

## **CONTAMINAÇÕES FECUNDAS: TRAÇOS DE EDGAR ALLAN POE EM ANTERO DE QUENTAL E EM EÇA DE QUEIRÓS**

**Maria de Lurdes Morgado Sampaio**

Professora Auxiliar

Faculdade de Letras

Universidade do Porto, Porto, Portugal

[msampaio@letras.up.pt](mailto:msampaio@letras.up.pt)

**RESUMO**

Neste ensaio procura-se dar conta das repercussões directas e indirectas da leitura de Edgar Allan Poe na obra dos dois autores mais carismáticos da Geração de 70, Antero de Quental e Eça de Queirós, visando sobretudo mostrar como Poe foi um importante contributo para o aperfeiçoamento da arte narrativa de Eça de Queirós.

**PALAVRAS-CHAVE**

Antero de Quental; Eça de Queirós; Edgar Allan Poe; refrações; mistério; transferências.

**ABSTRACT**

This essay focuses on the direct and indirect influences of the work of Edgar Allan Poe upon Eça de Queirós and Ramalho Ortigão, the most important authors of the so-called "Geração de 70". One mainly intends to show how Poe played an important role in the development of Eça de Queirós' writing.

**KEYWORDS**

Antero de Quental; Eça de Queirós; Edgar Allan Poe; refractions; mystery; transfers

Estela

EDGAR  
ALLAN  
POE  
T

1809-1949

(Alexandre O' Neill)

Sem pretensão de sobrevalorizar o papel de Antero de Quental na introdução de Edgar Allan Poe em Portugal, poder-se-á afirmar, sem reservas, que o seu contributo foi decisivo para a divulgação do poeta norte-americano nos meios literários oitocentistas. Antero foi o autor da tradução integral do conto “The Assignment,” publicado, em 1865, no jornal de Penafiel, *O século XIX*, surgindo este antecedido de uma nota introdutória não assinada. Por via metonímica, seria plausível atribuir a autoria a Antero, mas não é de excluir a hipótese de ela pertencer a Germano Vieira de Meireles, director do jornal e amigo do poeta, tendo em conta o retrato de Poe *via* Charles Baudelaire e certas fórmulas publicitárias de aliciamento do leitor. Lê-se nesse texto o seguinte:

**O que hoje servimos à complacência dos leitores não é coisa ordinária e trivial, como qualquer produto de culinária nacional, difere muito. Edgar Poe tem as suas afinidades de mito em Portugal; cuidamos até que a sua estranha mas significativa fisionomia literária será apenas conhecida dos mais temerários e audaciosos filhos da nossa pequena Levi artística, que, atribulada pela curiosidade da *ideia nova*, se aventura, às descobertas mais paradoxais.**

**Assim o apocalíptico e elegante autor dos Contos Excêntricos não existe para nós, e por isso galhardo prémio merece quem, afrontando os caminhos batidos do nosso gosto literário, ousa revelá-lo ao espanto das gentes.<sup>1</sup>**

Na verdade, tanto quanto é possível averiguar, remonta a 1857 a descoberta portuguesa inequívoca do escritor norte-americano, que levaria à tradução (incompleta) de “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfall,” vinda a lume no jornal *A opinião*, com o título chamativo “Uma Viagem à Lua num balão feita pelo holandez – Hans Pfall”. Sampaio Bruno, no entanto, no capítulo que dedica ao conto fantástico em *A geração nova*, refere a existência, anterior a 1857, de uma colecção de contos de Poe, traduzidos directamente do inglês por parte de autor anónimo, que ele considera ser o poeta Joaquim Simões da Silva Ferraz; mas não oferece fundamentação para uma hipótese que nem especialistas na tradução de Edgar Allan Poe em língua portuguesa – como é o caso de Margarida Vale do Gato – conseguem validar.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Texto constante da reedição, com anotações, de Ana Maria Almeida Martins de *A entrevista*. Lisboa: Difel, 1993, p. 17. Proceder-se-á neste ensaio à actualização da grafia.

<sup>2</sup> Cf. Margarida Vale do Gato, *Edgar Allan Poe em translação: entre textos e sistemas, visando as rescritas na lírica moderna em Portugal*. Tese doutoramento. U Lisboa, 2008.

A tradução de “The Assingation,” feita por Antero em 1864, não está isenta de mistérios, pois esse conto de Poe não consta dos volumes traduzidos por Baudelaire até essa data. Assim, coloca-se a hipótese de Antero a ter traduzido directamente do inglês, língua que dominava perfeitamente, ou, como sugere Maria Leonor Machado de Sousa, que o poeta tenha partido de *Contes inédites d’Edgar Poe traduits de l’anglais*, da responsabilidade de William Hughes. (Sousa 116)

Qualquer que tenha sido a fonte e ponte utilizadas, o que importa desde já relevar é o modo como Antero não se enquadra na tradição europeia de recepção de Poe, *i.e.*, numa recepção tão fortemente mediada e modelada por Baudelaire que levou os estudiosos de Poe a cunhar o neologismo “Poedelaire”. Por outro lado, a própria escolha de um conto pouco estudado como “The Assingation,” originariamente intitulado “The Visionary,” só parece explicar-se em função de gostos e preocupações muito pessoais do próprio Antero. Recorde-se que nesse conto de ressonâncias shakespearianas Poe situa a acção em Veneza e conta a história de um amor impossível, cujo desfecho é o suicídio duplo por envenenamento.

