

IN MEMORIAM

PROFESSORA DOUTORA
MARGARIDA LOSA

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO 2006

ORGANIZAÇÃO
ANA LUÍSA AMARAL
GUALTER CUNHA



FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

MARGARIDA LIEBLICH LOSA (1943-1999)

MARGARIDA LOSA FOI DOCENTE DA FACULDADE DE LETRAS DO PORTO DESDE 1975 ATÉ À SUA MORTE, EM 1999. LICENCIOU-SE EM FILOLOGIA GERMÂNICA NA UNIVERSIDADE DE LISBOA E DOUTOROU-SE EM LITERATURA COMPARADA NA UNIVERSIDADE DE NOVA IORQUE, COM UMA DISSERTAÇÃO INTITULADA *FROM REALIST NOVEL TO WORKING-CLASS ROMANCE: AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF THE BRAZILIAN, ITALIAN AND PORTUGUESE NEW SOCIAL REALIST NOVEL, 1930-1955, IN LIGHT OF NEW CRITICAL THEORY ON REALISM, FICTION AND READER-RESPONSE*. A SUA DOCÊNCIA E INVESTIGAÇÃO, DA QUAL RESULTOU UM NÚMERO SIGNIFICATIVO DE PUBLICAÇÕES, DESENVOLVERAM-SE SOBRETUDO NAS ÁREAS DOS ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS E DA LITERATURA COMPARADA. NA FACULDADE DE LETRAS DO PORTO REORGANIZOU E DINAMIZOU O INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA, MOBILIZANDO OUTROS INVESTIGADORES EM TORNO DE ACÇÕES E DE PROJECTOS VOLTADOS PARA O DESENVOLVIMENTO DESTA ÁREA DE ESTUDOS, TENDO SIDO AINDA PRESIDENTE DO CONSELHO PEDAGÓGICO ENTRE 1989 E 1991 E PRESIDENTE DA DIRECÇÃO DO INSTITUTO DE ESTUDOS INGLESES ENTRE 1995 E 1998.

NA ACTIVIDADE DIVERSIFICADA DE MARGARIDA LOSA EM ORGANISMOS CIENTÍFICOS NACIONAIS E INTERNACIONAIS DESTACAM-SE, NO DOMÍNIO DOS ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS, A PRESIDÊNCIA DA DIRECÇÃO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS (APEAA) E A PARTICIPAÇÃO NA COMISSÃO DIRECTIVA DA ASSOCIAÇÃO EUROPEIA DE ESTUDOS INGLESES (ESSE) ENTRE 1989 E 1991, ENQUANTO NO DOMÍNIO DA LITERATURA COMPARADA, POR EXCELÊNCIA A SUA ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO E DE ELEIÇÃO, DEVE SER ASSINALADA A PRESIDÊNCIA DA DIRECÇÃO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA ENTRE 1993 E 1999 E A PARTICIPAÇÃO NO CONSELHO EXECUTIVO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LITERATURA COMPARADA ENTRE 1991 E 1997.

MARGARIDA LOSA ERA PROFESSORA ASSOCIADA DA FACULDADE DE LETRAS DO PORTO À DATA DA SUA MORTE.



FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Ficha Técnica

Título: **Estudos em Homenagem a Margarida Losa**

Organização: **Ana Luísa Amaral e Gualter Cunha**

Edição: **Faculdade de Letras da Universidade do Porto**

Ano de edição: **2006**

Concepção Gráfica: **Maria Adão**

Composição e impressão: **Rainho & Neves, Lda. – Santa Maria da Feira**

N.º de exemplares: **300**

Depósito Legal: **236733/05**

ISBN-10: **972-8932-12-X**

ISBN-13: **978-972-8932-12-1**

ISSN: **1646-0820**

*Os artigos publicados são inteiramente
da responsabilidade dos seus autores.*

Índice Geral

<i>Nota dos Organizadores</i>	7
<i>Tábua Bio-bibliográfica</i>	
Margarida Lieblich Losa	9
<i>Testemunho para Margarida</i>	
Maria Alzira Seixo	13
<i>Henry Miller: Pintura e escrita. Algumas notas breves em torno de To paint is to love again</i>	
Diogo Alcoforado	15
<i>Vislumbres fotográficos em “Viewfinder”, de Raymond Carver</i>	
Diana Almeida	25
<i>“Somethings cannot be taught”: criatividade e imaginação em The Professor’s House</i>	
Isabel Alves	35
<i>Afinidades electivas (cinco poemas: tradução)</i>	
Ana Luísa Amaral	45
<i>O sussurro e o grito em Mary Wollstonecraft</i>	
A. João Seabra do Amaral	53
<i>Voices of Absorption: reading Karl Kirchwey’s A Wandering Island</i>	
Mário C. Fernandes Avelar	65
<i>Do Modernismo em William Faulkner: As I Lay Dying</i>	
Carlos Azevedo	71
<i>João Cristino da Silva e o tema da paisagem na literatura portuguesa de meados do século XIX</i>	
Helena Carvalhão Buescu	99
<i>Dama d’água (Baglady, 1985) de Frank McGuiness (n. 1953, Donegal, Irlanda)</i>	
Paulo Eduardo Carvalho	107
<i>“Chorar é coisa tão pouca” – Emily Dickinson</i>	
Maria Helena de Paiva Correia	117
<i>Uma Filosofia para a Faculdade de Letras</i>	
Gualter Cunha	119
<i>“Por vozes nunca dantes ouvidas”: A viragem pós-colonial nas ciências humanas</i>	
Jeroen Dewulf	131
<i>A Story with a Twist: Cunningham responde a Woolf – Mrs. Dalloway e The Hours</i>	
Maria de Deus Duarte	141
<i>“To be, or not to be, is still the question”: Identity and “Otherness” in D. H. Lawrence’s Work</i>	
Isabel Fernandes	155
<i>“Manacled to a rock he was”: Exhausted Patriarchy in Between the Acts</i>	
Luísa Maria Rodrigues Flora	169
<i>A inveja nas relações sociais e familiares em The Mill on the Floss</i>	
Elsa Simões Lucas Freitas	183

<i>Edgar Allan Poe in Portuguese: A case-study of "Bugs" in translated texts</i> Margarida Vale de Gato	195
<i>Hamlet: a peça e o livro</i> Rui Carvalho Homem	213
<i>Justice or Iniquity?: Lei e carnaval em Measure for Measure</i> <i>de William Shakespeare</i> Daniela Kato	227
<i>"America Again?" Locating "Global Culture"</i> Martin A. Kayman	239
<i>A metáfora da peste na obra de Charles Brockden Brown</i> Maria Antónia Lima	251
<i>Cartografias do Silêncio</i> Ana Gabriela Macedo	261
<i>Mestiçagem, linhagem e sexo nos romances de Rudolfo Anaya</i> João de Mancelos	267
<i>Duplos e metades: funções da complementaridade na construção</i> <i>da personagem queirosiana</i> Rosa Maria Martelo	275
<i>Entre o poder da palavra e a palavra do poder: A importância</i> <i>da imprensa na ficção histórica pós-moderna</i> Adriana Alves de Paula Martins	285
<i>Katherine Vaz e a re-inscrição de Mariana Alcoforado na história literária</i> Ana Paula Coutinho Mendes	293
<i>Vestida para matar: The Unvanquished</i> Paula Mesquita	309
<i>O Golem</i> Joana de Mello Moser	323
<i>Emerson and the Gist of The Conduct of Life</i> Joseph Eugene Mullin	337
<i>Viagem, demanda e regeneração social em The Italian, de Ann Radcliffe</i> <i>e em Eurico, o Presbítero, de Alexandre Herculano</i> Alexandre Dias Pinto	349
<i>O silêncio em Samuel Beckett</i> Maria Margarida C. P. Costa Pinto	361
<i>The Self and the World or the Spirit of America in Walt Whitman's "Song of Myself"</i> Maria João Pires	367
<i>Todos os Nomes: José Saramago e a poesia lírica</i> Maria Irene Ramalho	377
<i>Essa rara coisa que somos numerosa e una</i> José Eduardo Reis	389
<i>Stevens and Pessoa/ Caeiro: Poetry as "Degree Zero"</i> Reinaldo Francisco Silva	405

<i>A figura do gato como capa para considerações mais profundas:</i>	
<i>Lope de Vega, E. T.A. Hoffman, T. S. Eliot</i>	
Maria Cândida Zamith Silva	423
<i>Absurd Language in the Theatre and Arts in the 20th Century</i>	
Filomena Aguiar de Vasconcelos	437
<i>In the Gap: Space, Language and Feminine Roles</i>	
<i>in The Playboy of the Western World</i>	
Mary Gualtnev Vaz	447
<i>A verdade do socialismo segundo William Morris</i>	
Fátima Vieira	459
<i>Resumos/ Abstracts</i>	469

Nota dos organizadores

A morte é uma curva na estrada.

