fictício; **The House of the Seven Gables** impõe o espaço (a casa da família Pyncheon) sobre a moral que o próprio prefácio antecipa; **The Blithedale Romance** sugere uma interpretação simbólica da experiência de Brook Farm, evocada no prefácio.

sentido posterior da literatura americana. Não desenvolveremos aqui os contornos desta nova orientação dado que é a contribuição de Henry James para a determinação do estatuto de Hawthorne na tradição literária americana que importa considerar no âmbito deste estudo. Socorremo-nos, contudo, das palavras de Ronald Weber, com as quais ele sintetiza esta mudança:

*Depois de Henry James o romance americano nunca mais foi o mesmo. O estilo artificioso, em geral, desaparece (só volta, embora com características diferentes, na ficção pós-realista dos nossos dias) e o romance americano apresenta-se menos melodramático e menos simbólico.*¹³

Em 5 de Junho de 1966 Alfred Kazin escrevia o seguinte:

*Hawthorne's fiction went out of style; it made no mark on the interesting new writers coming up; it ceased to affect the general literary public. Hawthorne became a presence in our literature rather than an influence on many minds. Twentieth-century American writers do not generally feel much relation to Hawthorne. To those who value past writers because they influence our living and thinking now, Hawthorne is more unreal than not.*¹⁴

Na sua introdução aos contos de Hawthorne, o crítico argumentava ainda que Hawthorne “*is one of those classics whose meaning for our time — above all, his meaning to modern literature — has yet to be established*”.¹⁵ O facto é tanto mais relevante quanto nos parece certo que em traços fundamentais da sua prática literária e concretamente nos prefácios aos seus “romances”, Hawthorne formula um princípio de interrogação que torna não só oportuna como legítima a análise da sua incidência na actualidade. Neste sentido, os

¹³ *Op.cit.*, p.48.

¹⁴ *Op.cit.*, p.10.

¹⁵ *Ibidem*, p.11.

contributos teórico-críticos que, a par do texto biográfico de Henry James, remetiam Hawthorne para um isolamento comparável àquele que o escritor experimentou ao longo da sua vida, devem ser enquadrados na identificação de uma estratégia, à luz da qual a escrita hawthorniana instaura uma ruptura que, como afirmámos na introdução deste trabalho, define a essência do moderno.¹⁶

Quando por volta de 1790 os americanos começaram a escrever os seus romances, sob influência da tradição literária europeia, começou a afirmar-se na Europa, na sequência da Revolução Francesa, uma nova ordem estética que durante o século XIX foi designada pelo conceito tipológico de romantismo. Tendo em conta que essa influência europeia perdurou (e perdura) na literatura americana, importa sublinhar que o desenvolvimento da escrita ficcional na América coincidiu com a emergência de uma sensibilidade romântica fortemente consciente das contradições inerentes à realidade, i.e., do seu carácter antinómico.¹⁷ A história do romance americano é, neste sentido, paralela a uma concepção poética (europeia) que tem na imaginação criadora o seu fundamento artístico. As palavras de Vitor Aguiar e Silva reproduzem em certa medida o sentido que considerámos subjacente à aproximação hawthorniana ao real:

¹⁶Merecem particular referência as posições de George Parsons Lathrop e de Sophia Hawthorne, que numa primeira fase tiveram uma influência decisiva no retrato sombrio do escritor. Alguns passos de *A Study of Hawthorne*, citados por Henry James, confirmam — como vimos — esta afirmação. Por seu lado, Sophia Hawthorne é em certa medida responsável pela imagem obscura de Hawthorne, concretamente no que respeita à sua experiência europeia. Entre 1868 e 1870, os *English Notebooks* foram revistos para publicação e, segundo Randall Stewart, as suas correcções fora ainda mais rigorosas do que em relação aos *American Notebooks*: “*Mrs Hawthorne did what she could to keep her husband sober, grave, reverent, and optimistic about life, whatever evidence there might be in the tales and novels to the contrary*” — *op.cit*, p.xx. Um estudo rigoroso das correcções efectuadas por Sophia Hawthorne revelaria, no dizer do crítico, “*a more virile and a more human Hawthorne; a more alert and (in a wordly sense) a more intelligent Hawthorne; a Hawthorne less dreamy, and less aloof, than his biographers have represented him as being*” — *ibidem*, p.xx.

¹⁷Cf. Aguiar e Silva, *op.cit*, p.548.

*A criação poética, no romantismo, mergulha profundamente no domínio onírico e esta irrupção do inconsciente na poesia assume não somente uma dimensão psicológica, mas também uma dimensão mística, integrando-se na concepção da poesia como uma revelação do invisível e na concepção do universo como um vasto quadro hieroglífico onde se reflecte uma realidade transcendente.*¹⁸

Importa fundamentalmente reter a ideia de que o romantismo generalizou a propensão para fazer do texto literário um espaço de interrogação de si mesmo, ou seja, para questionar a relação entre o criador e o objecto-criado no âmbito de uma atitude irónica que problematizou, em última instância, a própria ilusão literária. Na história do romance americano esta tendência auto-reflexiva agravou-se na segunda metade do século XIX. Apesar das expectativas sentimentais do público e das exigências de uma economia capitalista em expansão, Hawthorne conciliou a actividade literária com uma prática (crítica) de interrogação. Deste modo pode dizer-se que o “*romance*” representou formalmente uma estratégia auto-crítica com raízes quer na inquietação ontológica que configurava a existência pública do autor, quer na intenção subversiva do texto hawthorniano. Os prefácios de Hawthorne reproduzem, como vimos, uma postura crítica partilhada, entre outros, por Herman Melville que, como o autor em estudo, concebeu o “*romance*” não como afirmação, mas como interrogação do real. É pois a postura crítica de Hawthorne¹⁹ que torna legítimo o seu confronto com alguns dos textos que no nosso século desenvolveram (e radicalizaram) as questões enunciadas nos prefácios.

Nos textos preambulares aos seus “*romances*” Hawthorne abordou a relação entre o mundo real e a Terra dos Romances evocada no passo citado em epígrafe. A relação entre o mundo existente e o mundo-criado no âmbito da

¹⁸ *Op.cit.*, p.554.

¹⁹ Henry James reconheceu, a este propósito, o seguinte: “*Hawthorne’s appreciation of his own work was always extremely just; he had a sense of the relation of things, which some of his admirers have not thought it well to cultivate ; and he never exaggerated his own importance as a writer*” — *op.cit.*, p.432.

composição literária foi, de resto, uma questão a que a estética romântica foi particularmente sensível, tendo certos autores interpretado a exigência de Friedrich Shlegel suscitada pela introdução do conceito de ironia, de forma radical, o que conduziu ao fim da ilusão da onisciência na representação literária.²⁰ O romance de Umberto Eco, e o passo citado do capítulo “*Da Origem dos Romances*”, constituem precisamente momentos de uma longa reflexão em torno da ideia do romance como **jogo**. A história de Roberto de la Grive, localizada no século XVII, encerra uma outra história de contornos intemporais, a qual remete em última instância para uma teoria do romance enquanto ilusão-consciente. Se no quadro da definição referencial de literatura formulada por Roberto a Terra dos Romances é um mundo paralelo a este mundo, para Umberto Eco um e outro são construções do (nosso) pensamento.

Roberto de la Grive pensava que a invenção romanesca poderia sobrepor-se à sua história verdadeira e que, sendo assim, o ciúme provocado pela ausência da sua amada (e a proximidade entre esta e Ferrante, o Outro) não passaria de uma ilusão ou um pesadelo. Tornando-se senhor desse mundo paralelo, Roberto re-inventava a sua história. Acreditava ainda que escrevendo o seu ciúme e fazendo dele uma ilusão romanesca, deixaria de o sentir. Esquecia-se, porém, que “*o romance é irmão carnal da História*”²¹ e que a invenção (literária) do ciúme provoca no ciumento uma identificação instintiva.

No passo citado do capítulo “*Da Origem dos Romances*” o autor comenta a liberdade do romance e a ligação entre este e o romancista. Assume, pode dizer-se, uma postura crítica dentro do romance — como Hawthorne a assumira nas suas considerações introdutórias. Trata-se de uma estratégia intencionalmente irónica que se distingue, a nosso ver, da dimensão comunicativa latente (por exemplo) na metáfora da conversa social no final de **Tom Jones**.²² Nesta obra, publicada em 1749, o acto de narrar transforma-se

²⁰ Cf. Aguiar e Silva, *op.cit.*, pp.548-549.

²¹ *Op.cit.*, p.340.

²² Nas palavras de Henry Fielding: “*We are now, reader, arrived at the last stage of*

no gesto de mostrar²³, mas o apelo à participação do leitor é ainda feito no quadro de uma representação realista que o romance configura. O autor mostra algo que o leitor desconhece, partilha com ele um conhecimento (ainda) omnisciente. A estratégia de Fielding revela contudo uma preocupação com o processo de composição narrativa que vale a pena referir. No século XVIII começou por se enunciar o problema da relação do sujeito com o mundo por ele criado, o que — no âmbito da construção romanesca — colocou ao romance o problema da sua própria finalidade. No fundo, o que Fielding anuncia em **Tom Jones** é a impossibilidade de representação de um mundo perfeitamente cognoscível e, nesta sequência, a impossibilidade do conhecimento narratorial absoluto.