À época de tradução desse conto trágico e decadentista de Poe, Antero não experimentara ainda o pessimismo e o desespero que marcarão outras fases da sua vida, mas, segundo a crítica biografista, o poeta terá tido nessa altura uma forte decepção amorosa – o que poderá ter redundado numa leitura especular dessa narrativa poética. Antero não se limitou, porém, a traduzir o conto e o poema neste engastado, suposta criação do protagonista da história. Em 1872, já então com 30 anos, inclui o poema do conto de Poe no seu livro *Primaveras românticas*, dando-lhe o título “Do inglês de Edgar Allan Poe”.<sup>3</sup> A função deste singular título não é, de modo algum, clara: Antero assinala o território linguístico de origem, mas dificilmente se poderá afirmar que indentifica sem ambiguidades a autoria do poema traduzido. Recorde-se que em *Primaveras românticas* Antero insere um poema de homenagem a Baudelaire – “A Carlos Baudelaire” (Autor das “Flores do mal”) –, cuja influência é notória noutros textos desse mesmo volume poético, mas no caso de Poe, a homenagem assume a forma de tradução-versão. O trabalho de apropriação do poema de Poe por parte de Antero só não pode considerar-se um gesto antropofágico, ou seja, o gesto de amor que a tradução total implica, na curiosa proposta de Haroldo de Campos, porque não chega a haver assimilação total ou a deglutição perfeita, que acontece na transformação do amador na coisa amada (e sublinhe-se que este tópico camoniano é glosado logo na abertura do livro, no poema petrarquiano “Beatrice”). Ao ser deslocado do seu contexto textual original, de uma narrativa para um livro de poemas, a composição poética ganha autonomia e, sendo *de Poe*, passa a ser também *de Antero* – ou ainda mais *de Antero*. Estamos perante um exemplo perfeito do *entre-texto* que todo o texto traduzido (ou em tradução) tende a ser, como sustentam actuais teóricos da tradução. Antero procede, aliás, a um reescrita acentuada do poema de partida, com alterações de ordem estrutural e lexicais bem notórias. A modificação mais radical, e que compromete mesmo o sentido e simbolismo do poema, regista-se quando Antero opta por colocar o sujeito poético a dirigir-se a uma mulher casada, quando, em Poe, ele se dirige, como em “The Raven,” a uma mulher morta. Sendo aparen-

<sup>3</sup> Esta inclusão adquire maior significado, se tivermos em conta o facto de Antero de Quental ter destruído grande parte da sua produção poética anterior a 1865. Recorde-se que também Poe publicou autonomamente o poema do conto, com o título “To One in Paradise”.

temente esta modificação explicada pelo episódio amoroso da adolescência de Antero, a atmosfera mórbida dilui-se, dando mesmo lugar a uma moderada ironia – talvez já motivada pela leitura de Baudelaire. No prefácio à reedição de *Primaveras românticas*, em 1983, Nuno Júdice chamava com pertinência a atenção para o percurso evolutivo inscrito no decurso do próprio volume: num primeiro momento (de intenso idealismo), confrontamo-nos com poemas líricos e declamatórios, devedores da tradição romântica; num segundo momento, sob o fascínio de Baudelaire e de *Les fleurs du mal*, temos poemas onde o humor, o erotismo e até o macabro são uma constante, não se eximindo Antero de tematizar o amor de formas muito mais prosaicas e num estilo menos empolgado.

Não havendo notícia de uma reedição, no século XIX, da narrativa “A Entrevista,” poder-se-á já concluir que esta última imagem de Poe como Poeta, projectada por um escritor com o carisma de Antero, não poderia deixar de ter algumas consequências imediatas, ainda que, porventura, efémeras. Acentue-se que, em França, a imagem de Poe como contista ficaria reforçada pelo facto de Baudelaire ter apenas traduzido, ao longo da sua vida, quatro poemas do poeta norte-americano.

A esta recepção de Poe como poeta não ficaria, de facto, indiferente Eça de Queirós, quando, em 1866, dedica o terceiro dos folhetins publicados na *Gazeta de Portugal*, “Poetas do mal,” à trindade Poe, Baudelaire e Flaubert. Se o termo “poeta” como sinónimo de escritor e de artista aparece frequentemente nesses folhetins da juventude queirosiana (reunidos mais tarde em *Prosas bárbaras*), o uso capitalizado do termo em título investia-o naquele momento de sentidos suplementares que o texto confirmaria. Nesse folhetim, Eça apontava as afinidades a vários níveis entre os poetas em estudo, para depois atentar nas particularidades de cada autor. O conhecido parágrafo introdutório parece desvelar, de imediato, a centralidade dada a Baudelaire:

**Conhecem Poe, Baudelaire e Flaubert? Estes homens só vêem o mal; os corpos magros despedaçados e podres, as vegetações líricas que luzem como no fundo de um sonho asiático, as nuvens ferozes onde vagueiam os danados do amor, os orvalhos caídos das frias esterilidades da lua, os uivos horríveis das almas que têm medo, os ventos que torcem os corpos dos enforcados, as pestes, as covardias do desespero – todas as flores do mal espêndidas e negras. (Eça 89)**

Num outro passo, Eça referir-se-á à revolução na arte levada a cabo pelo “bando de Baudelaire”. (Eça 92) Não obstante o seu estilo digressivo e empolgado, as abundantes metáforas e imagens assinaladas pelos críticos que se têm ocupado desses folhetins, Eça retratava de forma concisa a natureza da revolução desses escritores que várias vezes refere como “poetas livres”: uma simultânea inovação nos temas e nas formas (que, a seu ver, vai muito para além de questões métricas e prosódicas). Eça acentua a excepionalidade e os valores éticos e estéticos que unem os três criadores de formas novas: a recusa intransigente de escolas e fórmulas literárias tradicionais, o desprezo pela glória e pelo amor, a crítica ao industrialismo e materialismo burgueses e o comprazimento em realidades que horrorizam a “crítica ordinária” e o homem comum.

Comparando os retratos dedicados a Baudelaire e a Flaubert (o autor mais longamente analisado), dir-se-ia que o retrato de Poe é pobre e apressado. E, no entanto, a síntese de Eça é magnífica, apesar de parcial: a par da faceta terrífica de Poe (sempre o tema da perversidade, que tanto fascinaria o jovem Fernando Pessoa), Eça é sensível à dimensão humorística e

carnavalesca da obra do escritor, decerto já influenciado pela imagem do “histrião literário” veiculado por Poe nos ensaios *The Poetic Principle* e *The Philosophy of Composition*, traduzidos por Baudelaire respectivamente em 1845 e 1846, tendo o último (em fr. “La genèse d’un poème”) sido incorporado na colectânea *Histoires grotesques et sérieuses* (1865). Leia-se o retrato de Poe pela pena de Eça:

**Então aparecem estes livros – ‘As novas histórias extraordinárias,’ ‘As Flores do Mal,’ ‘Salambô,’ etc. O primeiro é de Edgar Poe; entre aquelas páginas passa o demónio da perversidade, ora hirto e lívido como os ciprestes, ora galhofeiro, jovial, ruidoso, às cambalhotas, mostrando os rasgões do fato, às risadas, mostrando a podridão dos dentes, sinistro e debochado como um palhaço das esquinas. (Queirós, *Prosas bárbaras* 92)**

Após o esboço comparativo com Hoffman e Darwin, Eça deixa em aberto inúmeras questões, ao afirmar que Poe “diz a realidade dos terrores e das visões, a realidade”. (Queirós, *Prosas bárbaras* 92). Poe, o artista visionário, autor de histórias extraordinárias situadas nos umbrais do fantástico, do gótico e do sobrenatural, parece mesmo desvanecer-se perante a conclusão sentenciosa de Eça: “O seu livro é a epopeia desvairada do sistema nervoso”. (Queirós, *Prosas bárbaras* 92).