Morrer é só não ser visto.

Fernando Pessoa

Margarida Lieblich Losa foi um ser humano extraordinário. A sua actividade de docente e investigadora na Faculdade de Letras do Porto estendeu-se durante vinte e quatro anos e as suas qualidades como colega e amiga foram sempre consentâneas com o rigor, o empenho e a dedicação que colocou quer nas aulas, quer na investigação, quer ainda na participação no funcionamento da Escola. Quem a conheceu não pôde ficar imune à sua influência. Quem com ela mais privou não pode deixar de se sentir, ainda hoje, numa situação de privilégio por ter podido partilhar da sua amizade.

Margarida Losa acreditava nas possibilidades da acção individual como forma de transformação das coisas e das pessoas e, por isso, nunca se furtou a manter, dentro do meio académico, uma postura de idoneidade e intervenção cívico-política que necessariamente influenciou as próprias políticas universitárias. Foi docente de várias disciplinas na FLUP, onde exerceu também o cargo de Presidente do Conselho Pedagógico. Uma das grandes responsáveis, em Portugal, pela implementação da Literatura Comparada (tendo sido, durante vários anos, Presidente da Direcção da Associação Portuguesa de Literatura Comparada), figura altamente respeitada nos meios académicos portugueses e internacionais, Margarida Losa não perdeu nunca de vista o exercício da solidariedade e da humildade. A curiosidade intelectual, o interesse em descobrir e estudar temas novos, a dádiva aos outros (fosse a colegas, a jovens assistentes, ou a alunos) foram características que pautaram a sua vida académica e pessoal.

Com esta colectânea, o Departamento de Estudos Anglo-Americanos da FLUP vem prestar a Margarida Losa uma homenagem que necessariamente ficará sempre aquém do devido. Esta homenagem pretende ser uma maneira de a recordar, sobretudo junto das gerações de docentes mais jovens, que não tiveram o privilégio de a conhecer. A colectânea reúne ensaios e textos que tocam as áreas em que mais trabalhou: a Literatura Inglesa, a Literatura Norte-Americana e a Literatura Comparada. Porque se revelava impossível organizar tematicamente os vários textos, os organizadores entenderam que a melhor forma de os apresentar ao público seria seguir a ordem alfabética. Uma excepção foi aberta para o texto de abertura, da autoria de Maria Alzira Seixo, por se tratar de um poema evocativo em memória de Margarida Losa. Para além dos ensaios, há a assinalar a presença de algumas traduções, que nos parecem encontrar justificação na própria génese do que é a literatura comparada: uma área de troca, de hesitação e re-visitação de textos e contextos diversos.

Queremos deixar o nosso agradecimento a todas e a todos os que colaboraram nesta antologia. Ao Conselho Directivo da FLUP desejamos agradecer o apoio financeiro que permitiu a sua publicação. Uma referência especial a Marinela Freitas (que, por se encontrar a iniciar a sua dissertação de doutoramento em Literatura Comparada, se tornou também, de alguma forma, discípula de Margarida Losa), pelo trabalho de organização, revisão e formatação dos textos.

Margarida Lieblich Losa

(31 de Março de 1943 - 25 de Janeiro de 1999)

Tábua Bio-bibliográfica

Habilitações académicas:

1965 – Formatura em Filologia Germânica, Univ. de Lisboa

1967 – Grau de Mestre ("Master of Arts") em Literatura Anglo-Americana, Univ. of Rhode Island, Kingston, RI, USA.

1971 – Licenciatura em Filologia Germânica, Univ. de Lisboa (Tese na área da Literatura Inglesa).

1988 – Grau de Doutor (Ph. D.) em Literatura Comparada, New York University, New York, NY. USA.

1988 – Equivalência ao Grau de Doutor em Literatura Norte-Americana, Univ. do Porto.

1995 – Provimto definitivo como **Professora Associada** da Faculdade de Letras da UP.

Actividades lectivas na Faculdade de Letras da Universidade do Porto:

1975/77 – Assistente estagiária. Docente de Introdução aos Estudos Literários, Sociologia da Literatura e Literatura Comparada.

1977/78 – Assistente. Docente de Introdução aos Estudos Literários e Literatura Comparada.

1978/81 – Equiparada a Bolseira. 1981/83 – Assistente. Co-regente e docente de Literatura Inglesa I.

1983/86 – Assistente. Co-regente e docente de Cultura Inglesa.

1986/89 – Assistente. Co-regente e docente de Literatura Inglesa I.

1989/94 – Professora Auxiliar. Regente e Docente de Literatura Inglesa I e Literatura Comparada.

1992/94 – Co-responsável pela criação do Curso de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos. Docente de três seminários nas áreas do romance do séc. XIX, da cultura dos sécs. XVIII e XIX e da narrativa do séc. XX.

1994/95 – Professora Associada. Regente e docente de Literatura Inglesa I. Responsável por um seminário de mestrado na área do romance e correntes ideológicas do séc. XIX.

1995/96 – Licença sabática.

1996/97 – Professora Associada. Regente e docente de Literatura Inglesa I. Responsável por um seminário de mestrado em cultura anglo-americana ("Utopia, Distopia e Natureza Humana, sécs. XVIII, XIX, XX").

1997/98 – Professora Associada. Regente e docente de Literatura Inglesa e Literatura Comparada. Responsável por um seminário de mestrado de orientação de teses, e orientadora de cinco teses de mestrado.

Outras actividades na Faculdade de Letras do Porto:

1975/99 – Membro do Instituto de Estudos Ingleses.

1990 – Membro da Comissão Organizadora do Encontro Comemorativo do 150º Aniversário do Nascimento de Thomas Hardy, Porto, 30-31 de Out.

1995/98 – Presidente da Direcção do Instituto de Estudos Ingleses.

Associações profissionais e científicas:

1974/99 – Ass. Int. de Literatura Comparada (**ICLA/AILC**).

1979/99 – Ass. Port. de Estudos Anglo-Americanos (**APEAA**).

1987/99 – Ass. Port. de Literatura Comparada (**APLC**).

1989/99 – European Society for the Study of English (**ESSE**).

1990/99 – European Association for American Studies (**EAAS**).

Cargos exercidos nas referidas associações:

1989/91 – Presidente da Direcção da **APEAA**.

1989/91 – Membro (por inerência) da Direcção da **ESSE**.

1987/93 – Membro do Conselho Fiscal da **APLC**.

1991/94 – Membro do Conselho Executivo da **ICLA/AILC**, eleita em Tóquio.

1992 – Presidente da Comissão Organizadora do XIII Encontro do **APEAA**, Porto, 19 a 21 de Março.

1993/96 – Presidente da Direcção da **APLC**.

1994/97 – Membro do Conselho Executivo da **ICLA/AILC** (2º mandato), eleita em Edmonton, Canadá.

1995 – Presidente da Comissão Organizadora do II Congresso da **APLC**, Porto, 3 -6 de Maio.

1996/99 – Presidente da Direcção da **APLC** (2º mandato).

Cargos exercidos no âmbito da gestão da Universidade:

1987/89 – Vice-Presidente do **Conselho Pedagógico** da FLUP.

1989/91 – Presidente do **Conselho Pedagógico** da FLUP.

1989/91 – Membro (por inerência) do Senado da UP e da sua **Comissão Pedagógica**.

1991/92 – Membro eleito da **Comissão Cultural do Senado** da Universidade do Porto.

Dissertações académicas:

1971 – "As Trevas e o Romance *Women in Love*: Perspectivas para um Estudo da Obra de D.H. Lawrence". Diss. de Licenciatura em Filologia Germânica. Lisboa: FLUL.