Num certo sentido, as palavras de Henry Fielding denunciam a artificialidade subjacente à própria criação literária e marcam o início de uma inquietação que no século XX se agravou profundamente. Uma obra que traduz, a nosso ver de forma exemplar, essa ruptura e essa inquietação é **The French Lieutenant's Woman**, de John Fowles. O autor pertence a uma geração de escritores que viveu o conflito mundial de 1939-45 e que foi fortemente influenciada pelos mais importantes movimentos filosóficos e culturais deste século. Entre estes destaca-se a filosofia existencialista de Jean Paul Sartre que acentuava fundamentalmente a **escolha** na abordagem da situação do sujeito individual. O existencialismo questionava fundamental-

*our long journey. As we have therefore travelled together through so many pages, let us behave to one another like fellow-travellers in a stage-coach, who have passed several days in the company of each other; and who, notwithstanding any bickerings or little animosities which may have occurred on the road, generally make all up at last, and mount, for the last time, into their vehicle with cheerfulness and good-humour; since, after this one stage, it may possibly happen to us, as it commonly happens to them, never to meet more" -- Tom Jones (Harmondsworth: Penguin, 1987), p.813. Sobre esta dimensão comunicativa do romance veja-se David Lodge, "O Romance enquanto Comunicação", **Formas de Comunicação**, trad.Telma Costa (Lisboa: Editorial Teorema, 1990), pp.98-113; para uma discussão do estatuto do narrador de **Tom Jones** pode consultar-se Wayne C. Booth, *op.cit.*, pp.215-218.*

²³Cf.David Lodge, *ibidem*, p.100.

mente a possibilidade de o homem encontrar critérios de verdade (ou de fé) absolutos e perspectivava a existência do indivíduo como uma longa angústia de escolhas absolutamente livres. Na formulação de Sartre, o homem estava condenado à sua liberdade e à solidão das suas escolhas.

O romance de John Fowles, publicado em 1969, opõe duas realidades na medida em que, apesar de a acção decorrer no século XIX (1867), há nele uma forte presença do presente. O narrador funciona nesta obra como uma entidade ubíqua, o ponto-de-referência em que assenta a realidade representada. A figura do narrador constitui, de certa forma, o centro do romance; a sua liberdade sugere deste modo a centralidade temática daquela ideia. A obra recupera elementos estruturais da tradição realista que são intencionalmente confrontados com traços da pós-modernidade. O modelo de construção preserva a centralidade do narrador, o seu conhecimento (aparentemente) absoluto das personagens, e o uso do diálogo como meio de revelar as personagens e de introduzir comentários do narrador. A instabilidade temporal e o recurso às citações denunciam, contudo, uma estratégia irónica de que a evocação da tradição vitoriana é apenas uma máscara. Em virtude da dimensão intertextual do romance de Fowles, pode considerar-se que se trata de um romance de investigação que faz um uso irónico da prática documental característica da pós-modernidade literária.²⁴

É neste sentido que John Fowles se apresenta como precursor de uma linha narrativa que a década de 70 deste século haveria de acentuar. O escritor evoca a tradição e as técnicas narrativas do século XIX para criar sobre elas instabilidades e, num certo sentido, para re-inventar essa tradição literária. O que se pretende é instaurar um princípio de artificialidade que revele, em

²⁴No seu livro *Os Problemas da Modernidade* (Lisboa: Editorial Presença, 1994), Fernando Guimarães identificou as raízes desta estratégia no quadro da distinção que propôs entre Modernismo e Vanguarda, considerando que, ao contrário do espírito de vanguarda — que recusa a tradição — a estética modernista não é insensível ao apelo da tradição: “No caso do Pós-Modernismo, a tradição é retomada sob uma forma diferente, a do *revival*” (p.13). Para a compreensão dos traços literários da pós-modernidade importa considerar Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1984).

última instância, as arbitrariedades da criação ficcional. Assim se verifica de forma exemplar em **The French Lieutenant's Woman**. Até ao capítulo XIII John Fowles institui um narrador que, à maneira das convenções realistas, conhece inteiramente as suas personagens e as manipula. No entanto, desde o início da narrativa se sugere que o autor é uma entidade posterior à tradição e que usa técnicas que não são as suas. O capítulo XIII do romance alarga o âmbito desta e de outras perplexidades. O narrador-autor dirige-se ao leitor para abordar questões relacionadas com o estatuto narratorial, a construção das personagens, a concepção do romance e, em termos gerais, a natureza da ficção literária. É fundamentalmente a onisciência do narrador (i.e. o conhecimento absoluto) que se problematiza. Se para o autor do romance realista do século XIX o estatuto de onisciência era um privilégio “natural”, para o narrador deste romance a consciência da extrema responsabilidade decorrente desse estatuto desencadeia uma reflexão forçosamente inconclusiva em torno da ideia de liberdade.

A onisciência narratorial tende como se sabe a criar uma **ilusão de realidade** a que John Fowles não renuncia até ao capítulo XIII do romance. A ruptura, porém, instaura-se a partir daí de forma inequívoca. A pergunta com que termina o capítulo XII (*“Who is Sarah? Out of what shadows does she come?”*²⁵) constitui quer uma interrogação literal (pronunciada por John Fowles) quer um mecanismo retórico que introduz o ensaio reflexivo do capítulo seguinte. A resposta do autor, *“I do not know”* (p.85), constitui o primeiro sinal de reconhecimento dos seus próprios limites. No capítulo XIII Fowles revela-se como autor de um romance de um tempo inteiramente novo. A afirmação *“I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes”* (p.86) denuncia a máscara e a estratégia do autor. Até este capítulo Fowles escreveu segundo as convenções literárias da época que o romance representa, mas o facto é que, como ele próprio reconhece, *“This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind”* (p.86). A questão enunciada por John Fowles enquadra-se num âmbito mais

²⁵ John Fowles, *The French Lieutenant's Woman* (Londres: Pan Books, 1987), p.84. Futuras referências a este romance serão apenas seguidas da respectiva página.

vasto de reflexão que nas décadas de 50-60 deste século teve no “*nouveau roman*” a sua representação literária. Os problemas que então se colocaram à teoria do romance prendiam-se fundamentalmente com as categorias da narrativa enquanto formas de perpetuação de uma **ilusão de referência**, i.e., enquanto prolongamentos de uma ordem natural exterior à representação literária, para a qual esta remetia forçosamente.

O “*nouveau roman*” questionou essencialmente a pretensão mimética da literatura decorrente de uma concepção naturalista (logo, previsível) do mundo e da existência humana. Para os defensores deste romance novo, a própria ideia de representação não passava de uma construção no âmbito da produção romanesca, a qual devia ser revelada no seio do próprio discurso literário.²⁶ Tais pressupostos convocaram inevitavelmente para o centro da discussão as entidades produtora e receptora do texto literário. Neste contexto, a ordem narrativa revelou-se uma ilusão criada pelo privilégio narratorial de omnisciência e a presença do leitor tornou-se uma exigência em virtude do reconhecimento dos limites do conhecimento autoral.

No capítulo XIII de *The French Lieutenant's Woman* John Fowles apresenta-se, à maneira das convenções realistas, como o Deus do romance que, contrariando aquelas convenções, exhibe a sua máscara. O autor revela o seu dilema nos seguintes termos: por um lado pretende libertar as personagens da sua dependência concedendo-lhes a liberdade e, por outro lado não pode deixar de sublinhar que tudo o que foi (e será) narrado é fruto da sua imaginação, ou seja, que ele é o criador desse outro mundo. Fowles recorre à associação clássica da figura do romancista com Deus para abordar precisamente a questão da liberdade no romance. Pela forma como o narrador se institui (assumindo-se enquanto criador de ilusões) e pelo modo como se

²⁶ Para uma discussão das convenções do Modernismo e Pós-modernismo, veja-se Douwe W. Fokkema, *Literary History, Modernism, and Postmodernism* (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1984). Na síntese de Fokkema ressaltam três princípios detectáveis na escrita moderna: “*the text as not being definite*” (p.15), “*epistemological doubt*” (p.16), e ainda “*metalingual comment*” (p.17). Segundo Fokkema, estas três convenções revelam-se no modernismo e no pós-modernismo de forma indistinta.

questiona a própria adequação da designação de “romance”, sugere-se que se trata de uma forma moderna do género. A obra institui-se assim como interrogação de si mesma ou exposição do processo criativo no contexto da produção literária. A associação entre a figura divina e o romancista permite a Fowles enunciar o paradoxo entre as noções de liberdade e determinismo latentes na sua proposta de definição de Deus: “*the freedom that allows other freedoms to exist*” (p.87).