Em 1903, na introdução a *Prosas bárbaras*, Batalha Reis realça, com razão, a influência marcante, nesses folhetins iniciais de Eça, de todo um universo literário e cultural germânico, a par da influência dos românticos franceses e portugueses, mas minimiza, a meu ver, a importância de Baudelaire e de Poe (bem como de Shakespeare, que não se esgotara na fase da vida coimbrã). Mesmo que Batalha Reis esteja certo, quando afirma que só muito tarde terá chegado às mãos de Eça um exemplar de *Les fleurs du mal*, tal não significa que Eça não tenha tido conhecimento parcial ou total, directo ou indirecto, dessa obra. O texto “Poetas do mal,” bem como a reiteração, nos folhetins, do tópico do *mal* (por vezes, com matizes bem baudelairianas) parecem contradizer essa ideia. Por outro lado, a presença de Poe parece perpassar na globalidade dos folhetins, que foram acolhidos, como sabemos, com grande estranheza pelos leitores portugueses. Pondere-se, por exemplo, o recurso ao monólogo e à forma dialogada (tão frequentes em Poe), vejam-se os folhetins “O milhafre” (“o milhafre filosófico e letrado”), “A bebedeira do coveiro” e atente-se nas imagens e motivos nocturnos, tétricos, nas diversas aves agoirentas da noite (e sobretudo os corvos do episódio do lenhador, em “Misérias”). Segundo testemunhos vários (entre os quais o de Batalha Reis), o que o leitor da época retinha e ridicularizava era a imagem de um escritor que se comprazia em falar de forcas e enforcados, de defuntos, de cadáveres, de covas e coveiros e de outros assuntos mórbidos e macabros. Bem elucidativo quanto a essa recepção caricatural dos folhetins de Eça – e, indirectamente evocativo da aliança amor-morte nos contos e poemas de Poe – é o comentário do crítico Teixeira de Vasconcelos, transcrito por Batalha Reis no referido prefácio: “Tem muito talento este rapaz; mas é pena [...] que haja nos seus contos, sempre dois cadáveres amando-se num banco do Rossio”<sup>4</sup>. De uma forma consciente ou inconsciente, há na globalidade da obra de Eça alguns motivos e *leitmotivs* que parecem dever mais a Edgar Allan Poe do que a crítica queirosiana tem reconhecido – e deixo de fora

4 Cf. Prefácio de Batalha Reis, em Eça Queirós. *Prosas bárbaras*. Porto: Livros do Brasil, s.d. 9.

deste ensaio o tema do *duplo* (eixo central da obra de Poe), que se apreende de imediato no nome das personagens e em jogos contrapontísticos de superfície, mas que é, no fundo, estruturante de todo o universo ficcional de Eça.<sup>5</sup> De lado ficam também os temas-tabu, imorais, as heresias e todos os “crimes” contra a moral pública tematizados por Eça – mais obviamente ligados à corrente realista-naturalista – embora, nalguns casos, a transgressão de valores e convenções sociais provoque no leitor um efeito de surpresa e horror que só os contos fantásticos de Poe (ou outros afins) podem provocar.

Um dos episódios mais extraordinários de *O mistério da estrada de Sintra* (escrito a meias com Ramalho Ortigão) é aquele em que o homicídio, alegadamente involuntário, de um garboso capitão inglês é ocultado pelo enterro do cadáver numa cova feita adentro muros lisboetas. O ritual mórbido desse funeral, a que não falta um simulacro de missa, inicia-se com o transporte do morto, embrulhado numa manta de viagem, para uma bizarra sepultura:

**Viéramos para o pavimento inferior do prédio, a uma casa térrea, a que se descia por quatro degraus para baixo do solo. Era ao fim da tarde. Estávamos alumizados com a luz das velas [...]. Tinha-se cavado uma profunda cova. Sentia-se o cheiro húmido e acre da terra revolvida. (Queirós e Ortigão 212).**

Perante tal passagem, e tendo em conta as leituras de Poe por parte de Eça, impossível não pensar em “The Cask of Amontillado” ou em “The Tell-Tale Heart,” só para citar dois dos contos mais conhecidos de Poe. O facto de este passo surgir num capítulo intitulado “Concluem as Revelações de A.M.C.” atribuído ao estudante de medicina A.M.C., ou seja, a Ramalho Ortigão (sem discordâncias dos críticos), não invalida a ideia de que também Eça subscreveu tal solução, tanto mais que não procedeu a qualquer revisão, quando reescreveu o texto antes da sua publicação em livro em 1885.<sup>6</sup> Esta solução, aliás, está muito aquém da solução drástica que Eça escolhe para o problema do Padre Amaro antes da revisão definitiva, em 1880, de *O Crime do Padre Amaro*, cuja primeira versão, com laivos de romantismo, remonta a 1875. Na segunda versão, criticada por Machado de Assis pelo seu carácter lúgubre e pelo seu descriptivismo mórbido, o “crime” do Padre Amaro é literal, passível de punição legal, e tem o nome hediondo de “infanticídio”. Amaro é-nos apresentado como um ser profundamente egoísta, assaltado por visões e imagens fantasmagóricas de ruína pessoal e social. A crueldade desse ser quase demoníaco em que se transforma o Padre Amaro-pai é acentuada pela descrição minudente e gradual das suas reacções e actos: primeiro, o terror perante a queda iminente, depois, a preparação do crime e, finalmente, o assassinio da criança:

<sup>5</sup> Centrando-se na questão do incesto e à luz da psicanálise, Pedro Luzes explora a questão do duplo em “Significado do Incesto em *Os Maias*. Narcisismo? Sentimento amoroso?”, in *Eça e Os Maias cem anos depois. Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*. Org. por Isabel Pires de Lima. Porto: Edições Asa, 1989. 117-124. No estudo que eu própria dediquei a *O mistério da estrada de Sintra*, sublinhei igualmente as correspondências temáticas e funcionais existentes entre as personagens (os pares, sócias e réplicas – até onomasticamente marcados, como F. e Frederico Friedlien, F. e Fradique, a Condessa de W e W. Rytmel (Sampaio 84-85). A este tópico dedica Rosa Maria Martelo o ensaio “Duplos e Metades: funções da complementaridade na construção das personagens queirosianas”. *Estudos em homenagem a Margarida Losa*. Porto: Faculdade de Letras, 2006. 275-85.