- 1988** – "From Realist Novel to Working-Class Romance: An Introduction to the Study of the Brazilian, Italian, and Portuguese New Social Realist Novel, 1930-1955, in light of New Critical Theory on Realism, Fiction and Reader-Response". Diss. de Doutoramento em Literatura Comparada. Nova Iorque: NYU. 402 páginas. (Publ. Michigan Microfilms.)
- 1994** – "Literatura Inglesa I: Programa, Conteúdos, Métodos." Concurso para Professor Associado do 3º Grupo da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Publicações:

- 1971** – "D. H. Lawrence: A Secondary Bibliography for Portugal". Em colaboração. *D. H. Lawrence Review*. no. 4. pp. 314-317.
- 1973** – "Tempos no romance de Almeida Faria", *Humboldt*, no. 28. pp. 62-72.
- 1975** – "Fernando Pessoa, the saudosista". *Luso-Brazilian Review*. no. 12. pp. 186-212.
- 1978** – Tradução do alemão de *A Teoria Poética de Fernando Pessoa* de G. R. Lind. Porto, 1978. Reeditado em *Estudos sobre F. Pessoa* do mesmo autor. Lisboa, 1981. pp. 13-346.
- 1981** – "Don Juan, ameaça do patriarcado", *Colóquio/Letras*, nº 64. pp. 10-20.
- 1982** – "A desumanização da arte e da crítica: Extrapolações a partir de Ortega, Lukács, Barthes e Marcuse", *Teoria da Literatura e da crítica*. Lisboa: F. C. Gulbenkian. pp. 225-232.
- 1982** – "The collective hero in the *new social realist* novel: From Zola and Gorky to Pratolini, Amado and Redol", *The Evolution of the Novel*. Innsbruck. pp. 225-232.
- 1984** – "Para que serve o romance: Empenhamento, escapismo e catarse", *Humanidades* (FLUP) 4. pp. 51 -60.
- 1986** – "A(s) qualidade(s) e a(s) quantidade(s) do ensino do Inglês em Portugal". Em colaboração. *Os Estudos Anglo-Americanos e o Ensino do Inglês em Portugal: Actas do VII Encontro da APEAA*. Ofir. pp. 67-102.
- 1987** – "Ficção e Realidade", *Actas do VIII Encontro da APEAA*. Coimbra. pp. 45-53.
- 1989** – "O herói colectivo: Um aspecto da estratégia romântica do romance neo-realista", *Vértice* (Dezembro). pp. 33-42.
- 1991** – "O desejo da realidade e a realidade do desejo no romance dos sécs. XIX e XX", *Dedalus*. nº 1. pp. 157-168.
- 1991** – "Michael Henchard versus Elaine Showalter: Another reading of *The Mayor of Casterbridge*", *Thomas Hardy: Cadernos Temáticos da Revista Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos*. Porto. pp. 61-68.
- 1992** – "The Mother Unknown Syndrome: Further Considerations about the Origins of Fiction and Family Romance". *Dedalus*. nº 2. pp. 191-196.
- 1994** – S. Bassnett, *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Recensão. *Dedalus*. nº3/4 (1993-94). pp. 285-286.
- 1995** – "Proletarian Idylls", *Dramas of Desire/ Visions of Beauty. Proceedings of the XIII Congress of the ICLA*. Vol. I. Eds. Ziva Ben-Porat *et al.* Tokyo: Univ. of Tokyo Press. pp. 250-259.
- 1995** – "Presentificação e Efeito de Empenhamento". *Línguas e Literaturas* (Revista da FLUP), vol. XII. pp.275-286.

- 1996** – "O herói", *Vértice*. nº75 (Dezembro). pp. 32-37.
- 1996** – Co-Organizadora de *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*. Porto: Ass. Port. de Literatura Comparada.
- 1997** – "Literatura e Desejo", *Revista de Cultura* (Macau). nº29. pp. 25-36.
- 1997** – "Literature and Desire", *Cultural Dialogue and Misreading*. Eds. Mabel Lee and Meng Hua. Sydney: Wild Peony. pp. 278-289.
- 1997** – "The new metamorphosis of Don Juan", *Parodia. Pastiche. Mimetismo*. Ed. Paola Mildonian. Roma: Bulzoni. pp. 393-401.
- 1998** – "O Romance Familiar em *Women in Love*", *Estudos Ingleses: Ensaaios sobre Língua, Literatura e Cultura*. Org. Gualter Cunha. Coimbra: Minerva. pp. 95-113.
- 2001** – "D. H. Lawrence: *Women in Love*, *Literatura Inglesa III*. Org. Gualter Cunha. Lisboa: Universidade Aberta. pp. 403-433.

Maria Alzira Seixo

Universidade de Lisboa

Testemunho para Margarida

Eu estava em Washington Square e chorava.
Foi em 1982, falaras-me um pouco antes em Lisboa
com esse modo decidido, vertiginoso, a corta-mato,
vamos fundar uma associação, comparatismos, coisas dessas,
e eu a pensar esta mulher é doida.

Achava mesmo louco esse teu ar despenteado, sorridente,
o teu cabelo encaracolado e louro de miúda mal comportada, o vestido pingão,
a tua passagem marcada e veloz pelas coisas,
passos de pensamento leve e mão detida, a agir fundo,
a escrever cartas longas e cheias como o coração que abrias
e nunca esvaziavas.

E tinhas razão. Foi em Washington Square,
não pudeste ir e eles deixaram-me sem bolsa,
era uma vez na América, quem havia de dizer, uma futura presidente
e dez anos antes eu ali perdida, entre a casa do Miller e a NYU,
pensava em ti quando o Guillén passou,
pôs-me o braço no ombro, que há pasado Maria?,
tinhas razão, tudo começou naquela ponta de Manhattan,
onde afinal os desastres.

Tudo tão diferente então do estudo sereno dos anos sessenta,
mesmo as greves de sessenta e dois, bem comportadas e estudiosas,
a revolução fazia-se com seriedade e competência,
éramos assim. Deixei de chorar com o tempo, e a loucura
foi sempre a tua, de cabelos no ar e sorriso insistente,
não sei como uma associação surgiu mesmo, engrandeceu-se,
vieram projectos, e mandatos, e combinações, propostas
e respostas, sempre disposta a tudo, inventando, inventariando, contrariando,
aparecendo não se sabe quando nem donde,

de Washington Square, afinal foste tu, Liberty Valance,
quem aportou aqui.

Nunca mais deixaste ninguém descansar.
Há quem diga que fui eu mas não é verdade, e tu sabes, foste tu.
Ficaste connosco definitivamente doze anos depois,
lembro-me de uma conversa ao fim da manhã nos Lodi Gardens,
tramámos tudo nas tuas costas e sorriste uma vez mais
já nas Montanhas Rochosas (tão índias
que nós éramos!), cedi o passo
a essa marcação cerrada que impunhas.

Não sei como tudo mudou. A tua voz ficou séria
subitamente ao telefone, um dia, houve silêncios na conversa
que não havia meio de continuar, e eu pensei: como se grita?
As tuas cartas nunca mais foram longas
e o coração foi desaparecendo
no sorriso mais quieto, e mesmo o teu cabelo ficou liso.

Quando vou a Odense
o ar do Báltico traz-me a tua última presença
na ansiedade de uma travessura incessante
quando te detinhas nos campos com Tânia e Ziva, o verde da chuva aparecendo ao sol,
o mármore dos palácios na ilha, um ar de Hamlet
e o sorriso flutuava ainda, a claridade no cabelo,
mas o corpo desaparecia.
Ficaste ali na memória de todos, nas flores de Ofélia deslizando,
Svend Erik estampou-se no carro, e o susto geral
foi afinal o de ver-te partir.

Disseram-me que foste numa pequena caixa
que ficou contendo as tuas certezas e tantos passos por dar
e, bem o sei, aquela dúzia de camisolas que compraste
ao mercador da rua em Veneza, anos antes, eram compras de Natal,
e não cabiam na mala do regresso.
Ilhas de um arquipélago que vai desaparecendo,
deixamos o mar livre para as lágrimas de quem vier no mapa,
e nas cartas que traçaram as derrotas
só encontra o olhar vago da sombra
persistente, em Nova Iorque e em toda a parte.