Depreende-se das palavras do narrador que a única forma de estabelecer a liberdade como um valor absoluto neste contexto consistiria em eliminar a figura de Deus e, conseqüentemente, a determinação providencial. A escolha como um acto absolutamente livre só é possível num universo sem Deus, razão pela qual liberdade e determinismo são, em última instância, noções irreconciliáveis. A extensão desta ideia revela, porém, que o modelo não se aplica à produção literária na medida em que não é possível criar uma teoria do romance sem conceber a existência do romancista. O narrador do capítulo XIII não é, pois, comparável ao Deus da tradição racionalista visto que contempla a categoria do acaso no âmbito da existência das (suas) personagens. A este propósito o autor afirma: “*a genuinely created world must be independent of its creator; a planned world (a world that fully reveals its planning) is a dead world. It is only when our characters and events begin to disobey us that they begin to live*” (p.86).

Importa recordar que a Segunda Guerra Mundial revelou uma dimensão inesperada da realidade, a qual se estendeu à natureza humana em geral. Pode dizer-se que o conflito evidenciou a ilusão de um universo inteligível cuja incidência no quadro da representação literária se manifestou ao nível da consideração de uma categoria que estava ausente da visão racionalista: o **acaso** ou a aceitação da imprevisibilidade. É nesta perspectiva que deve ler-se a sugestão anterior da desobediência das personagens no romance de John Fowles. No entanto, convém sublinhar que apesar de se questionar o estatuto omnisciente do narrador, não se prescinde do criador literário; neste capítulo Fowles assume a perspectiva de Deus, não a das personagens. A voz da enunciação pertence ainda ao autor, razão pela qual ele não pode negar a

sua própria existência. No capítulo XIII antecipa-se todavia a **presença** do romancista no plano da acção, i.e., no universo do romance. Insinua-se um autor que vai partilhar a ficção e que assumirá a perspectiva das personagens: “*I find myself suddenly like a man in the sharp spring night, watching from the lawn beneath that dim upper window in Marlborough House*” (p.85).

O capítulo em causa quebra, efectivamente, uma ilusão e uma expectativa — a ilusão da representação mimética do real e a expectativa da realidade da ficção. O romance institui-se como jogo:

My characters still exist, and in a reality no less, or no more, real than the one I have just broken. (...) I find this new reality (or unreality) more valid; and I would have you share my own sense that I do not fully control these creatures of my mind, any more than you control (...) your children, colleagues, friends or even yourself (pp.86-87).

O que se põe em causa no capítulo XIII do romance em análise é, como assinalámos, um mundo inteiramente racional, cognoscível por um mero esforço de razão e, em termos análogos, uma concepção tradicional da representação literária que o conflito mundial deste século — e as questões daí decorrentes — privaram de sentido. A este propósito lembremos as palavras de Jean-Paul Sartre no ensaio intitulado “*Situation of the Writer in 1947*”:

*In the stable world of the pre-war French novel, the author, placed at a gamma point which represented absolute rest, had fixed guide-marks at his disposal to determine the movements of his characters. But we, involved in a system in full evolution, could only know relative movements. Whereas our predecessors thought that they could keep themselves outside history and that they had soared to heights from which they could judge events as they really were, circumstances have plunged us into our time. But since we were in it, how could we see it as a whole? Since we were **situated**, the only novels we could dream of were novels of **situation**.*

*without internal narrators or all-knowing witnesses.*²⁷

Apesar de a argumentação de Sartre ter como objecto de atenção particular a literatura francesa, os efeitos da participação na Segunda Guerra Mundial estenderam-se, como se sabe, praticamente a toda a Europa e pode mesmo afirmar-se que a consciência do Mal (na formulação de Sartre “*Evil cannot be redeemed*”) alterou em termos gerais a percepção histórica depois de 1945. Não pretendendo abordar aqui as incidências desta ruptura na literatura americana, importa referir que os traços enunciados por Sartre são em larga medida generalizáveis. Não obstante a participação tardia da América no conflito em questão, pensamos ser legítima a afirmação de que o mundo em geral se tornou um lugar irreconhecível. A este facto acresce ainda a estreita ligação entre as literaturas inglesa e americana, em virtude da qual se agravou porventura uma nova consciência na prática literária de ambos os países. Importa salientar que as palavras de Sartre convergem num ponto decisivo com a síntese proposta por Fowles no capítulo citado:

The novelist is still a god, since he creates (and not even the most alcatory avant-gard modern novel has managed to extirpate its author completely); what has changed is that we are no longer the gods of the Victorian image, omniscient and decreeing; but in the new theological image, with freedom our first principle, not authority (p.86).

Na sequência destas considerações, pode concluir-se que em **The French Lieutenant's Woman** são fundamentalmente as escolhas individuais que determinam a orientação dos acontecimentos. Ainda nesta perspectiva, John Fowles evitará terminar o romance com uma escolha imposta ao leitor apesar de, na realidade, nunca ser possível fazer duas escolhas simultâneas.

²⁷ *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents*, ed. Dennis Walder (Oxford: Oxford UP, 1992), pp.205-206, trad.B.Frechtman. Sartre acrescentou ainda: “*if we wished to give an account of our age, we had to make the technique of the novel shift from Newtonian mechanics to generalized relativity; we had to people our books with minds that were half lucid and half overcast (...) but none of which would have a privileged point of view either upon the event or upon itself*” — *ibidem*, p.206.

Nos seus prefácios Hawthorne abordara a problemática da natureza da ficção no âmbito de uma reflexão de carácter mais vasto em torno da legitimidade da linguagem no quadro da representação literária. Partindo da oposição entre ficção e facto, Hawthorne questionara de forma inconclusiva os limites da própria representação do real na literatura. O discurso hawthorniano instituiu-se deste modo como interrogação das suas condições de existência e enquanto estratégia retórica de imposição de uma postura interpretativa sobre o leitor dos “romances”. De facto, a reflexão elaborada nos prefácios “condenara” o leitor à resolução final da retórica de oposições que lhe estava subjacente, o que equivale a dizer que remetera para o leitor a determinação última do sentido do texto (em que Hawthorne ainda acreditava). A componente retórica do discurso hawthorniano e a implicação do leitor no texto são, neste sentido, relacionáveis com o dilema existencialista da escolha. Pode acrescentar-se que na actualidade as interrogações formuladas por Hawthorne transferiram-se do limiar do texto para o seu centro. A revelação de John Fowles no capítulo XIII do seu romance é disso um exemplo inequívoco. A teoria do romance proposta em **The French Lieutenant’s Woman** consiste, nesta perspectiva, numa prática metaficcional, i.e. autoconsciente e intencionalmente inconclusiva, a qual é relacionável com a problemática em torno das categorias de real e ficção abordada por Hawthorne nos seus textos introdutórios.

Verificámos nos capítulos anteriores deste estudo que ao longo da sua obra Hawthorne cedeu frequentemente a voz da enunciação à figura do narrador. A voz dos prefácios pertencia a essa entidade cuja função primordial consistia em articular as tensões latentes na escrita hawthorniana e representar o equilíbrio possível entre uma afirmação (ou presença) e uma dúvida (ou ausência). Essa voz distinguia-se da entidade histórica, o próprio Hawthorne, sobrepondo-se a ela. Hawthorne ocultava-se desta forma sob a presença de um Outro, a *persona* que consumava o seu desdobramento. A voz do narrador aparecia como condição implícita **no** texto e a do autor como condição oculta **pelo** texto. Se atendermos às palavras de John Fowles, pronunciadas numa fase inicial da composição do seu romance, verificamos uma notável

convergência com a estratégia hawthorniana representada nos prefácios. Nas suas “*Notes on an Unfinished Novel*” o autor de **The French Lieutenant’s Woman** repetira para si mesmo a seguinte advertência:

*You are not the I who breaks into the illusion, but the I who is a part of it. In other words, I who will make first-person commentaries here and there in my story, and who will finally even enter it, will not be my real I in 1967; but much more just another character, though in a different category from the purely fictional ones.*²⁸

O narrador hawthorniano que constitui a voz de enunciação dos prefácios insere-se, a nosso ver, nesta categoria mediadora entre o real e a ficção. Nos textos introdutórios aos “*romances*” as preocupações de Hawthorne centraram-se, como constatámos, na existência do escritor enquanto tal. Foi essencialmente a determinação do lugar da escrita na cultura americana que esteve na origem de uma prática (auto)crítica que o autor remeteu sistematicamente para o limiar do texto — os prefácios. Se é um facto que as interrogações de Hawthorne se prendiam fundamentalmente com a questão da legitimidade linguística no quadro da representação literária, a qual é datável historicamente na tradição americana, é igualmente certo que tais preocupações promoveram uma prática literária que deve ser considerada enquanto análise dos modos perceptivos pelos quais o mundo e a experiência se ordenam em unidades inteligíveis. A modernidade que a escrita hawthorniana anuncia revela-se de forma inequívoca na opção pela margem irónica do “*romance*” e pelos termos da fundamentação teórica desta escolha, mas revela-se ainda com maior nitidez na criação da personagem do artista, o qual dá voz às contradições formais e às oposições terminológicas pressentidas por um autor que renuncia aparentemente à sua autoridade no universo do “*romance*”.