<sup>6</sup> Aliás, a oração fúnebre que Ramalho Ortigão escreve, tendo A.M.C. como porta-voz, deve muito à prosa de certos folhetins de *A gazeta de Portugal*, como um simples cotejo poderá confirmar. Poder-se-á mesmo considerar que nessa experiência lúdica que é *O mistério da estrada de Sintra* Ramalho Ortigão se terá dedicado com prazer, no capítulo em questão, a fazer um *pastiche* da prosa de Eça.

A perseguição de João Eduardo pusera-lhe no sangue um medo febril. Aquela criança parecia-lhe uma coisa odiosa, que vinha para o acusar, para o caluniar, para o esfomear, para o matar. Tinha vontade de a esganar com as mãos. [...] Abaixou-se, pôs a criança no chão, abriu o chale; as faixas brancas, uma toalha em que tinham embrulhado, destacavam na terra escura. Ergueu-se hirto, com os cabelos eriçados. A criança gemia. De repente, abaixou-se, tomou um pedregulho, pô-lo sobre a criança, entrouxou tudo num embrulho apertado, agarrou-o convulsivamente, atirou-o à água. Aquilo fez pchah! Umás rãs saltaram assustadas. Amaro ficou imóvel, gelado, fitando o rio.<sup>7</sup>

Eça não deixará nunca de tematizar o universo da obsessão e de comportamentos monomaniacos que Poe explorou como poucos: encontramos esse tema nos contos da primeira fase, como em contos mais tardios como “*O defunto*” (1896) e “*José Matias*” (1897), como o encontramos no tratamento de personagens singulares de alguns romances, de onde se destacam Juliana e as Luíças que proliferam nos seus contos e romances. Recorde-se que o que leva a Luísa de *O mistério da estrada de Sintra* (também Condessa de W.) a administrar ópio ao seu amante é o ciúme extremo e a obsessão com a ideia de que ele terá outra mulher. A tentativa desesperada de confirmar a suspeita leva-a a procurar as cartas reveladoras dessa traição. Mas, ao contrário do que acontece no universo racional de “*The Purloined Letter*”, as cartas não chegam sequer a materializar-se, ou seja, a instituírem-se como significante: ou não existem, ou não são descobertas. Por sua vez, o conto “*Singularidades de uma Rapariga Loura*,” de 1874, entendido como um dos primeiros esboços de uma escrita realista, tematiza a cleptomania no feminino, aliada à ideia de alienação. A obsessão passional de Macário (espécie de germen de José Matias), que o conduz à beira da ruína pessoal, exacerbada, por contraste, o carácter amorfo e abúlico de uma mulher-sombra, quase destituída de identidade. Neste caso, nenhuma explicação é adiantada para tal comportamento, sendo a história relatada (como na maior parte dos contos de Poe) em primeira pessoa, *como se* realmente tivesse acontecido, *i.e.*, como se se tratasse de uma histórica verídica.

Recorde-se que nesse mesmo ano de 1874, Ramalho Ortigão, também ele impressionado por Edgar Allan Poe, publica o texto (uma das suas farpas) “*O crime de Vitorino e os Contos de Edgar Poe*,” onde relata a história do roubo cometido por um homem simples e pobre, vítima do fascínio que a palavra “tesouro” sobre si exerce, em suma, vítima dos seus delírios e sonhos.<sup>8</sup> Esta é a tese apresentada por Ramalho Ortigão, que trata o “caso Vitorino” como um exemplo dos desregramentos e perversões do sistema nervoso, capazes de anular a capacidade de discernimento crítico e racional do ser humano. Na esteira de Eça de Queirós (em “*Os poetas do mal*”) escreve Ramalho Ortigão:

**A história do crime de Vitorino figura-se-nos demasiadamente parecida com os contos de Edgar Poe para deixar de merecer sob este ponto de vista a atenção dos alienistas, porque os contos de Poe são perfeitos estudos do sistema nervoso e têm a importância de resultados científicos. (Ortigão 123)**

<sup>7</sup> Cf. *O Crime do Padre Amaro*, 2 vols. (edição crítica das três versões por Helena Cidade Moura). Porto: Lello & Irmãos, 1964.

<sup>8</sup> Com a data de Novembro-Dezembro de 1874, esse texto é uma das *Farpas* (Crónica mensal da política, das letras e dos costumes) (1873-1875).

Trata-se no fundo de retomar, de forma mais moderada, a teoria exposta por A.M.C. em *O mistério da estrada de Sintra* no último capítulo do romance: aí, AMC advoga, em tribunal privado improvisado, a absolvição da condessa de W., defendendo que “Todo o crime é uma enfermidade” (Queirós e Ortigão 211), fundamentando o seu veredicto no recurso a princípios da religião cristã. Escreve A.M.C./Ramalho:

**Castigar é usurpar um poder providencial. A justiça humana que se apodera dos criminosos não tem por fim vingar a sociedade, mas sim protegê-la do contágio e da infecção da culpa [...] – Vá minha senhora; tem a mais plena liberdade. [...] O seu futuro, violentamente assinalado pela desgraça, não pertence aos criminosos, pertence aos desgraçados. [...] Os vestígios da sua culpa ficarão sepultados nesta casa”.** (Queirós e Ortigão 211-12)