Diogo Alcoforado

Universidade do Porto

Henry Miller. Pintura e escrita. Algumas notas breves em torno de *To paint is to love again*

1. "Como que obcecado, o meu pensamento não deixava de girar em volta de certos nomes: Rouault, Miro, Chagall, Max Jacob, Seurat. E quase lamentava que não me tivessem pedido ilustrações, em vez do texto", escreveu Miller, reflectindo sobre o magnífico exercício que *The Smile at the Foot of the Ladder* (Miller, 1973: 114)¹ constitui, e sobre quanto o terá suscitado. Escrito a pedido de Léger, para acompanhar as ilustrações deste sobre 'O circo' (*Épilogue*, 113),² ele marca o relacionamento de Miller com meios plásticos europeus de vanguarda e algumas das suas figuras paradigmáticas; e se este relacionamento se pôde estabelecer, para tal convite uma feliz conjugação de dados teria, ainda, ocorrido: por um lado, o circo, recorrente no pintor francês como matriz de muitos dos seus trabalhos, surgia como campo de interesse do escritor dos *Trópicos*, que em tal espaço e acção podia encontrar, sobretudo na figura do *clown*, um personagem admirável; por outro, entre o americano antes viajante em França e o francês conjunturalmente emigrado na América, haveria os laços que comuns conhecimentos de pessoas e lugares determinam; finalmente, a actividade plástica de Miller vinha-se desenvolvendo desde 29, com um possível carácter reservado, mas com a

¹ Henry Miller, 'En guise d'épilogue au *Sourire au pied de l'échelle*', in *Peindre c'est aimer à nouveau* suivi de *Le sourire au pied de l'échelle*. Trad. G. Belmont. Paris: Éd. Buchet/Chastel, 1973.

Todas as referências quer a este texto quer ao texto principal *Peindre c'est aimer à nouveau* serão indicadas apenas por *Épilogue* e por *Peindre*, seguido do número da página da edição aqui citada. Por sua vez, a utilização desta edição francesa decorre de questões meramente conjunturais: foi aquela a que tive acesso e onde pude conhecer, muito recentemente (e não obstante os anos em que foi produzida...), o texto de que aqui me ocupo.

² Significativamente, e como é citado na Bibliografia das obras de H. Miller, inserida em Perlès, 1956: 270, *The Smile at the Foot of the Ladder* (A Merle Armitage Books; Pref. de Edwin Corle), acabou por ser publicado, e ilustrado, com reproduções de Picasso, Chagall, Klee, Rouault, Segonzac, ... A história desta alteração é curiosa, e mostra a dificuldade de alguns relacionamentos entre artistas plásticos e escritores: neste caso, terá sido, depois, Léger a redigir a 'introdução' às suas litografias (veja-se, a este respeito, o artigo de Rebecca A. Rabinow no Catálogo da Exposição 'Cirque. Fernand Léger' (Rabinow, 1997), assim como o texto do Arq.^o José Sommer Ribeiro, também aí inserido).

constância de quem descobre aí um refúgio, ou um complemento, de quanto a prática de escritor, mais do que consentir, talvez pudesse ter exigido. Feliz conjugação, e convite, por certo; mas se tudo aparentemente concorria para a perfeita realização do projecto, em terreno de consistente complementaridade, logo os acidentes da História se encarregariam de alterar quanto era suposto suceder, num dos múltiplos episódios curiosos que a aventura das práticas produtivas modernas nos entrega...

Ora, se o *The Smile at the Foot of the Ladder* é, hoje, bem conhecido, e irrompe, na sua simplicidade e despojada humanidade, como um dos mais admiráveis textos breves da literatura contemporânea, – menos conhecida parece ser quer a citada actividade plástica de Miller³ quer um outro texto fascinante, terminado doze anos depois da pungente história de Augusto, e intitulado *To paint is to love again*.⁴ Escrito confessional, sob a forma de ensaio, ele revela as relações de Miller com a pintura, e com alguns problemas fundamentais que ela pode suscitar; mas, e por igual, instala um espaço reflexivo amplo, entrelaçando a própria disposição à prática plástica com posicionamentos específicos que o escritor, enquanto romancista, e ensaísta, necessariamente reflectirá.

2.

Lembro-me claramente da transformação que se operou em mim quando comecei a ver o mundo com os olhos de um pintor. As coisas mais familiares, os objectos sobre os quais tinha pousado o meu olhar durante toda a vida, eis que se tornavam para mim uma fonte de infinito encantamento, e que, ao mesmo tempo, estabelecia com eles uma relação afectiva. Um bule, um velho martelo, uma chávena rachada, qualquer objecto que me viesse às mãos, eu considerava-os como se os visse pela primeira vez. (*Peindre*, 24)

escreve Miller; e se esta referência a um novo modo de olhar as coisas (ou de *conviver* com elas), vendo-as 'como se as visse pela primeira vez', parece significativo, tal decorre de um duplo facto assinalável: primeiro, ela corresponde a um posicionamento essencial no interior do processo reflexivo (e/ porque afectivo...) contemporâneo, com percurso que vai desde o Impressionismo a Dada, e irá encontrar na fenomenologia de Husserl, e em quanto por aí advém, um espaço de afirmação teórica de insubstituível importância;⁵ segundo, porque, e consequentemente, ela mostra a dimensão de incontornável presença de cada ente singular e concreto, ao outorgar-lhe um estatuto ôntico definitivo e irreduzível a qualquer esquema englobante e redutor, – esquema que, a um tempo, o integrasse e o dissolvesse numa visão geral de que ele seria apenas um elemento entre inúmeros outros.

Ora, se esta posição corresponde a um posicionamento essencial no interior da *aventura moderna*, ela arrasta consigo as consequências dinâmicas, e imparáveis, de

³ Contudo, e só até 1960, teriam já sido realizadas, pelo menos, vinte exposições de pinturas de Miller.

⁴ A data apontada por Miller para a conclusão do texto é 12 de Fevereiro de 1960.

⁵ É bem conhecido, e continuamente citado, com tudo quanto essa expressão implicará, um princípio básico – ou, mesmo, gerador... – da Fenomenologia: "É preciso voltar às próprias coisas"; entretanto, e em outro registo, é curioso notar como, antes de Husserl, o esforço maximamente *realista* que o Impressionismo visava se terá tornado, pela radicalização da aproximação aos dados que o real fornece, num fenomenismo marcado por uma profunda subjectividade, e de algum modo implicar uma dimensão trágica que parece atravessar as mais significativas e radicais aventuras da *modernidade*.

todo o acto separador e eminentemente analítico: ver o singular concreto é, também, ao vê-lo, isolando-o, descobrir a singularidade de cada acidente nele existente, reparar naquilo em que mais ninguém repara, abrir-se à multiplicidade de formas detectáveis, por mínimas que sejam, conhecer com minuciosa atenção, e perplexidade, quanto um corpo particular comporta, – e atribuir a cada um destes 'acidentes', também a eles, uma consistência óptica especial. A esta luz, bule ou martelo, chávina ou..., são os lugares de uma manifestação exemplar: a que o real fornece, na simplicidade das mais simples construções, a quem tiver capacidade para o (e: as) olhar sem pre-conceitos, longe de atitudes valorativas onde apenas estratificações culturais, ou o preço ou a possibilidade do lucro, funcionem como critérios de avaliação. *Estar com* as coisas, é, também, *ser com* as coisas – numa relação de comum dependência. E se a passagem citada é importante, já antes Miller havia escrito:

Que há de mais intrigante que uma mancha no soalho da casa de banho, quando (...) a vedes tomar centenas de formas, de rostos, de silhuetas? Muitas vezes me encontrei de joelhos em vias de estudar uma mancha no chão, para aí detectar tudo quanto, à primeira vista, nela se escondia. Não há dúvida que o pintor que estuda o rosto do modelo que vai pintar, deve ficar espantado pelas coisas que descobre, subitamente, no rosto familiar que tem à sua frente. Ao observar atentamente um olho, lábios, ou uma orelha, – sobretudo uma orelha, este estranho apêndice do rosto! – ficamos estupefactos pelas metamorfoses que pode sofrer um rosto de homem. O que é, então, uma orelha ou um olho? Uma obra de anatomia dar-vos-á uma definição e muitos detalhes (...). (*Peindre*, 19)

e logo acrescenta: "Bruscamente, eis que vos pondeis 'a ver', e já não tendes perante vós um olho ou uma orelha, mas um pequeno universo composto dos elementos mais extraordinários que nada têm a ver com a vista ou com o ouvido, nada de comum com a carne, o osso, o músculo ou a cartilagem" (*ibidem*). Assim, entre o estudo anatómico (e a observação que lhe corresponde...) e a observação do pintor, uma diferença fundamental existe: esta parece instalar-se num campo de extrema autonomia, em que o direccionamento é determinado pelo fascínio que o que é observado impõe ao observador, num trânsito onde, agora, as problemáticas essenciais da *imitação* e da *intencionalidade* reciprocamente se implicam e se questionam. E, por uma e outra, se assim se pode dizer, é a problemática do *amor* que retorna: "Para ver como o pintor vê, é preciso olhar com os olhos do amor" (*idem*, 23) dirá Miller; e se este olhar "nada tem de possessivo" (*ibidem*), já que o pintor tem de 'partilhar' quanto é visto, algo não pode ser esquecido: é que, como acentua, e pensando já, por certo, em termos produtivos, "Antes que um tema possa ser transformado esteticamente, é preciso devorá-lo e absorvê-lo" (*idem*, 64), – assim abrindo um percurso de infundáveis repercussões.

De facto, se a disponibilidade de abertura ao insólito espectáculo que o real é podia encontrar já, em certas reflexões de Leonardo da Vinci, aspectos afins daqueles que aqui são propostos, o que parece agora irromper é uma atitude onde o acto de ver, e de fruir o que é visto, de algum modo, metaforicamente, 'devorando-o' e 'absorvendo-o', se sobrepõe a qualquer esquema constituído, a qualquer *ordem* preexistente e regente (seja ela de índole gnosiológica, ética e, mesmo, estética), a qualquer preocupação com um sentido transcendente que importe desvelar e cumprir à custa de pessoais reduções. Aqui, nenhuma teleologia de cariz escatológico, ou qualquer metafísica finalista: só o jogo das possibilidades e das referenciações, no interior das virtualidades

gnosiológicas e afectivas que uma pura imanência determina. E, no interior desta, por misterioso desígnio, apenas o *amor*, o sempre citado amor, surge como operador decisivo: aquele que impõe não apenas o entrelaçamento receptivo mas a capacidade produtiva, a constituição dos sinais emblemáticos, e simbólicos, de uma particular maneira de abraçar o Mundo.

Assim, os olhos do pintor vão ser, também, os determinadores necessários de uma prática de escrita específica: aquela onde cada elemento do real é, simultaneamente, parte e absoluto, em oscilações contínuas que a própria escrita define. Em Miller, entre outros aspectos, o que se torna impressionante é o relevo dado a pormenores aparentemente irrelevantes, o modo como estes jogam na determinação (e na indeterminação...) das figuras, a capacidade de constituir campos a um tempo fragmentários e de hipercomplexidade orgânica, a sobressaliência outorgada a aspectos particulares e que como definitivos aparecem. E se este processo poderia surgir como um desejo transcritivo de um real exterior e anterior, é a própria escrita, na atenção dada ao seu material gráfico e fónico que exige, ela também, a autonomização de elementos significativos, ou como tal tomados, a sua evidenciação, a sua maximalização no interior de, e pelo contraste com..., ritmos de irrecusável grandeza.⁶ O treino que uma agudeza observativa teria desencadeado alastra por campos de expressão diferentes, e neles se revela esplendidamente; mas, também, no seu meio, continuamente se joga a dialéctica, tensa e preocupante, da consideração do todo e do fragmento, do englobante e do englobado, do exterior e do visualizado, do amplo e do restrito e particular. Toda a acção em tais oscilações se desenvolve; e, como um olho ou uma orelha, cada figura é um lugar de misteriosas descobertas, a sua descrição, e a do seu comportamento, uma aventura potencialmente interminável.

3. Ora, se *To paint is to love again* é de 1960, aí se descrevem os inícios da actividade plástica de Miller trinta e dois anos antes. "Quando volto a pensar no ano de 1928, ano em que fiz as minhas primeiras aguarelas, parece-me que se eu não tivesse descoberto este exutório, teria enlouquecido" (*Peindre*, 68) refere; e se a pintura surgia então como compensação, ou somente como processo catártico, para problemas então prementes não apenas de escrita, e dinheiro, como, até, de índole doméstica, algo deve ser notado. Miller é, desde o princípio, um cultor da aguarela, quaisquer que sejam as limitações técnicas, sempre por ele reconhecidas, com que encontra. Por questões, ainda, de ordem económica? Por certo, tendo em conta o modo como em tal processo de realização se inicia, e a situação que com extrema força conta no seu texto. Mas se, a princípio, tal facto assumirá um papel central, outros aspectos não podem deixar de ser considerados: a aguarela, para lá, geralmente, do menor custo dos materiais e da facilidade do seu emprego, permite execuções rápidas e utilizações discretas, caseiras,

⁶ "Desde criança fui apaixonado pela música das palavras, pela sua magia, pelo seu poder encantatório. (...) Era capaz de inventar indefinidamente, com risco de levar o meu auditório ao limite da história", escreve Miller (1970: 28). E quem desconhece sequências do tipo daquelas com que abre *Nexus*: "Woof! Woof woof! *Woof! woof!* // Barking in the night. Barking barking. I shriek but no one answers. I scream but no there's not even an echo.// *'Which do you want - the East of Xerxes or the East of Christ?* // Alone - with eczema of the brain. // (...) // *Woof! Woof woof!* // (...) ", e que atravessam toda a sua obra? (Miller, 1965).

sem necessidade de recurso a espaços amplos, sem períodos de secagem longos, sem cheiros...;⁷ exige, em compensação, velocidade executiva, controle gestual, capacidade aguda de prever efeitos e de os aceitar, uma consciência rápida do espaço da folha e do seu preenchimento justo, ... Quando combinada com partes desenhadas a tinta (da China; ou de escrever), como Miller por vezes faz, aumenta as possibilidades combinatórias dos dois materiais, os contrastes linha/ mancha, as penetrações. Mas escusado é pedir à aguarela o tipo de resultados plásticos que, por exemplo, o óleo ou a têmpera permitem, no seu carácter denso e controlável, no trabalho de sobreposições ou de elaborações matéricas, na possibilidade da pincelada singularizada, no contorno apreensível que cada uma destas pode comportar; ao invés, a aguarela, na sua líquida fluidez, pode gerar escorrências, fusões, amplificações de mancha onde nenhuma pincelada particular se define, zonas de maior ou menor evidência cromática consoante a impregnação que o papel consente e a quantidade de água que em certas reentrâncias da folha se possam acumular, ... De algum modo, o que marca muito do que de melhor a aguarela permite realizar é o que decorre de efeitos dificilmente programáveis, da surpresa que os próprios materiais impõem, do modo como o pintor joga com os suportes sobre os quais age. E se, como parece óbvio, os grandes aguarelistas assumem uma quase virtuosística capacidade de calcular e controlar o aparecimento das manchas de tinta, e de as organizar rítmica e cromaticamente, – mesmo nesses casos grande parte do fascínio da sua prática vem da surpresa sempre esperada, da possibilidade de novas tentativas fazerem surgir novas soluções estruturais, do próprio modo como os materiais empregues, na sua variável quantidade, reagem ao gesto que os expõe.

Deste modo, se Miller, não obstante a confessada atracção pela pintura, sempre se reconheceu e quis um escritor que, em momentos singulares, e em condições específicas, pintará, por vezes quase compulsivamente, – curioso seria pensar como, não obstante o carácter forte e provocatório da sua escrita, não obstante mesmo a forma sinopada que organiza e estrutura múltiplas sequências dos seus textos, Miller é um escritor da escorrência e da fluidez, da interferência e da surpresa, até mesmo da consciência do primado que uma base dada (o suporte, com todos os seus acidentes, no caso da pintura; o campo social e cultural, com todas as suas problemáticas, e a língua, com todas as suas virtualidades) tem sobre os actos e os efeitos a obter, e que com eles também joga, em processo de ambígua dependência. E depois, e ainda: um escritor que pode perceber claramente – à semelhança, talvez, do aguarelista... – como cada construção literária, não obstante a sua força e grandeza, é leve e distante do real que suscitou, que apenas o aponta, que sempre o discurso fica aquém do real fascinante, 'devorado' e 'absorvido', que suscita a obra: pela impregnação do escritor (ou do pintor...), pela exigência da devolução transformada do material 'absorvido', forma última, e primeira, de o reter e de o afirmar. E de se afirmar – por ele, com ele, contra ele.