Mais do que a insistente preocupação do escritor com a natureza precária

²⁸ John Fowles, “Notes on an Unfinished Novel”, **The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction**, ed. Malcolm Bradbury (Manchester: Manchester UP, 1977), pp.153-154.

da linguagem, é a sua estratégia subversiva de ocultação que importa sublinhar. A voz enunciativa dos prefácios é em larga medida uma projecção dos impulsos contraditórios identificados na génese da escrita hawthorniana, os quais se concretizaram num jogo de presença-ausência cujas raízes remontavam à existência de uma dupla audiência do texto literário e à consequente adopção de uma dupla identidade por parte de Hawthorne. Nesta perspectiva não será exagero concluir que os prefácios de Hawthorne possuem uma forte dimensão polifónica na medida em que neles se projectam diversas presenças e diversas vozes.

Foi neste sentido que afirmámos ser o discurso de Hawthorne inconclusivo e sugerimos a sua modernidade. A expectativa de revelação suscitada pelos prefácios confronta-se no texto hawthorniano com a exibição dos mecanismos que promovem a ilusão de uma presença. Do que foi dito até aqui pode ainda concluir-se que a estratégia hawthorniana de desdobramento consagra ao autor um estatuto de reflexão privilegiado: ele torna-se leitor do seu próprio texto. É para este estatuto que converge a postura crítica assumida nos prefácios.

Neste ponto da nossa argumentação merecem particular referência dois textos evocados por João Ferreira Duarte no âmbito da sua elaboração de uma *"teoria dos discursos autocanonizantes"*²⁹ e cuja argumentação será abordada ainda neste capítulo. Trata-se do texto *"A Morte do Autor"*, de Roland Barthes (1968) e do estudo de Michel Foucault intitulado *"O que é um Autor?"* (1969). Barthes parte da consideração de que a escrita é precisamente a anulação da voz, a destruição da (sua) origem: *"A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve"*.³⁰ As palavras de Roland Barthes dirigem-se claramente à tirania do autor promovida pela crítica clássica, que procurou sempre na pessoa do autor a origem do texto e, em última instância, a sua razão-de-ser. A

²⁹ *Op.cit*, p.247.

³⁰ Roland Barthes, *"A Morte do Autor"*, *O Rumor da Língua*, trad. António Gonçalves (Lisboa: Edições 70, 1984), p.49.

criação da figura do autor corresponde, na perspectiva de Barthes, menos a uma exigência textual do que a uma articulação de raiz histórica das necessidades de uma sociedade fortemente individualizada. O autor é, nesta linha de raciocínio, uma criação moderna configurada na literatura pelo reinado do autor do texto.³¹

No âmbito de uma fundamentação de carácter essencialmente linguístico, o autor é deslocado do centro do texto. Para a declaração deste desaparecimento autoral contribuíram, num momento inicial, Mallarmé, Valéry, Proust, os Surrealistas e, posteriormente, os estudos linguísticos, com a afirmação da centralidade do processo de enunciação sobre o sujeito do enunciado. Na esteira da “*nouvelle critique*” Roland Barthes contesta a noção temporal de autoridade literária e propõe a imagem do escritor como imitador de gestos anteriores:

*supõe-se que o autor alimenta o livro, quer dizer, que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. Exactamente ao contrário, o **scriptor** moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora.*³²

A escrita moderna consiste num acto de inscrição e não de expressão, cujas raízes (e não as origens) se encontram em outras inscrições e em outros textos: “O texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura (...) o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original”.³³ Recordemos a este propósito o uso das citações no romance de John Fowles, cujo efeito final coincide com a definição proposta por Roland

³¹ Cf. *op.cit.*, p.49.

³² *Ibidem.*, p.51.

³³ *Ibidem.*, p.52.

Barthes. A morte do autor é acompanhada por um desaparecimento que lhe está forçosamente associado: “Uma vez o autor afastado, a pretensão de **decifrar um texto torna-se totalmente inútil**”.³⁴ Ao crítico resta, pois, a leitura (e não a explicação) da ausência de sentido, i.e., a leitura dos mecanismos pelos quais o sentido se esgota na própria escrita. E resta, no quadro deste desaparecimento generalizado, uma única certeza. Trata-se da convicção da existência de um Outro:

*Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor; o leitor é o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita.*³⁵

O leitor, como notou João Ferreira Duarte, “partilha com a textualidade os mesmos traços de ilimitação e disseminação porque em contiguidade ontológica com ela”.³⁶ Deste modo o leitor é convocado para o centro do discurso cuja dimensão intertextual é acentuada na abordagem teórico-crítica de Roland Barthes. No seu ensaio intitulado “Da Autocanonização: o Autor enquanto Leitor” João Ferreira Duarte apontou algumas das fragilidades da argumentação de Barthes, contestada de resto pelo ensaio de Michel Foucault, “O que é um Autor?”. Enquanto “Barthes tinha oferecido o conceito de **escrita** como o que simultaneamente produz e supera o desaparecimento do autor”, consistindo a escrita “no jogo entrecruzado e infinito de signos do qual se suprime qualquer origem ou fim”, com Foucault “o autor é reinstalado e, ao mesmo tempo, repensado no contexto das condições históricas e sociais concretas em que foi individualizado, em que se tornou fonte de

³⁴ *Op.cit*, p.52.

³⁵ *Ibidem*, p.53, sublinhado nosso.

³⁶ *Op.cit*, p.245.

autenticidade, sujeito e objecto de sistemas de propriedade e valorização".³⁷

Apesar de o estudo de Michel Foucault se enquadrar, parafraseando Ferreira Duarte, "*no mesmo paradigma pós estruturalista da rejeição do sujeito metafísico*"³⁸, o seu livro expõe em termos diversos dos de Barthes o problema da nomeação na literatura. Interessava fundamentalmente a Foucault analisar a forma como o sujeito se inscrevia na linguagem e o modo como este processo se prolongava em outros aspectos da experiência moderna. O problema do sujeito era para Foucault um problema de linguagem e a questão do nome do autor colocava-se apenas no quadro das práticas de classificação dos discursos. Nas palavras de Foucault

*um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, seleccioná-los, opô-los a outros textos.*³⁹

O crítico acrescenta ainda o seguinte: "*o facto de vários textos terem sido agrupados sob o mesmo nome indica que se estabeleceu entre eles uma relação seja de homogeneidade, de filiação, de mútua autentificação, de explicação recíproca ou de utilização concomitante*".⁴⁰

O nome do autor permite deste modo reconhecer um discurso e identificar o estatuto que ele deve receber numa dada cultura, diferenciando-o de outros discursos, os quais forçosamente se perdem. Esse nome encontra-se no limiar dos textos, caracterizando-os, instaurando a sua singularidade e estabelecendo entre estes e outros textos uma ruptura, em virtude da qual certos discursos se tornam objecto de canonização.

³⁷ *Op.cit.*, pp.245-246.

³⁸ *Ibidem*, p.245.

³⁹ Michel Foucault, *O que é um Autor?* trad.António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro (Lisboa: Vega, 1992), pp.44-45.

⁴⁰ *Ibidem*, p.45.

O autor de um texto não é senão uma função desse mesmo texto já que, nas palavras de Foucault,

*o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projecção, em termos mais ou menos psychologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efectuamos.*⁴¹

Em suma, o nome do autor descreve um conjunto de traços recorrentes em diferentes textos, os quais projectam uma imagem una e reconhecível do sujeito para que remetem. Na perspectiva de Foucault, o sujeito não pode ser considerado a origem do texto, mas apenas uma função do próprio discurso. Daí a noção de “função-autor” que João Ferreira Duarte recupera no âmbito do seu estudo. A análise do modo como essa função se exerce em certos textos remete num certo sentido para um plano secundário a questão do desaparecimento do sujeito metafísico que Roland Barthes privilegiara. No estudo de João Ferreira Duarte o autor é, à semelhança o texto, “*objecto de apropriação despragmatizante*”, i.e. está sujeito ao mesmo processo de canonização que afecta o texto. Na perspectiva daquele crítico,

*o autor ainda está vivo e de boa saúde, mas não enquanto origem empírica ou transcendental do sentido, dono de uma obra que deve o seu ser a uma doação filiante; pelo contrário, o autor vem depois e não antes da escrita, sucedendo-lhe e não precedendo-a; o autor é uma convenção social, uma maneira pela qual a sociedade se relaciona com a escrita, uma estratégia de leitura.*⁴²

O autor é deste modo deslocado para o espaço de leitura, de onde efectivamente nunca saíra; como observou Ferreira Duarte, “quando o autor se

⁴¹ *Op.cit*, p.51.