*O mistério da estrada de Sintra* não se limita, porém, a ser uma paródia do folhetim romanesco, como alguns críticos desde cedo acentuaram (nomeadamente João Gaspar Simões), e a sua complexidade foi objecto de merecida atenção por parte de Ofélia Paiva Monteiro (Monteiro, 1985 e 1987). Em 2005, partindo desse fascinante estudo, procurei relevar a vertente poliédrica dessa narrativa que apontei como “laboratório para experiências estéticas diversificadas” e como “um texto seminal, que anuncia, no seu polimorfismo, os vários caminhos estéticos experimentados por Eça” (Sampaio 193). Refutava, acima de tudo, a tese bastante generalizada de que Eça e Ramalho teriam criado, com *O mistério da estrada de Sintra*, o primeiro romance policial português, seguindo o exemplo de Poe (e de Émile Gaboriau) – ou que teriam parodiado tal “género”. Dos vários argumentos então apresentados nesse estudo de 2005, a que dei o título *Aventuras literárias de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão: da narrativa de um mistério aos mistérios de uma narrativa*, destaco: i) a inexistência, à época da sua escrita, da consciência de um “género policial” – que a paródia sempre pressupõe; ii) a ausência de qualquer atenção isolada, particularizante, aos chamados contos policiais de Poe (por ele designados apenas como “tales of ratiocination”); iv) a recepção privilegiada de um Poe demoníaco e terrífico que, segundo Margarida Vale do Gato, só a partir dos anos 1970 seria objecto de uma leitura revisionista (Gato, *Edgar Allan Poe em translação*). Não obstante o remate do seu juízo crítico, só a Teófilo Braga, caberia, no século XIX, o mérito de ser o primeiro escritor a relacionar o fantástico em Poe com a filosofia e a imaginação. O reconhecimento do valor de Poe é feito no notável ensaio sobre o conto fantástico que é a “Carta a José Fontana,” de 1865, volvido em prefácio, nesse mesmo ano, ao seu volume *Contos fantásticos*:

**Os contos de Edgar Poe, a imaginação mais extraordinária da América, têm o fantástico da insolubilidade dos problemas filosóficos que constituem a acção; tocam às vezes a alta metafísica. [...] Edgar Poe é a força da imaginação e do ideal suplantada pelo positivismo de uma sociedade manufactureira e orgulhosa do seu carácter industrial; nos seus Contos há a alucinação profética da doudice”.** (Braga IX)<sup>9</sup>

Não negando, nesse estudo de 2005, a existência do que tem sido designado por episódio detectivesco, o que então se procurou demonstrar foi que alguns aspectos das várias

<sup>9</sup> Em 1886, no capítulo “O conto fantástico,” Sampaio Bruno fará também uma leitura arguta dos contos de Poe (referido como “yankee”), que nada parece dever a Baudelaire.

indagações e da importância dos indícios neste folhetim se explicavam acima de tudo em função da importância que o paradigma indiciário, segundo Carlo Ginzburg, adquire nalgumas partes dessa obra (as escritas por Eça) e em função da sintonia dos autores da Geração de 70 com as correntes filosóficas e científicas europeias da época – incluindo a popularidade, entre os escritores, de ciências e pseudociências como a grafologia, a fisiognomia lavateriana, a paleontologia de Cuvier, em suma, o que Pessoa designou por “Microsophie: The Science of the Minute” (Pessoa 167). Nesse sentido, as “deduções de fantasia” por parte de uma personagem de *O mistério da estrada de Sintra* em torno de um longo cabelo louro, que conduzem à construção de um perfil de mulher, foram entendidas como um exercício paródico da paixão demonstrada por Balzac pela fisiognomia.<sup>10</sup> Procurou-se, assim, mostrar que a leitura dessa narrativa de mistério como policial resulta, sobretudo, de dois motivos: de uma leitura anacrônica da obra em função de teorias sobre o género elaboradas no século XX e dos inúmeros expedientes realistas que encontramos no tratamento do “mistério” central que aí tem lugar. Não há senão afinidades pontuais entre o folhetim redigido conjuntamente por Eça e Ramalho e a famosa trilogia detectivesca de Poe (como existem com outras obras oitocentistas europeias). *O mistério da estrada de Sintra*, que na sua paródia ao folhetim romântico ainda se deixa por ele contagiar, pouco tem a ver com a vertente cerebral, analítica, não romanesca, da trilogia detectivesca de Poe, onde, como os irmãos Goncourt bem cedo notaram, as pessoas importam bem menos do que as coisas. Ou, nas palavras dos autores, após a leitura dos três famosos contos dedutivos:

**l’amour cédant la place aux déductions et à d’autres sources d’idées, de phrases, de récit et d’intérêt; la base du roman déplacée et transportée du coeur à la tête e de la passion à l’idée; du drame à la solution. (Goncourt 189)**

A refutação da influência da trilogia detectivesca de Poe nesse folhetim de 1870 não significa, de modo algum, a refutação da influência de Poe quer a nível micro-textual, quer ao nível da construção global da obra. Podemos, assim, rastrear a presença de Poe em momentos pontuais e episódicos de *O mistério da estrada de Sintra*, como, por exemplo, no exercício de grafologia, porventura inspirado em “The Gold Bug” (um dos mais populares contos de Poe), ou no motivo das cartas como signo de ameaça (de traição), como podemos captá-la na dimensão de auto-reflexividade e metaficcionalidade dessa singular narrativa de mistério(s), que já incorporava, como acontece em muitos contos de Poe, a própria literatura como tema. Poderemos até deter-nos em questões de ordem extratextual e editorial, sugerindo como passível mote de reflexão (e reacção) para Eça a atitude de dualidade de Poe face ao público-leitor. Penso, em primeiro lugar, na afirmação de Poe em “The Philosophy of Composition” (divulgado por Baudelaire desde meados do século XIX), de que, com a escrita de “The Raven,” se propôs compor “a poem that should suit at once the popular and the critical taste” (Poe 1846),<sup>11</sup> e também na sua declaração anti-romântica, nesse mesmo lugar, de que não receia mostrar ao público os bastidores do seu trabalho, explicando-lhe mesmo o processo de fabricação literária. Incidindo sobre o *fazer* do poema, Poe nunca deixa de ter em mente a relação texto-leitor.

<sup>10</sup> Veja-se, por exemplo, um passo de *Une ténébreuse affaire*, que se inicia com “Les lois de la phisionomie sont exactes, non seulement dans leur application au caractère, mais encore relativement à la fatalité de l’existence” (Balzac 134).