A tal luz, a posição de Miller assume, por esta (talvez abusiva...) mediação, uma disposição e uma estrutura constitutivas possivelmente afins daquelas que um pensador contemporâneo, e essencial, Deleuze, introduz no espaço reflexivo sob a designação

⁷ Talvez pelas mesmas razões, quando não tinha tintas, Miller confessa trabalhar com lápis, carvão, ..., – e utilizar até, eventualmente, o papel de embrulhar carne, tendo em conta alguns efeitos que se podiam tirar com o carvão sobre o papel manchado de sangue.

de *rizoma*: articulação quase aleatória (ou resultante de estruturas inapreensíveis) de pontos referenciáveis, nodulares, eles mesmos irrompendo por virtualidades imanes e conjunturais que um fundo (?) de determinações constituintes suscita (Deleuze, 1980). E se esta remetência para o filósofo francês recentemente falecido pode parecer estranha, uma outra ligação surgirá ainda como possível, não obstante o melindre que reveste: a que permitirá relacionar, por esta insólita via (e por aspectos que a reflexão sobre o acto de *ver* e sobre a prática da aguarela desencadeia...), o anteriormente citado Husserl a Deleuze, em trajectória que múltiplos outros aspectos tenderão a fazer definitivamente divergentes. Projecto de trabalho reflexivo que aqui não cabe, como parece óbvio, ele não deixa de ser estimulante e perturbador. E, talvez, iluminantemente necessário.

4. Se a prática da pintura ocorre, o próprio Miller reconhece como o fascínio das formas plásticas o dominou desde cedo. Em *To paint is to love again*, confessa, quase no início:

No ângulo das ruas 27 ou 28 e da 5ª Avenida havia uma loja de arte. Nunca aí passava sem parar para examinar as reproduções que tinha na montra. Um dia ficava entusiasmado com Cimabue, no dia seguinte com Giotto ou Ucello; e cada semana me parecia descobrir um novo ídolo a quem adorar: eram sobretudo os Japoneses (Hokusai, Utamaro, Hiroshige), mas também Renoir, Whistler, Monet, Van Gogh, Boticelli, Marc Chagall, Holbein, Utrillo, Léon Bakst, Memling, Seurat, Modigliani, Rousseau, Breughel, Bosch, Van Eyck, Paul Klee, Kandinsky, e assim de seguida até ao infinito. (*Peindre*, 12-13)

E se a listagem dos autores citados (infinito à parte...?) é quase a mesma que, por exemplo, em *Nexus* é proposta (Miller, 1965: 8), e em outros lugares referida global ou parcialmente, – um perturbador aspecto terá de ser considerado: a atracção de Miller pela pintura, e a sua descoberta de obras de figuras emblemáticas, não parece implicar que a permanência no entusiasmo se mantenha estável, ou que a figura de um autor resista a todas as novas aportações e mudanças experienciadas. "De tempos a tempos comprava uma reprodução e pregava-a na parede bem em evidência, o que era o melhor meio de destruir um ídolo" (*Peindre*, 13), acrescenta, em reflexão que parece implicar, a um tempo, obra e produtor; e se esta disposição instala a consciência da mutabilidade afectiva, e valorativa, ela por igual aponta uma dimensão agónica capaz de romper com os critérios de qualquer estética formal, ou que numa dimensão formalista se resolvesse e acalmasse. Mais: o projecto de Miller, mesmo quando se encontra com pintores modernos, e essenciais, não é o do espectador que nas construções produzidas encontrasse um lugar de exaltação, mas que na exaltação de tais objectos se sentisse realizado. Miller é ele mesmo, um autor *moderno*, marcado pela insanável vocação da *procura* – essa palavra-chave que, interligando a dimensão (e a tensão...) produtiva e metafísica, Baudelaire usa no trânsito para a sua caracterização da *modernidade*, e que atravessa (transversalmente, dir-se-á...), a vida dos grandes nomes da cultura do século XX. Constituir ídolos é, de algum modo, constituir paragens, estabelecer regiões de inultrapassável grandeza, de regentes construções: o contrário do destino daquele que por si mesmo quer avançar, que descobre que a única atitude possível é a que decorre do movimento contínuo, que encontra nas obras alheias, independentemente do seu estatuto cultural, apenas mais uma sugestão para

seguir em frente, independentemente dos resultados obtidos ou a obter. E, ainda: que procura em si as reservas energéticas para a si mesmo se ir fazendo por aquilo que faz, fruindo o que realiza, e disso tirando prazer e equilíbrio. De algum modo, para tais personalidades, os únicos ídolos pensáveis são aqueles que, em vida, como anti-ídolos apareceram, agindo no fascínio da disponibilidade e da leveza infantis, adultos que puderam assumir uma incapacidade de cálculo que os tornou párias ou marginais – pares dessas crianças cujos trabalhos plásticos confessa serem fontes inultrapassáveis de encantamento, superiores mesmo aos daqueles artistas que mais fortemente terão marcado o seu espírito: os Japoneses. Espantará assim que, não obstante a confessada e progressiva 'imolação de ídolos', Rimbaud ou Van Gogh possam encontrar um lugar de referência assinalável (Miller, 1970: 67-80), talvez não tanto pelos objectos que produziram mas pela vida e pela errância, e que a aventura de Miller com tais figuras se encontre recorrente e densamente? E espantará ainda a forma entusiasta como fala, por exemplo em *Tropic of Capricorn*, dos autores Dada e Surrealistas, do papel que eles assumem numa determinada época, das propostas que os seus manifestos veiculam? (Miller, 1961: 291-296).⁸ É que, agora, e aqui, nestes movimentos e nos autores que os integram, *surpresa, acaso, imprevisto*, ..., assumem um lugar central: menos que as escolhas definidas e voluntariamente controladas, é a descoberta e a aceitação maravilhada do que espontaneamente se dá, ou acontece, que irrompe com força e como sentido. E é o jogo das livres associações, das analogias de matriz subterrânea, das imaginativas construções alheias a qualquer controlo racional, do próprio sonho e do infinito desejo... – que instala um domínio de possível habitação do Mundo, domínio sempre separado dos quadros de valores estratificados, das crenças (tidas como) redutoras, das referências anquilosantes...

5. Espantará, assim, e ainda, que a questionação sempre acrescida, pela agudização do sentido analítico e crítico das estruturas institucionais e dos valores que as informam, deixem o homem numa situação estranha e difícil – aquela em que lhe cabe procurar, por si e pelas suas virtualidades imanentes, processos individuais de *salvação* ou de *fuga*? É que algo deve ser reconhecido: entre a capacidade aguda de ver e uma disposição analítica e fragmentadora forte há nexos imparáveis. Todo o exercício crítico se alimenta de uma observação aturada sobre uma informação tão ampla quanto possível, de uma disposição activa para detectar aspectos particulares, e de reagir a eles com prazer ou desprazer; e se o processo se agudiza, um tal dinamismo gera um percurso marcado por fragmentações sucessivas, por estilhaçamentos dolorosos, por dissociações dificilmente recuperáveis. De algum modo, a fragmentação (imagética; e não só) de quanto como real é dado só pode ser recuperado por construções utópicas, ou ideais, e de cariz algo aleatório, ou por um acréscimo de quanto, advindo das matrizes biológicas mais fundas, surja como concreto desejo capaz de recentrar o sujeito em algo que, premente, o sustenha e reequilibre. Entre o esforço filosófico e o erotismo há os nexos que, perdidos os grandes sistemas religiosos e explicativos, um dinamismo

⁸ Mas veja-se também, temperando alguns entusiasmos, o posicionamento que assume em "An Open Letter to Surrealists Everywhere", in *The Cosmological Eye*, de 1939, em português inserido em *O Mundo do Sexo e Outros Textos* (1987) (vide Miller, 1939).

reintegrador determina; e a famosa interrogação kanteana, com a qual reduzia três outras questões antes postas: "Que é o homem?", permanece em aberto, – com sentido tão mais preocupante quanto todas as tentativas de satisfação cabal se tornaram difusas ou, mesmo, in-significantes.