⁴² *Op.cit*, p.246, sublinhado nosso.

assume auto-reflexivamente como leitor de si próprio, exerce em relação aos textos providos de função-autor um acto de autocanonização".⁴³ O termo sublinhado na citação anterior designa "*um conjunto de normas e discursos que cooperam para projectar uma certa imagem do indivíduo enquanto autor e produzir certos efeitos*"; é neste sentido que os prefácios de Hawthorne e a estratégia que figuram podem ser considerados "*discursos que, em virtude de serem simultaneamente texto e leitura, produção e recepção, desempenham uma função autocanonizante*".⁴⁴

As considerações introdutórias aos "*romances*" de Hawthorne inserem-se, a nosso ver, na categoria dos "*discursos duais*" cuja função primordial consiste em projectar uma imagem do autor e produzir um efeito de verdade que tem na voz da enunciação a sua origem. É precisamente esta a função dos prefácios em estudo: a **retórica da ocultação** que lhes está subjacente consiste em afirmar uma presença sob a forma de uma ausência, ou seja, o autor cede a voz a um narrador que se afirma como mensageiro de uma verdade sobre o autor e a obra. Repõe-se assim o problema do autor no sentido de verificar, na esteira de Foucault, que "*certos discursos têm por função promover a imagem autocanonizante do autor, mercê do efeito de verdade provocado pela presença da viva voz do ser-origem*".⁴⁵

Voltando ao texto de Michel Foucault, podemos ainda questionar-nos sobre a oportunidade de consagrar a Nathaniel Hawthorne o estatuto de "*fundador de discursividade*", tendo em conta a instauração de uma prática literária auto-reflexiva no quadro da tradição literária americana e na medida em que os seus prefácios constituem exercícios de elaboração teórica em torno do "*romance*". Como verificámos no decorrer deste estudo, a contribuição de Hawthorne para a definição do "*romance*" revestiu-se de particular relevância em virtude da existência de uma estreita ligação entre a teorização e a prática literária com notáveis incidências na orientação posterior do género. No romance americano contemporâneo encontram-se (pelo menos) dois momen-

⁴³ *Op.cit.*, p.247, sublinhado nosso.

⁴⁴ *Ibidem*, p.247.

⁴⁵ *Ibidem*, p.249.

tos essenciais de “*retorno ao acto instaurador*” que atribuímos a Nathaniel Hawthorne, os quais se enquadram, a nosso ver, no espaço aberto pelo texto hawthorniano. Trata-se de **Roger’s Version**, de John Updike (1986) e **The New York Trilogy**, de Paul Auster (1987) — duas formas de revisitação da obra de Hawthorne e das suas condições de existência. Ambas as obras evidenciam relações dialógicas com o texto hawthorniano, facto a que não é alheia a propensão (pós)moderna para a revisitação dos clássicos.⁴⁶

Na escrita de John Updike, as teias relacionais que se estabelecem com **The Scarlet Letter** prendem-se fundamentalmente com convergências temáticas, enquanto que o livro de Paul Auster é, num certo sentido, uma reminiscência da configuração formal da visão hawthorniana de literatura, ou seja, dos mecanismos de constituição do próprio texto literário. A sugestão da escrita como **jogo**, implícita na concepção do “*romance*”, realiza-se de modo exemplar no romance **The New York Trilogy**, em cujo universo a única realidade são as palavras. Trata-se de uma obra que retorna literalmente às (suas) origens e que se impõe, à maneira da história de Roberto de La Grive, como um palimpsesto. É este o sentido das palavras finais do narrador de **A Ilha do Dia Antes**:

Enfim, se desta história quisesse fazer sair um romance, demonstraria mais uma vez que não se pode escrever senão fazendo palimpsesto de um manuscrito encontrado — sem nunca conseguir subtrair-se à Angústia da Influência. Eu não escaparia à pueril curiosidade de leitor, que pretendia depois saber se realmente Roberto escreveu as páginas sobre as quais me detive tanto tempo,

⁴⁶ Era precisamente para este sentido de retorno que apontava a sugestão de “*revival*” proposta por Fernando Guimarães — *op.cit.*, p.13. A ideia de um retorno irónico estava igualmente presente na distinção entre modernismo e pós-modernismo proposta por Fokkema: “*Whereas the Modernist presented his text as non-final, the Postmodernist may end his story at any arbitrary moment. Whereas the Modernist kept up a standard of well-connected sentences, paragraphs and sentences, the Postmodernist aims at destroying the idea of connectivity by inserting texts that emphasize discontinuity (...). Many Postmodernist texts are a collection of relatively unconnected fragments, which challenge the literary code that predisposes the reader that looks for coherence*” — *op.cit.*, pp.43-44.

*até demasiado. Honestamente deveria responder-lhe que não é impossível que as haja escrito qualquer outro, que desejava apenas fingir que contava a verdade. E assim perderia todo o efeito romanesco: onde, sim, se finge contar coisas verdadeiras, mas não se deve dizer a sério que se finge.*⁴⁷

A escrita de Paul Auster representa, a nosso ver, um momento recente da reflexão em torno da natureza da ficção literária decorrente em larga medida da formulação do problema mais vasto da própria realidade. Em **The New York Trilogy** pressentem-se ultrapassadas as dúvidas subjacentes à reflexão teórica enunciada (entre outros) por John Fowles — e em geral à teoria do romance desenvolvida na década de 60 deste século e veiculada pelo “*nouveau roman*” — na medida em que à problematização das convenções e categorias narrativas sucede um princípio inequívoco de subversão das expectativas do leitor. Agravam-se, pode dizer-se, os traços de ruptura que a modernidade literária anunciara. Nas palavras de Fokkema,

*Whereas Modernist texts relied on the selection of hypothetical constructions, the sociocode of Postmodernism is based on a preference for nonselection or quasi-nonselection, on a rejection of discriminating hierarchies, and a refusal to distinguish between truth and fiction, past and present, relevant and irrelevant.*⁴⁸

A sugestão hawthorniana de multiplicidade, ou a recusa de imposição de um sentido unívoco para o texto, radicalizam-se: o discurso pós-moderno reproduz (e não representa) a arbitrariedade (e não a multiplicidade). Neste sentido, o desdobramento da entidade autoral na figura do narrador hawthorniano, ou ainda a presença literal do autor no romance de John Fowles, assumem na escrita de Paul Auster dimensões mais complexas. À **retórica da ocultação** enunciada nos prefácios de Hawthorne, corresponde em **The New York Trilogy** uma estratégia de duplicação cujo efeito final supera

⁴⁷ *Op.cit.*, pp.467-468. Sobre a metáfora do discurso pós-moderno como palimpsesto, veja-se o ensaio de Fokkema, *op.cit.*, p.46.

⁴⁸ *Ibidem*, p.42.

largamente a ambiguidade hawthorniana. A metáfora do espelho, que no contexto da obra de Hawthorne sugeria a possibilidade de superação do lado visível do real, remete em Paul Auster para a desagregação da própria identidade que a linguagem reproduz de forma irremediavelmente imperfeita. A multiplicidade orgânica do protagonista, Daniel Quinn, é um exemplo dessa projecção de máscaras que condicionam o sujeito à existência num labirinto de identidades. Estas são, de resto, a sua única realidade.

Tendo centrado a nossa atenção na relação entre o autor e o leitor do texto hawthorniano, não podemos deixar de sublinhar os traços de um novo contrato que se estabelece na escrita moderna entre aquelas entidades. Na realidade, a própria noção de contrato revela-se desprovida de sentido na medida em que de certo modo se subvertem intencionalmente as condições de representação literária. À preocupação de John Fowles em criar no leitor expectativas para posteriormente as desvendar corresponde na escrita de Auster uma perspetivação irónica daquela relação. A convenção que associa o autor do texto literário ao seu leitor não é senão um entendimento fictício que **The New York Trilogy** denuncia. Se na obra de Hawthorne essa relação contratual era a chave do entendimento da estratégia hawthorniana de ocultação, no livro de Paul Auster ela é apenas uma ilusão entre muitas. À oposição entre ficção e facto enunciada e desenvolvida nos prefácios de Hawthorne corresponde ainda a indefinição dos seus limites: os termos tornam-se reversíveis, o real e a representação tornam-se indistintos. O limiar do conhecimento hawthorniano dá lugar a uma ininteligibilidade generalizada, a qual tem na linguagem a sua configuração possível. Nesta perspetiva, pode concluir-se que a linguagem se instala como única realidade ou palco de incertezas, e o romance se institui como construção de um horizonte de arbitrariedades. A realidade enquanto cadeia desvendável de sentidos não existe; nada existe de portador de sentidos, apenas existem as nossas representações. São elas que dimensionam a consciência que se tem do real e, neste sentido, antecedem a própria realidade.

Pode deduzir-se que em **The New York Trilogy** a linguagem não diz a realidade e não diz o sujeito, mas é, ela própria, sujeito e única realidade.