<sup>11</sup> Cf. texto em <http://en.wikisource.org>.

Em 1886, no prefácio a *Azulejos*, do Conde de Arno, Eça reflectirá sobre a alteração da relação entre os escritores e leitores, sobre a radical mudança no próprio modo de ler e, consequentemente, sobre o que entende como aviltamento da arte (quando os escritores se empenham em seguir “modas” e procuram agradar ao público).<sup>12</sup> Nesse texto, que é também, uma estimulante meditação sobre a “Leitura” ao longo dos tempos, Eça lamenta a substituição do “Amigo Leitor” pelo anónimo “público” (ou “turba” e “multidão”), para quem o escritor moderno escreve, assim como lamenta a relação de impessoalidade daí derivada. É quase no final desse prefácio-ensaio que Eça afirma: “A Arte é tudo – tudo o resto é nada” (Queirós, Prefácio a *Azulejos* 41). Dir-se-ia que Eça sentiu perante essa “multidão,” que também chegara ao mundo das letras, a repugnância que, segundo Walter Benjamin, outros artistas do século XIX terão experimentado.<sup>13</sup> Mas nem essa pose marcadamente aristocrática (quicá circunstancial), nem a defesa do naturalismo nesse ano de 1886 (no final de uma década em que Eça já se distanciara do naturalismo), são coerentes com a reedição de *O mistério da estrada de Sintra* em 1885, nem com a defesa veemente da fantasia e da imaginação levadas a cabo no prefácio a essa obra e ainda mais no prefácio francês que redigiu para *O Mandarim*. Não sendo este o lugar para avaliar as aparentes contradições de Eça, recorde-se que, de acordo com Maria de Lourdes Lima dos Santos, em *Intelectuais oitocentistas*, Eça parece ter-se adaptado bem cedo às novas exigências do mercado literário, pois também não dispensará estratégias publicitárias aquando da publicação de *O primo Basílio* (1878), no sentido de captar leitores em geral, e não apenas o “leitor perfeito” (Santos 274). E, de uma forma deliberada, em 1870, ainda no rescaldo do romantismo dos tempos de Coimbra, Eça e Ramalho constroem uma obra em consonância com as transformações sedimentadas no campo literário no século XIX, utilizando pela primeira vez eficientes estratégias publicitárias que despertaram a curiosidade do público.<sup>14</sup> Ainda que de forma lúdica e com intuídos didáctico-recreativos, Eça e Ramalho, inicialmente a coberto do anonimato, escrevem, no fundo, para a multidão, *i.e.*, o público da capital. Divertindo-se com a paródia e a caricatura do folhetim romântico, ambos se entregam à fabricação de uma inovadora história inverosímil recebida inicialmente como verídica, mediante o recurso a expedientes de autenticação bem familiares aos leitores dos contos de Poe.

Talvez a influência mais marcante de Edgar Allan Poe seja, afinal, aquela que, como todas as influências produtivas, assimiladas por grandes artistas se tornam quase invisíveis. Refiro-me à retórica da ficção, ao princípio da construção, ao perfeito domínio das técnicas narrativas de modo a produzir o efeito pretendido no leitor, que apreendemos logo nos contos iniciais de Eça (veja-se, por ex. “A morte de Jesus”). Um dos aspectos mais inovadores de “O mistério da estrada de Sintra” é, sem dúvida, o que Ofélia Paiva Monteiro designou por “jogos de verosimilhança,” indissociáveis de todo um conjunto de processos de

<sup>12</sup> Embora faça um juízo negativo das referidas mudanças, Eça esboça uma discussão da questão que se situa quase no âmbito da estética da recepção.

<sup>13</sup> Ver estudo de Walter Benjamin, “*Sur quelques thèmes baudelairiens*” (1939). W. B., *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*. Trad. J. Lacoste, Paris: Payot, 1979.

<sup>14</sup> Há que considerar que em 1880, no célebre “Prefácio” às *Lyrical Ballads*, William Wordsworth analisa de forma pertinente (sem a pose aristocrática de Eça) as mudanças causadas pela industrialização e urbanização massiva, atribuindo ao poeta a missão de ir ao encontro do público (de todas as formas possíveis, desde a poesia ao “diálogo” em Prefácios). Vivendo em Inglaterra entre 1875 e 1887, atento a todos os fenómenos literários e culturais, é pouco provável que Eça não tivesse tido conhecimento desse prefácio. Aliás, só o conhecimento de cidades europeias e americanas (como New York) poderá fundamentar esta reflexão sobre “multidões,” dado que “a multidão” da capital portuguesa não deveria ser, nessa época, muito significativa.

fabricação da ilusão de factualidade: o *medium* (o jornal neste caso), a ilusão do real (por ex., a toponímia familiar), a multiplicação de versões, a narrativa epistolar e, sobretudo, o uso de narrador em primeira pessoa. Quando usado de forma exímia como o faz Poe, até os acontecimentos mais inverosímeis e aberrantes parecem, por momentos, revestir-se de plausibilidade, ainda que contra as leis da física e a experiência do senso comum. Ou como Sampaio Bruno escrevia em 1886, “[C]hega a ter-se medo da infernal lógica do escritor; receia-se acreditá-lo, concluir com ele, raciocinar com ele” (Bruno 98). Aliás, a história da recepção crédula, nos E.U.A., de “Mesmeric Revelation,” aquando da sua publicação, é bem a prova da força de uma narrativa em primeira pessoa, sobretudo, quando os factos narrados têm a roupagem da cientificidade e vão ao encontro de expectativas e desejos dos leitores num dado momento civilizacional. Se nem sempre a insistência na “verdade” dos “factos,” antes mesmo de a história começar, como em “The Facts in The Case of M. Valdemar,” se traduz em idêntica leitura pragmática, Poe é mestre na construção de universos complexos e perturbadores (situados na mente humana ou fora dela) e, sobretudo, na criação de um efeito de incerteza, que faz vacilar as mais profundas convicções dos seus leitores (do passado e do presente).

A modernidade de Poe apreende-se no modo como certas espécies literárias de que é considerado precursor, nomeadamente os dramas psicológicos, a ficção científica e o romance policial, nos colocam hoje (mais do que outros géneros) prementes questões epistemológicas e ontológicas. É nessas espécies narrativas (e não em espécies realistas canónicas) que o mundo da incerteza e da instabilidade que habitamos encontram a sua melhor expressão literária.