É no interior deste campo cultural que, de uma forma ampla, e irrompendo de múltiplos sectores, vemos o Circo surgir como espaço de atracção irrecusável, e como privilegiada metáfora. Ou: porque privilegiada metáfora. Espectáculo onde, para o espectador, o *ver* se centraliza e maximaliza, onde os gestos e as funções dos intervenientes não têm qualquer sentido outro que não o seu próprio aparecimento e diferença, em sequência rara de tipos e de habilidades, – o palhaço, o *clown*, assume aí um lugar central e definitivo. E lugar central e definitivo porque é, ele mesmo, a grande figura metafórica de um homem em situação de perda, obrigado, pela sua própria condição de homem, a rir da sua própria fragilidade, a agir e a sobreviver nos limites de quanto a sua finitude impõe. Quantos pintores se debruçaram sobre os temas do Circo e do *palhaço*, quantos sobre eles escreveram, quantos invocaram um e outro metaforicamente? Se o texto realizado por Miller, marca um desses momentos, logo o americano escreve, reflectindo sobre o próprio escrito que produzira: "Eu pensava na minha paixão pelo circo, – sobretudo o *circo íntimo* (...). Recordava como, concluídos os meus exames de saída, no liceu, tinha respondido, quando interrogado sobre o que queria fazer na vida: 'Ser palhaço!' Evocava aqueles dos meus velhos amigos cujo comportamento fazia pensar no dos palhaços; e eram aqueles que eu mais ternamente amava. E depois, descobri, para minha surpresa, que os meus amigos mais íntimos me viam a mim próprio como um palhaço" (*Épilogue*, 144-145); e depois, de algum modo justificando estas posições: "O palhaço exerce sobre mim uma profunda atracção (...) precisamente porque entre o mundo e ele se ergue o riso. O seu riso nada tem de homérico. É um riso silencioso, sem alegria, como se diz. O palhaço ensina-nos a rir de nós mesmos. E esse riso é gerado pelas lágrimas (*idem*, 148). Por isso, talvez por isso, o estilo, em múltiplos momentos agressivo, sarcástico, virulento, de Miller, se torna perturbador: pela ambiguidade que o atravessa, pela consciência que temos de que a violência exposta resulta de uma afim consciência de perda, de desamparo, do sentido de uma fragilmente comum humanidade. O impiedoso Miller parece, de algum modo, começar por ser, sobretudo, impiedoso para consigo mesmo – como os seus textos maiores, de matriz aparentemente autobiográfica, tendem a expor. O resto, é uma consequência: um desejo de sobrevivência, uma questionação contínua de valores e fundamentos, uma *procura*, talvez, desesperada...

É por razões deste tipo que o leitor de Nietzsche admira, desde muito cedo, Dostoiévski, e confessa-se marcado pela vida e obra de Rouault, o pintor católico; que aquele que, nos seus textos, clamando apresenta, como em extensas litanias, períodos e amplos posicionamentos históricos, se confronta com o espaço de uma pista circense, – fisicamente exterior, ou íntima; que aquele que leu, caoticamente talvez, milhares de livros (Miller, 1957)⁹ e admirava pintores em número 'até ao infinito', luta para se revelar pela mediação da escrita, e, *modernamente*, por quantos outros meios houver ao

⁹ Veja-se, sobretudo, e no interior de uma massa inesgotável de sugestões, e de referências, o cap. IX, KRISHNAMURTI, e a posição deste sobre a criação artística (Miller, 1957: 168).

seu dispor; que aquele que tem capacidade para afrontar o Mundo, e para, entre a atenção e o distanciamento, sobreviver e ser capaz de transformar inúmeras vicissitudes em Obra, – se reconhece, simplesmente, como individualidade que o palhaço fascina, ou que a si o chama. Que o pinta. "De todas as minhas pinturas, aquela que tinha tido mais sucesso era uma cabeça de *clown*, que eu tinha dotado com duas bocas, uma para a alegria, outra para o desgosto. A da alegria era vermelhão vivo,,," (*Épilogue*, 145); mas, se o palhaço era o tema, se o vermelhão vivo era dito aqui 'cor da alegria', em construção quase ingenuamente simbólica, as 'grandes bocas vermelhas' pareciam exceder (por uma vez; por exigência incontável, como em toda a produção tende a ocorrer...) o simples plano apontado. Como foi já escrito: "Tudo o que sei é que Irene tinha uma grande boca vermelha e que Henry amava as grandes bocas vermelhas" (Perlès, 1956: 37). A pintura, agora, parece funcionar como dupla instância indiciativa, – por *condensações*, e por *deslocações*¹⁰ que são, a um tempo, expressões de máximo realismo e de máxima subjectividade: pintura que encontra nas constituições ditas 'simbólicas' uma equidistância e uma superação dos planos da referenciação e do desejo sem objectivação imediata. E por este processo, que é, sempre, de tradução e de construção, a forma produzida aspira a uma dimensão actuante que apenas como *equipotencial*¹¹ creio poder ser dito: conjunto de virtualidades que permitirá à *forma* constituída assumir, perante o espectador, um poder de despertar emoções afins daquelas que foram experienciadas pelos autores perante os distantes e diferenciados estimuladores (corpos, séries de corpos, actos, objectos ou grupos de objectos, paisagens,...) que total ou parcialmente, e directa ou indirectamente, se representam, ou associadamente se invocam. Tarefa produtiva contínua, ela continuamente se abre e agudiza, – com exigências acrescidas, em esforço que o termo apontado: *afins*, levanta: como conseguir, ou sequer esperar, que as reacções do leitor, ou do espectador, tenham um estatuto idêntico ao que o autor experienciou, se não em tonalidade específica ao menos em intensidade? E se este processo e percurso, caro a todos os românticos, e a todas as reflexões que de princípios semelhantes se alimentam, encontra na *modernidade* um terreno de privilegiado desenvolvimento, é porque ele entrelaça a procura expressiva com a 'procura de si' do próprio Autor, o qual, na forma constituída, e apenas por ela, se tende a definir e a resolver.

7. A aventura de Henry Miller é hoje sobejamente conhecida. A sua Obra também. *To paint is to love again* parece ser, dentro desse conjunto enorme, e multiforme, um texto menos referido ou avaliado. Talvez por isso, ou tão só por isso, e pelos interesses específicos que veicula..., o escolhi: aqueles interesses que, claramente expostos ou apenas insinuados, apontam para o cruzamento e para a comparação das múltiplas manifestações produtivas do homem, para a sua fundamental dimensão *poiética*.

¹⁰ Para usar linguagem que à psicanálise convém...

¹¹ Termo que o próprio autor destas linhas terá introduzido, em tempos já recuados, no léxico que à Estética parece convir (*vide* Alcoforado, 1983: 412-422).

BIBLIOGRAFIA

- ALCOFORADO, Diogo (1983), "Em torno de duas afirmações de Paul Cézanne", *Nova Renascença*, nº 12, pp. 412-422.
- DELEUZE, Gilles (1980), *Mille Plateaux*, Paris, Éd. de Minuit.
- MILLER, Henry (1939), "An Open Letter to Surrealists Everywhere", *The Cosmological Eye* (1939), in *Mundo do Sexo e Outros Textos* (1987), trad. Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira, Lisboa, Publ. Dom Quixote, Lisboa, pp. 149-185.
- _____ (1957), *Les Livres de ma Vie*, Trad. Jean Rosenthal, Paris, Gallimard.
- _____ (1961), *Tropic of Capricorn*, New York, Grove Press, Inc.
- _____ (1965), *Nexus*, New York, Grove Press, Inc.
- _____ (1970), *Le temps des assassins: Essai sur Rimbaud*, Trad. F.-J- Temple, Éd. Pierre Jean Oswald, Honfleur, Éditions Hallier.
- _____ (1973), "En guise d'épilogue au *Sourire au pied de l'échelle*", *Peindre c'est aimer à nouveau* suivi de *Le sourire au pied de l'échelle*, Trad. G. Belmont, Paris, Éd. Buchet / Chastel.
- PERLÈS, Alfred (1956), *Mon Ami, Henry Miller*, Trad. Anne Bernardou, Paris, Éd. René Julliard.
- REBECCA, A. Rabinow (1997), " 'Cirque': A Fernand Léger & Henry Miller Story", *Catálogo da Exposição 'Cirque. Fernand Léger'*, Lisboa, Fund. Arpad Szenes-Vieira da Silva.