É pois no texto-enquanto-sujeito que se destrói definitivamente a imagem do sujeito tradicional, o qual passa a designar apenas uma ausência. Na escrita contemporânea, pode dizer-se, a dimensão protagonizante pertence inteiramente à linguagem. O próprio escritor se move no espaço indistinto entre o real e a ficção; é na sua ausência que o leitor se revê e, neste sentido, é a destruição do sujeito que o leitor contempla. O escritor já não se apresenta simplesmente como personagem do romance, instaurando uma margem de ambiguidade em relação ao seu estatuto, mas assume-se como fantasma do autor morto de Roland Barthes. A sua presença desdobra-se em identidades possíveis que obedecem (apenas) a um padrão de inter-mutabilidade extensível ao autor do texto e às suas diversas máscaras. No romance de Paul Auster permanece apenas intacta a demanda pela identidade do sujeito, a procura de referências para a identidade individual que a trilogia representa. As palavras do autor no final do livro confirmam esta asserção: *"These three stories are finally the same story, but each one represents a different stage in my awareness. (...) The story is not in the words; it's in the struggle"*.⁴⁹

No âmbito da composição literária, a procura de referências que acabámos de citar reveste-se de contornos intencionalmente irónicos. Enquanto escritor de romances, Paul Auster tem uma atitude de desmistificação em relação às palavras anteriores, i.e., tem uma postura irónica de revisitação do cânone literário que se insere no gosto pós-modernista pelos mecanismos de paródia.⁵⁰

O quadro de referências que sustenta **The New York Trilogy** remete para o mito americano da promessa; a imagem de John Winthrop, a América como *"a city upon a hill"*, é transposta para a experiência moderna numa

⁴⁹Paul Auster, **The New York Trilogy** (Harmondsworth: Penguin, 1990), p.346. Futuras referências ao romance serão apenas seguidas da respectiva página.

⁵⁰Entre os textos revisitados por Auster destacam-se **Fanshawe**, o primeiro romance de Hawthorne, publicado anonimamente em 1828, e o conto "Wakefield", inserido na colectânea **Twice-told Tales**, publicada pela primeira vez em 1837. A reminiscência do romance anónimo de Hawthorne está — literalmente — presente na identidade do protagonista de "The Locked Room"; por sua vez a evocação de "Wakefield" é desenvolvida explicitamente no decorrer de um diálogo entre Blue e Black na segunda parte da trilogia, intitulada "Ghosts".

“*city of glass*” identificável com Nova Iorque. Paul Auster convoca (entre outros) Herman Melville para o jogo-de-vozes deste romance; as convergências temáticas entre o texto de Auster e “*Bartleby*” enquadram-se numa estratégia dialógica que institui no âmbito do romance uma cadeia intertextual ou prática satírica cuja finalidade última consiste em tornar de certo modo indistintas as próprias categorias de imitação e de original. A leitura actual de autores como Cervantes sugere simultaneamente uma nostalgia do princípio (neste caso o princípio do romance moderno) e uma propensão subversiva de descanonização que questiona precisamente a ideia de origem.

No contexto da tradição literária americana evocada por Paul Auster, Herman Melville representa o princípio de desmistificação de alguns pressupostos em que se fundamentava a literatura da “*American Renaissance*”, razão pela qual no texto de Auster aquele escritor detem um espaço privilegiado de evocação. O autor da trilogia apropria-se, à maneira do autor de **Moby-Dick**, de obras canonizadas no sentido de constituir um novo-texto e uma nova visão da literatura, a qual promova a revisão das categorias narrativas e das posturas teóricas em função das quais as obras são avaliadas. A concepção moderna da literatura como jogo não se restringe às expectativas do leitor, frustradas intencionalmente pelo escritor, mas alarga-se à própria estrutura de preservação literária que constitui o cânone. Assim, e ao contrário do que acontecia no texto hawthorniano, o leitor não é convocado para o jogo-de-presença anunciado nas considerações introdutórias, mas é literalmente implicado nesse jogo cujos próprios limites são, no caso de Auster, indiferenciáveis.

O princípio de subversão analisado na escrita de Hawthorne apresenta-se como condição de existência do romance actual. A **retórica da ocultação**, motivada nos prefácios por um certo cepticismo em relação à linguagem, deu lugar à desconstrução das palavras, fruto da perda de confiança no real e na linguagem que se pensava dizer o real. Não é tanto a sua imperfeição como a sua arbitrariedade que ressalta em **The New York Trilogy**. É nesta perspectiva que deve ler-se a desmistificação que Paul Auster opera no contexto da tradição americana enquanto interrogação da própria linguagem

literária e gesto de consagração da modernidade no romance.

A obra de Paul Auster insere-se numa prática literária que problematiza os enigmas mas não os resolve em virtude fundamentalmente da consciência (generalizada) da sua natureza irresolúvel. Trata-se do reconhecimento da impossibilidade de a literatura representar um universo fechado, cujos limites sejam perfeitamente determináveis. Daí afirmar-se “*The center, then, is everywhere*” (p.9), que é o mesmo que dizer que não existe **um** mas diversos centros. A única necessidade reconhecida neste universo de identidades (distinto dos nomes-próprios) é a margem contingente do acaso. Em última instância, o próprio texto literário decorre de um acaso-de-linguagem. É para este sentido último que apontam as palavras do narrador de “*The Locked Room*”:

*In the end each life is no more than the sum of contingent facts,
a chronicle of chance intersections, of flukes, of random events
that divulge nothing but their own lack of purpose* (p.256).

Das considerações desenvolvidas ao longo deste capítulo pode concluir-se que, apesar de simular o desaparecimento do autor (parafraseando Roland Barthes), a estratégia hawthorniana de ocultação adoptada nos prefácios consolidou a sua presença e instaurou um princípio de interrogação da linguagem no âmbito da representação literária que teve no romance de John Fowles o seu exemplo mais paradigmático. Por seu lado, a questão do véu colocado sobre o rosto de Hawthorne enquanto metáfora de uma visão da literatura à qual se associava um conhecimento relativo e uma aparência de verdade tem em Paul Auster a sua versão (mais) actualizada. Nesta linha de raciocínio pode deduzir-se que o desdobramento autoral deu lugar aos labirintos de identidade, os quais remetem não para o desaparecimento estratégico do sujeito no quadro da representação literária, mas para a sua desagregação ou existência meramente virtual.

Conclusão

As palavras iniciais de Umberto Eco acompanharam-nos ao longo de todo o percurso que deu origem a este trabalho. Evocamo-las neste final necessariamente inconclusivo no sentido de verificar em que medida se cumpriu a ideia e de ponderar sobre os nossos próprios limites.

No decorrer da elaboração deste estudo atribuímos à estratégia hawthorniana adoptada nos prefácios a designação abrangente de **retórica da ocultação** e procurámos esclarecer os seus contornos recorrendo ao diálogo de textos a que Eco fizera referência. Pretendemos sugerir (mais do que impôr) uma leitura crítica dos prefácios que reflectisse a dimensão dialógica das reflexões introdutórias em virtude da nossa convicção de que tais reflexões constituíam exercícios conducentes à elaboração de uma teoria do “*romance*”. Assumimos a centralidade da afirmação inicial: mais do que sobre qualquer outra coisa, os livros falam de outros livros, os textos de outros textos. A nossa abordagem limitou-se preferencialmente à leitura crítica dos textos “paraliterários” mas torna-se necessário que este estudo se abra a outras vozes, donde ressalta a natureza inconclusiva das considerações finais aqui propostas.

Tentou provar-se que a transparência oculta do discurso hawthorniano se enquadrava numa prática a um tempo conciliadora e subversiva das expectativas do leitor contemporâneo de Hawthorne, à qual correspondia um duplo estatuto, público e privado. Tendo ponderado sobre as incompreensões decorrentes da leitura excessivamente superficial dos prefácios, de que resultou uma imagem distante de Hawthorne agravada pela designação crítica de “clássico”, pretendemos elaborar um trabalho que se inscrevesse na exigência

de uma leitura actual dos textos introdutórios aos “romances” tendo fundamentalmente em consideração a propensão auto-reflexiva privilegiada naqueles textos. Resta acrescentar algumas observações que no decorrer da elaboração deste trabalho foram sistematicamente remetidas para o momento final do nosso percurso. Trata-se de sugestões pessoais decorrentes de uma longa reflexão em torno da escrita de Nathaniel Hawthorne e ainda de alguns aspectos da sua trajectória artística que merecem a atenção dedicada às palavras finais de qualquer abordagem crítica.

Não podemos deixar de sublinhar que a escrita de Hawthorne e a estratégia que lhe corresponde se instituíram como forma de resistência ao esvaziamento ideológico desencadeado pelas condições económicas de progresso que se intensificaram ao longo do século XIX na América. O enquadramento da estratégia hawthorniana numa ordem capitalista em ascensão na sociedade americana do século passado constituiu um ponto nuclear da abordagem desenvolvida neste estudo em virtude dos mecanismos de reacção suscitados pela vivência literária no limiar de uma “*so-called practical order*”⁵¹ a que já fizemos referência. Nesta perspectiva, importa acrescentar que a escrita de Hawthorne revela preocupações próprias de uma literatura finissecular se entendermos esta ideia enquanto sugestão de uma ruptura anunciadora de um tempo novo.