Na sua avidez de novidades estéticas, na sua permanente insatisfação, nas suas várias experimentações no campo da arte verbal, Eça nunca poderia ter ficado indiferente à mestria narrativa de Poe, ao seu domínio da arte contística, nem à estética da concisão que o autor americano expôs nalguns dos seus mais importantes ensaios. Em 1886, no prefácio ao volume de contos *Azulejos*, Eça caracterizará o conto pela sua brevidade, pelo “risco leve e sóbrio” (Queirós, Prefácio a *Azulejos* 33). Não se poderá concluir desse prefácio que ele coloque no mesmo plano de igualdade o conto e o romance, mas convém lembrar que a obra-prima romanesca de Eça, *Os Maias*, veio a lume dois anos depois, em 1888. Depois de 1888, Eça só publicaria mais um romance, aquele em que vai mais longe no retrato *mise-en-abyme* do ofício do escritor (ou de um tipo de escritor): *A ilustre Casa de Ramires* (1897). Mas durante quase uma década, para lá da reescrita e reedição das suas obras, Eça publica vários e excelentes contos, muitos deles bem reveladores do seu nunca extinto fascínio pelo fantástico, como defende Maria do Carmo Castelo Branco (cf. estudo de 2006), entre os quais, “O defunto,” “A aia” e “Civilização”. Aliás, nessa última fase da vida de Eça, não é só Fradique Mendes que retorna com nova vitalidade; outros contos iniciais parecem ressurgir sob novas roupagens, como, por exemplo, “Onfália Benoiton,” “Singularidades de uma rapariga loira,” “A morte de Jesus,” “Uma carta (A Carlos Mayer)” e “Da pintura em Portugal,” entre outros. Em 1897, Eça publica na *Revista moderna* (editada em Paris) um conto magistral, “A perfeição,” e a sua obra-prima no domínio contístico: “José Matias”. A primeira impressão que temos no contacto com este conto é que ele glosa e dá forma ficcional às teses expostas nos contos de 1867, “Uma carta (A Carlos Mayer)” e “Da pintura em Portugal”. Nesses dois textos, claramente dominados pelo fascínio por Shakespeare, Eça defende com argumentos vários que “[a] arte estuda o homem,” ou que é essa a sua finalidade (Queirós, *Prosas bárbaras* 230). A sentença não pode ser mais explícita:

E todo o livro que não estudar assim o mistério humano, será a cópia de um costume, a repercussão de uma influência momentânea, a expressão de uma ordem de caracteres superficiais, mas não será uma obra ideal. Um exemplo: a epopeia humana de Shakespeare. (Queirós, *Prosas bárbaras* 230)

Lido por vezes como uma crítica ao espiritualismo ultra-romântico, “José Matias” (cuja matriz é, possivelmente, o conto de 1867, “Onfália Benoiton”), poderá também ser lido como uma crítica à filosofia materialista, racionalista, filiada no positivismo comtiano. O funeral de José Matias é, a meu ver, o *réquiem* do realismo-naturalismo.

A riqueza desta narrativa apreende-se bem no seu desfecho, na referência do narrador a José Matias como alguém “talvez muito mais que um homem – ou talvez ainda menos que um homem...” (Queirós, *Contos* 222). Após ter passado anos a estudar José Matias, a seguir-lhe os passos, os gestos, o olhar, o narrador nada sabe sobre o seu *objecto de estudo* – porque é, afinal, de um “case study” que se trata. José Matias só interessa ao narrador da história, na medida em que é matéria para o seu “Ensaio dos fenómenos afectivos,” sendo a amizade afirmada, mas não confirmada, pois a posição do narrador é sempre de exterioridade e de distância afectiva (como se vê no funeral). Como o estranho homem de “The Man of the Crowd,” de Poe, que persegue o seu *objecto de estudo*, o narrador desta história, filósofo anónimo e autor de várias obras, procura compreender o comportamento estranho (segundo os seus padrões de normalidade) de um homem que ama uma mulher, mas que recusa o casamento, contentando-se com a sua contemplação à distância. O tema do *voyeur* poe-baudelairiano, do espectador olhando através das vidraças, é só um dos muitos aspectos perturbadores deste conto em que o leitor também se vê envolvido, e se revê claramente no famoso *dictum* “Hypocrite lecteur, – mon semblable, mon frère”.

Ao contar-nos, em primeira pessoa, no estatuto de testemunha, a história do amor anormal e obsessivo de José Matias, este filósofo materialista acaba por desvelar o seu próprio comportamento obsessivo, a sua fixação e “curiosidade perversa,” que se dá a ver com mais clareza pela figura da preterição:

**E depois, aproveitando a tipóia, visitei o José Matias em Arroios, não por curiosidade perversa, nem para lhe levar felicitações indecentes, mas para que naquele lance deslumbrador, ele sentisse ao lado a força moderadora da Filosofia... (Queirós, *Contos* 207)**

E o momento de descoberta do ritual diário de José Matias, na sua fase extrema de degradação física e psicológica, é também o momento de revelação de que o tema do duplo é um ponto nevrálgico nesta história, igualando o papel inquietante que este tema desempenha em grande parte dos contos de Poe, mas revestindo-se aqui de outras matizes, que implicam o próprio percurso estético-literário de Eça:

**E adivinha o meu amigo como ele gastava o dia? A espreitar, a seguir, a farejar o apontador das Obras Públicas! Sim, meu amigo! Uma curiosidade insaciada, frenética, atroz, por aquele homem, que Elisa escolhera!... (Queirós, *Contos* 220).**

No conto “José Matias” conhecer o Outro é, sobretudo, uma forma de se conhecer a si mesmo – ou de ensaiar esse conhecimento. Nesta narrativa queirosiana, regida pelo princípio da verosimilhança, a questão é mais de ordem epistemológica do que ontológica (ainda que

presente) e, na sua desvinculação de uma filosofia empirista, Eça reforça com este conto a modernidade estética de uma obra como *As cartas de Fradique Mendes*. À medida que o narrador conta a história de José Matias, este torna-se, gradualmente, “matéria impenetrável,” um enigma indecifrável, o Mistério, na sua plenitude, porque não explicável.