Visto que nos aproximamos — nós próprios — de uma transição necessariamente inquietante para um novo século, não será exagero insistir na reflexão em torno das reminiscências das preocupações do final do século passado nas interrogações actuais. A insistência neste paralelo remete porventura para um nível subjectivo de apreciação da obra hawthorniana, mas o facto justifica por si mesmo o lugar discreto que lhe atribuímos neste ponto da nossa argumentação. O facto é que as questões enunciadas por Hawthorne nos seus prefácios revelam uma extraordinária proximidade com as que permeiam a literatura do nosso tempo.

Aspectos de natureza inteiramente diferente merecem ainda um olhar

⁵¹ Henry James, *op.cit.*, p.342.

atento no termo deste estudo. Entre estes destaca-se a necessária referência ao elogio e à longa amizade de Herman Melville. Apesar de termos limitado (intencionalmente) a nossa reflexão à escrita de Hawthorne, reconhecemos que na década de 1850 Hawthorne partilhou com Melville aquilo que Richard H. Brodhead designou por “*the most fertile conjunction of large vision and formal craft that American novel was to experience for at least several decades*”.⁵² Como vimos, entre 1850 e 1860 Hawthorne publicou as suas obras mais relevantes (entre as quais os quatro “romances” analisados), a que corresponde a publicação de **Moby-Dick** (1851) e **Pierre; or, The Ambiguities** (1852) de Herman Melville. Para Brodhead, nesta linha de raciocínio, “*the friendship of the two neighbors in the Berkshires during these crucial years can be seen as symbolic of the self-containedness of their revolution*”.⁵³

No contexto da nossa abordagem da estratégia de ocultação latente nos prefácios de Hawthorne enquanto origem de uma relação equívoca com o leitor do texto hawthorniano, importa sublinhar o louvor que Melville fez a Hawthorne na sequência da leitura de **Mosses from an Old Manse** em Julho de 1850.⁵⁴ Apesar do disfarce implícito no subtítulo do ensaio, “*Hawthorne and his Mosses: By a Virginian Spending July in Vermont*”, as palavras de Melville merecem particular atenção enquanto pronunciamento crítico de um escritor contemporâneo de Hawthorne. No âmbito do relacionamento entre as entidades produtora e receptora do texto hawthorniano, que constituiu um ponto central ao longo deste estudo, o ensaio de Melville antecipa algumas das questões que haveriam de constituir aspectos fundamentais da abordagem crítica da obra de Hawthorne. Vale a pena reparar que o retrato esboçado por Melville a partir da leitura da colectânea citada corres-

⁵² *Op.cit.*, p.1; cf. nota 5, Introdução, página 5.

⁵³ *Ibidem*, p.2.

⁵⁴ Cf. *The Theory of the American Novel*, pp.71-82. Em nota-de-rodapé Perkins esclareceu que a crítica redigida por Melville antecedeu o encontro com Hawthorne, o qual teve lugar em 5 de Agosto de 1850, embora na data da sua publicação (17 e 24 de Agosto) os escritores já se tivessem encontrado em Lenox (*ibidem*, p.82). Futuras referências ao ensaio de Melville serão apenas seguidas da respectiva página.

ponde de forma exemplar à imagem que determinou o estatuto de Hawthorne no contexto da tradição literária americana e cujos contornos procurámos analisar. Embora o ensaio de Melville seja anterior ao encontro com o autor de **Mosses from an Old Manse**, pode antecipar-se a conclusão de que as palavras pronunciadas antes daquele encontro e a impressão geral provocada pela escrita de Hawthorne se agravaram em Melville depois dessa data e ao longo de uma amizade evidenciada pelas referências ao autor de **Moby-Dick** nos diários de Hawthorne.

Do ensaio "*Hawthorne and his Mosses*" ressalta fundamentalmente a expressão de uma admiração genuína e a convicção de que existia entre Hawthorne e o seu público uma relação equívoca. A estratégia hawthorniana de ocultação constitui um dos aspectos em relação aos quais Melville manifesta a sua apreciação visto que distingue implicitamente a voz autoral da voz enunciativa do discurso na seguinte proposição: "*would that all excellent books were foundlings, without father or mother, that so it might be we could glorify them, without including their ostensible authors!*" (p.71). Antecipando num certo sentido a abordagem teórico-crítica da questão no nome do autor desenvolvida no terceiro capítulo deste estudo, Melville sugere que "*the names of all fine authors are fictitious ones (...) simply standing, as they do, for the mystical, ever-eluding spirit of beauty, which ubiquitously possesses men of genius*" (pp.71-72).

O elogio de Melville dirige-se essencialmente à margem obscura da escrita hawthorniana:

For in spite of all the Indian-summer sunlight on the hither side of Hawthorne's soul, the other side — like the dark half of the physical sphere — is shrouded in a blackness, ten times black (p.73).

As raízes desta escuridão são identificadas na sequência da afirmação anterior:

this great power of blackness in him [Hawthorne] derives its force from its appeal to that Calvinistic sense of Innate Depravity and

Original Sin, from whose visitations, in some shape or another, no deeply thinking mind is always and wholly free (p.73).

Importa sublinhar que muitas das qualidades que Melville apontou na crítica a **Mosses from an Old Manse** se encontram em termos idênticos na sua obra. Pode dizer-se que a propensão para a interrogação dos mistérios de natureza ontológica por parte de Melville, como em termos gerais o seu gosto pela especulação metafísica, participam de uma qualidade idêntica à que o escritor atribui a Hawthorne. Não admira pois que Melville, que na altura escrevia **Moby-Dick**, o saudasse com a seguinte dedicatória: “*In Token of my admiration for his genius, this book is inscribed to Nathaniel Hawthorne*”.

Melville atribuiu à margem obscura da escrita hawthorniana a origem de alguma incompreensão por parte do público, facto que o levou a concluir: “*In one word, the world is mistaken in this Nathaniel Hawthorne. He himself must often have smiled at its absurd misconception of him*” (p.73). Melville sugeriu ainda, no âmbito dessa qualidade obscura, uma aproximação das tragédias shakespearianas para que remete a escrita produzida por Hawthorne. Apesar de considerar a proximidade dos génios de Hawthorne e Shakespeare, ambos “*great masters of the Art of Telling the Truth*” (p.74), Melville distingue-os no que respeita à sua popularidade já que, ao contrário de Shakespeare, Hawthorne permanece ele-próprio numa margem oculta da existência. A comparação dos escritores revela, porém que a diferença entre eles “*is by no means immeasurable*” (p.77). Da questão do reconhecimento do génio de Hawthorne por parte do público americano emerge, no ensaio de Melville, a distinção entre dois grupos de receptores do texto hawthorniano implícita na seguinte afirmação:

Nor need you fix upon that blackness in him, if it suit you not. Nor, indeed, will all readers discern it; for it is most insinuated to those who may best understand it, and account for it; it is not obtruded upon every one alike (p.75, sublinhado nosso).

Deste modo, a abordagem crítica elaborada por Melville revela a sua própria categoria de leitor do texto hawthorniano, reconhecendo a existência

de duas vozes (e consequentemente duas audiências) latentes no discurso de Nathaniel Hawthorne.⁵⁵ É precisamente para esta conclusão que convergem as expressões sublinhadas na citação anterior.

As palavras de Melville no ensaio em análise constituíam fundamentalmente um desafio dirigido à América do século passado para que reconhecesse os escritores nacionais e apreciasse a singularidade das suas produções poéticas. No tom daquelas palavras é impossível deixar de notar a exaltação da independência artística no quadro de uma exigência de autonomia:

Let America, then, prize and cherish her writers; yea, let her glorify them. They are not so many in number as to exhaust her good-will. (...) let America first praise mediocrity even, in her own children, before she praises (...) the best excellence in the children of any other land. Let her own authors, I say, have the priority of appreciation (p.77).

O panorama das Letras na América do século passado mereceu a Melville uma atenção particular, decorrente sem dúvida do seu próprio estatuto (praticamente inexistente) na literatura americana. Segundo o escritor

There are hardly five critics in America; and several of them are asleep. As for patronage, it is the American author who now patronizes his country, and not his country him. And if at times some among them seem to appeal to the people for more recognition, it is not always with selfish motives, but patriotic ones (p.78).

Socorremo-nos das palavras de Melville por considerarmos que na postura crítica assumida neste ensaio o escritor dá voz às questões fundamentais que se colocaram a Nathaniel Hawthorne e, em termos gerais, à prática da literatura na América do século XIX. Poderíamos sintetizar os traços mais relevantes do seu pensamento ou da sua abordagem crítica do texto hawthorniano,

⁵⁵Sobre esta distinção estabelecida por Herman Melville veja-se Moore, *op.cit*, pp.23-25.

mas defraudaríamos a promessa inicial de ouvir e fazer-falar os textos. As palavras de Melville citadas anteriormente exprimem de forma exemplar as implicações da adoção por parte de Hawthorne de uma **retórica da ocultação** cuja sugestão nos pertence inteiramente. É pois lícito que no termo deste estudo nos apropriemos conscientemente da encenação de ausência atribuída ao autor dos prefácios no sentido de lhe revelar (e não impôr) a transparência.