Perante um filósofo-detective que declara José Matias “doente,” alienado e ultra-romântico, quando confrontado com a impossibilidade de o explicar à luz do senso comum e das teorias que assimilou, o leitor confronta-se também com as suas próprias dúvidas: como acreditar neste narrador? Em que acreditar? Quem foi afinal José Matias? Neste caso, os pactos de ficcionalidade não explicam a sensação de insegurança gerada pela consciência de um narrador não credível.

Na verdade, não é só Luísa que é uma ausência; também José Matias só “existe” *no e mediante* o discurso do narrador, na *versão* que este nos oferece dos acontecimentos. A impressão de que regressámos, desta forma, a *O mistério de estrada de Sintra* não é de todo destituída de fundamento. Mas enquanto nessa obra, a questão das *versões*, da dupla (ou múltipla) face da verdade e dos factos era equacionada de forma lúdica (informada pela experiência queirosiana da advocacia), em “José Matias” é a desconfiança epistemológica que prevalece, na falência da filosofia positivista – e na imagem de um conhecimento refractado, mediado, sempre diferido.

Com “José Matias,” Eça de Queirós leva mais longe do que nunca a sua indagação sobre a “matéria negra” que é o ser humano – deixando sem resposta as múltiplas questões que levanta. O efeito no leitor, esse só poderia ser de profunda inquietação.

## BIBLIOGRAFIA

Balzac, Honoré de. *Une ténébreuse affaire. Une épisode sous la terreur*. Paris: Flammarion, 1932.

Baptista, Abel B. *O professor e o cemitério. Rusa pelo “José Matias” de Eça de Queirós entendido como percurso de assassinatos regulares*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

Benjamin, Walter. *“Sur quelques thèmes baudelairiens. Charles Baudelaire, un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*. Trad. J. Lacoste. Paris: Payot, 1979.

Braga, Teófilo. “Carta a José Fontana”. *Contos fantásticos*. 3ª ed. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão, s.d.

Bruno, Sampaio. *A geração nova. Os novelistas*. Porto: Magalhães & Moniz Editores, 1886.

Castelo Branco, Maria do Carmo. *Prosas bárbaras. A germinação da escrita queirosiana*. Porto: Edições Fernando Pessoa, 2006.

Gato, Margarida Vale de, e Gina Guedes Rafael. *Edgar Allan Poe em Portugal (Catálogo)*. Lisboa: U Lisboa ; Biblioteca Nacional de Portugal, 1999.

---. *Edgar Allan Poe em translação: entre textos e sistemas, visando as rescritas na lírica moderna em Portugal*. Tese Dout. U Lisboa, 2008.

Goncourt, Edmond, e Jules de. *Journal* (Tomo I). Paris: Laffont, 1989.

Luzes, Pedro “Significado do incesto em *Os Maias*. Narcisismo? Sentimento amoroso?” *Eça e Os Maias cem anos depois. Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*. Org. Isabel Pires de Lima. Porto: Edições Asa, 1989. 117-24.

Martelo, Rosa Maria "Duplos e metades: funções da complementaridade na construção da personagem queirosiana". *Estudos de homenagem a Margarida Losa*. Org. Ana Luísa Amaral e Gualter Cunha. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. 275-83.

Monteiro, Ofélia P. "Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca. «O mistério da estrada de Sintra» - I". *Revista colóquio/letras* .86 (Jul. 1985): 15-23.

---. "Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca. «O mistério da estrada de Sintra» - II". *Revista colóquio/letras* .97 Maio (1987): 5-18.

---. "Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca. «O mistério da estrada de Sintra» - III". *Revista colóquio/letras* .98 Jul. (1987): 5-18.

Moura, Helena C. *Três versões do "Crime do padre Amaro" – edição crítica*. 2 vol. Porto: Lello & Irmãos, 1964. Essencialmente

Ortigão, Ramalho. "Os crimes do Vitorino e os contos de Poe". *As Farpas XIV (1873-1875)*. Lisboa: Clássica Editora, 1992. 119-123.

Pereira, Maria Eduarda V. *Constituição da ficcionalidade em Eça de Queirós*. Tese Dout. U Lisboa, 1996.

Pessoa, Fernando. *Escritos sobre génio e loucura*. Tomo I. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2006.

Poe, Edgar A. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Harmondsworth: Penguin Books, 1965.

---. *A entrevista de Edgar Allan Poe*. Ed. Ana Maria A. Martins. Trad. Antero de Quental. Lisboa: Difel, 1993.

---. "Histoires extraordinaires". *Project Gutenberg*. Trad. Charles Baudelaire. 7 Mar. 2007. Internet. s.d. <<http://www.gutenberg.org/ebooks/20761>>.

---. "Nouvelles histoires extraordinaires". *Project Gutenberg*. Trad. Charles Baudelaire. 10 Mar. 2007. Internet. s.d. <<http://www.gutenberg.org/ebooks/20790>>.

Queirós, Eça de, e Ramalho Ortigão. "Um mistério da estrada de Sintra: cartas ao Diário de Notícias". *Diário de notícias* [Lisboa] 23 Jul. a 27 Set. 1870: s.p.

---. *O mistério da estrada de Sintra*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981.

---. "Prefácio". Prefácio. *Azulejos*. Por Conde de Arnoso. Lisboa: Sociedade Editora, 1886.

---. *Prosas bárbaras*. Fixação do texto e notas Helena C. Moura. Porto: Livros do Brasil, s.d.

---. *Contos*. Fixação do texto e notas Helena C. Moura. Porto: Livros do Brasil, 2004.

Quental, Antero de. *Primaveras românticas*. Lisboa: Ulmeiro, 1983.

Sampaio, Maria de Lurdes. *Aventuras literárias de Eça de Queirós e de Ramalho Ortigão: da narrativa de um mistério aos mistérios de uma narrativa*. Coimbra: Angelus Novus, 2005.

Santos, Maria de Lourdes. *Intelectuais portugueses da primeira metade de oitocentos*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

Sequeira, Maria do Carmo. *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*. Porto: Campo das Letras, 2002.

Sousa, Maria Leonor M. "Poe in Portugal". *Poe Abroad. Influence, Reputation, Affinities*. Ed. Lois de Vine. Iowa: U of Iowa City, 1999. 115-19.