Em 20 de Novembro de 1856, Hawthorne registou o seu último encontro com Melville nos seguintes termos:

A week ago last Monday, Herman Melville came to see me at the Consulate, looking much as he used to do (a little paler, and perhaps a little sadder), in a rough outside coat, and with his characteristic gravity and reserve of manner (...) I felt rather awkward at first; because this is the first time I have met him since my ineffectual attempt to get him a consular appointment from General Pierce. However, I failed only from real lack of power to serve him (...) we soon found ourselves on pretty much our former terms of sociability and confidence. (...) Melville, as he always does, began to reason of Providence and futurity, and of everything that lies beyond human ken (...). It is strange how he persists -- and has persisted ever since I know him, and probably long before -- in wandering to-and-fro over these deserts (...). he can neither believe nor be comfortable in his disbelief.⁵⁶

Na perspectiva de Brodhead, “*The passage reads like an epitaph on their creative encounter as men and as artists*”.⁵⁷ Resta sublinhar a postura de Hawthorne no decorrer desse último encontro, a qual remete para a presença oculta da ficção hawthorniana. Hawthorne não se pronuncia sobre si mesmo; descreve apenas a presença de Melville. Da proximidade entre os dois autores, que supera largamente as implicações do passo citado, ressalta a impressão de que partilharam uma demanda formal num contexto que Melville considerou

⁵⁶The English Notebooks, *op.cit.*, pp.432-433.

⁵⁷*Op.cit.*, p.198.

trágico.⁵⁸ A tensão final, detectável no percurso artístico de Hawthorne e Melville, é indissociável do dilema (que partilharam) entre a afirmação da existência inequívoca de uma ordem transcendente à luz da qual o mundo tem um sentido, e a negação dessa ordem, a qual atribui à realidade uma dimensão meramente empírica. É este o conflito primeiro que desencadeia as oposições subsequentes. As obras de Hawthorne e Melville convergem num ponto inconclusivo de interrogação da forma literária que represente este dilema inicial.

No caso específico de Hawthorne, o “*romance*” representou um esforço de conciliação dos limites formais do género romanesco com a visão imaginativa do autor, os quais inicialmente se revelaram incompatíveis. Essa visão, que se pode considerar oblíqua, colocou Hawthorne desde muito cedo perante um dilema que se manifestou de forma sistemática na oposição entre os termos “*novel*” e “*romance*”. Tendo em consideração que no âmbito da concepção hawthorniana a multiplicidade é literalmente uma função da representação literária, torna-se necessário admitir que o “*romance*” pode ser entendido como a margem irónica do romance americano.

⁵⁸Como observou Brodhead, “*Melville’s discussion of a tragic phase of humanity describes a nineteenth-century phenomenon that includes his own and Hawthorne’s work and extends beyond it. This is (...) a movement from a vision of the world as governed from above by a divine order to a vision of it as governed from within by its own inherent laws*” — *op.cit.*, p.200.

Bibliografia

- Auerbach, Jonathan. **The Romance of Failure: First-Person Fiction of Poe, Hawthorne and James**. New York: Oxford University Press, 1989.
- Auster, Paul. **The New York Trilogy**. Harmondsworth: Penguin, 1990.
- Barthes, Roland. **Fragments d'un discours amoureux**. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- . “A Morte do Autor”. **O Rumor da Língua**. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984, pp.49-54.
- Baym, Nina. **The Scarlet Letter: a Reading**. Boston: Twayne Publishers, 1986.
- . **Novels, Readers and Reviewers: Responses to Fiction in Antebellum America**. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- Bell, Michael Davitt. **The Development of American Romance: the Sacrifice of Relation**. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Bloom, Harold, ed. **Modern Critical Views: Nathaniel Hawthorne**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1986.
- Booth, Wayne C. **The Rhetoric of Fiction**. Harmondsworth: Penguin, 1992.

- Brodhead, Richard H. **Hawthorne, Melville and the Novel**. Chicago: University of Chicago Press, 1977.
- Chase, Richard. **The American Novel and Its Tradition**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1957.
- Cowley, Malcolm, ed. **The Portable Hawthorne**. Harmondsworth: Penguin, 1976.
- Cunliffe, Marcus. **The Literature of the United States**. Harmondsworth, Penguin, 1991.
- Duarte, João Ferreira. "Da Autocanonização: o Autor enquanto Leitor". **Actas do XIV Encontro da A.P.E.A.A. 1993**. Coimbra: A.P.E.A.A., 1995. 243-250.
- Eco, Umberto. **O Nome da Rosa**. Trad. Maria Celeste Pinto. Lisboa: Difusão Editorial, 1994.
- . **A Ilha do Dia Antes**. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Difusão Editorial, 1995.
- Fielding, Henry. **Tom Jones**. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- Fogle, Richard Harter. **Hawthorne's Fiction: the Light and the Dark**. Norman: Oklahoma University Press, 1975.
- Fokkema, Douwe W. **Literary History, Modernism and Postmodernism**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1984.
- Folsom, James K. **Man's Accidents and God's Purposes: Multiplicity in Hawthorne's Fiction**. New Haven, Conn.: College and University Press, 1963.
- Foucault, Michel. **O que é um Autor?** Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

- Fowles, John. **The French Lieutenant's Woman**. London: Pan Books, 1987.
- . "Notes on an Unfinished Novel". **The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction**. Ed. Malcolm Bradbury. Manchester: Manchester University Press, 1977, pp.147–162.
- Frye, Northrop. **The Anatomy of Criticism**. Harmondsworth: Penguin, 1990.
- Guimarães, Fernando. **Os Problemas da Modernidade**. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- Hawthorne, Nathaniel. **The English Notebooks**. Ed. Randall Stewart. New York: Russel & Russel, 1962.
- . **The American Notebooks**. Ed. Claude M. Simpson. Columbus: Ohio State University Press, 1972.
- . **The Scarlet Letter**. Harmondsworth: Penguin, 1983.
- . **The Blithedale Romance**. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- . **The House of the Seven Gables**. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- . **The Marble Faun**. Harmondsworth: Penguin, 1990.
- James, Henry. "Hawthorne". **Essays on Literature: American Writers, English Writers**. New York: Library of America, 1984, pp.315–457.
- Kazin, Alfred, ed. **Selected Short Stories of Nathaniel Hawthorne**. Greenwich: Fawcett Publications, 1966.
- Lawrence, D.H. **Studies in Classic American Literature**. Harmondsworth: Penguin, 1977.
- Lodge, David. "O Romance enquanto Comunicação". **Formas de Comunicação**. Trad. Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema, 1990, pp.98–113.

- Lotman, Ju. M. "Retórica". **Enciclopédia Einaudi**. Vol.17. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989, pp.239-359.
- Lyotard, Jean-François. **The Postmodern Condition**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Matthiessen, F.O. **American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman**. London: Oxford University Press, 1972.
- Melville, Herman. "Hawthorne and his Mosses: By a Virginian Spending July in Vermont". **The Theory of the American Novel**. Ed.George Perkins. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970, pp.71-82.
- Millington, Richard H. **Practicing Romance: Narrative Form and Cultural Engagement in Hawthorne's Fiction**. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Moore, Thomas R. **A Thick and Darksome Veil: the Rethoric of Hawthorne's Sketches, Prefaces and Essays**. Boston: Northeastern University Press, 1992.
- Pattison, Joseph C. "Point of View in Hawthorne". **PMLA**. Vol.82 Nr.5 (1967): 363-369.
- Perkins, George, ed. **The Theory of the American Novel**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.
- Poe, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition". **Poems and Essays on Poetry**. Ed.C.H.Sisson. Manchester: Carcanet Press, 1995, pp.138-150.
- Poirier, Richard. **A World Elsewhere: the Place of Style in American Literature**. New York: Oxford University Press, 1973.
- Robert, Marthe. **Romance das Origens e Origens do Romance**. Lisboa: Via Editora, 1977.

- Ruland, Richard & Malcolm Bradbury. **From Puritanism to Postmodernism**. Harmondsworth: Penguin, 1992.
- Sartre, Jean-Paul. "Situation of the Writer in 1947". **Literature in the Modern World**. Ed.Dennis Walder. Oxford: Oxford University Press, 1992, pp.202-206.
- Silva, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1988.
- Terence, Martin. **Nathaniel Hawthorne**. Boston: Twayne Publishers, 1983.
- Todorov, Tzvetan. **A Conquista da America**. Trad.Maria Isabel Braga. Lisboa: Litoral Edições, 1990.
- Turner, Arlin. **Nathaniel Hawthorne: an Introduction and Interpretation**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961.
- Weber, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. Trad.Ana Falcão Bastos e Luis Leitão. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
- Weber, Ronald. **O Romance Americano**. Trad.A.Ralha. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.

Índice

Introdução	1
1 O Véu na Linguagem	13
2 As Origens da Ficção	62
3 O Real e a Terra dos Romances	103
Conclusão	145
Bibliografia	153