Diana Almeida
Universidade de Lisboa

Vislumbres fotográficos em “Viewfinder”, de Raymond Carver

O realismo americano dos anos oitenta resulta da fusão de estratégias e temáticas pós-modernistas com um modo de representação que recorre a uma visão consensual (porque maioritária) da experiência quotidiana. Contudo, o pendor auto-reflexivo deste tipo de escrita e a natureza problemática de uma realidade desprovida dos mitos unificadores que antes garantiam a coerência (e a hierarquia) do sentido aniquilam a crença do realismo tradicional no valor ético da experiência, como agente fundamentador da mundivisão proposta. Assim, as produções literárias desta década, denominadas por diversos epítetos que tendem a acentuar tanto o seu carácter fragmentário como o recurso a situações passíveis de serem reconhecidas pelo “homem comum”¹, assemelham-se com frequência a fotografias descontextualizadas, às quais é difícil atribuir significado.

Procurando analisar a preponderância da visualidade neste novo realismo, Stull (1985), Karlsson (1990) e Fluck (1992) apontam como suas precursoras as artes plásticas hiper-realistas da década de setenta, inspiradas pela visão fotográfica. Recordem-se as obras dos escultores Richard Estes (1936-) e John de Andrea (1941-) e do pintor Duane Hanson (1925-1996). Efectivamente, tanto este tipo de escrita, como o movimento artístico em causa empregam a verosimilhança extrema como meio de questionar a percepção da realidade. A ênfase na superfície realista, reconhecível como fonte de sentido, insinua a dissociação entre signo (verbal, ou visual) e referente, devido à ausência de dados contextuais que permitam conferir profundidade semântica a estes textos. Em ambos os casos, o recurso ao “efeito de realidade” pretende, pois, defraudar as expectativas interpretativas e conduzir a uma atitude reflexiva, promovendo a consciência exegética.²

Na área da fotografia, desde os anos setenta que Lee Friedlander (1934-) problematiza a linguagem fotográfica e o seu papel instrumental na criação de sentido na con-

¹ Minimalismo, “K-mart Realism”, “Dirty Realism” são alguns dos nomes associados à literatura dos anos oitenta nos Estados Unidos, *vide* Karlsson, 1990.

² *Vide* Fluck (1992: 77): “The aesthetic point of these pictures [texts] is not recognition, but, quite on the contrary, a formalist challenge to the viewer [reader] who is to gauge the familiar in order to assess the formal structure of representation”.

temporaneidade. No seu excelente ensaio *The Photograph* (1997), Graham Clarke refere-se à obra deste fotógrafo em termos que se poderiam aplicar à corrente literária do novo realismo e em particular à escrita de Raymond Carver:

The extent to which many contemporary photographers have questioned the idea of a single representational space and made the reading of the photograph their subject helps to place all photography in the context of postmodern practice. (...)

One such photographer is the American Lee Friedlander (1934-). Friedlander's photographs are deliberately difficult to read, indeed, they make difficulty basic to their meaning as part of a larger critical process. (...) His eye roams the United States not as a Walker Evans intent on a vision of a particular cultural order, but as the recorder of a series of random events and images which, once questioned, fail to cohere. What emerges is a disparate world of chaotic images and signs, signifying processes in which everything hovers about meaning but finally only declares itself as part of a larger problematic structure. (...) His images are not so much a record of what is, as visual essays on cultural representation. Highly self-conscious, they work through paradox, the play of absence and presence, radical perspectives, and the breaking up of photographic surface to create new and difficult relationships. (Clarke, 1997: 37)

Este paralelismo tem particular relevância por surgir num contexto em que o crítico tece considerações várias acerca de estratégias retóricas comuns às áreas artísticas da literatura, da pintura e da fotografia e também por apontar para o ensaio de Carver “On Writing”, incluído na antologia de contos e poemas *Fires*, publicada em 1983. Neste texto, o autor tece considerações várias acerca do novo realismo e afirma ser a *visão* o principal dom de um escritor, enfatizando o carácter visual da sua própria escrita. De facto, os seus contos são imagistas, no sentido que Ezra Pound atribui ao termo imagem – um complexo emocional e intelectual.

A um primeiro nível os princípios composicionais realistas configuram uma tessitura de imediato reconhecível; contudo a ambiguidade prevalece, devido à retórica da omissão. Inscrevendo-se na estética modernista da *via negativa*, o autor diz perfilhar o princípio da elipse como estratégia auto-reflexiva indutora de um olhar participativo que permitirá a emergência do sentido. A componente ética desloca-se para o nível da enunciação que, aliado a um processo exegético criativo, permitirá recriar a “superfície invisível” e dotar a narrativa de sentido.³ A literatura será uma propedêutica do olhar, como advogavam já alguns escritores e fotógrafos modernistas, tais como Ernest Hemingway e Paul Strand, que cunha o termo “straight photography” para designar uma abordagem reveladora do real.⁴ Carver recupera assim os princípios orientadores da estética realista, que procura cumprir um papel instrumental na revelação de uma nova perspectiva, como lembra Stull: “The object of realism remains simultaneously visual and visionary: to make you see” (1995: 8).

Num primeiro momento da sua escrita, correspondendo a *Will You Please Be Quiet, Please?*, de 1976, e a *What We Talk About, When We Talk About Love*, de 1982 (dora-vante *WWT*), Carver utiliza o conceito de *voyeurismo* para apresentar personagens incapazes de significar, destruídas por relações familiares falhadas, pelo álcool e pela

³ Vide a tão comentada afirmação de Pound que Carver teria afixada na parede: “Fundamental accuracy of statement is the ONE sole morality of writing” (*apud* Carver, 1989: 23).

⁴ Recorde-se a ênfase com que Carver defende que a escrita não deve recorrer a “tricks” que falsifiquem a representação da realidade (*ibidem*).

precariedade material; a possibilidade de sentido restringe-se ao acto de leitura. Numa fase posterior, o autor desenvolve um estilo mais “amplo”, apresentando figuras que por vezes conseguem encontrar soluções para o enigma do quotidiano. Contudo, mesmo nos textos representativos deste período, *Cathedral* (1984) e os últimos contos reunidos em *Where I’m Calling From* (1988), a linguagem verbal tende a ser substituída por outras formas de comunicação, continuando a narrativa a organizar-se em torno do campo semântico da visão.

Em *WWT*, onde surge o conto “Viewfinder”, o choque (como total ausência de sentido) representa a percepção que as personagens têm do quotidiano e a violência marca por vezes os seus gestos, como sucede em “Tell the Women We’re Going” e “The Third Thing that Killed My Father Off”.⁵ Para mais, a reduzida capacidade de verbalização destas figuras é acentuada por um estilo paratático que tende a fragmentar a estrutura narrativa e a desarticular a sintaxe. Assim, a vocação sincrónica do conto enquanto género literário é hiperbolizada e a diegese concentra-se no presente da enunciação, apresentado e percebido pelas personagens como um momento autónomo, desligado do fluxo temporal e da possibilidade de sentido integrado. No texto em análise, porém, a imagem e a prática fotográficas geram potencialidades de sentido, após um momento inicial em que o protagonista se tornara presa do seu próprio *voyeurismo*.

Confrontado por um fotógrafo com ganchos de metal em vez de mãos que sobrevive vendo *polaroids* de casas dos subúrbios, o narrador de primeira pessoa revela o seu fascínio pelo grotesco e convida o outro homem a entrar para beber café, clarificando sem pejo as suas intenções – “I wanted to see how he could hold a cup” (*WWT*, 10); note-se que a presença autoral é aqui traída pelo humor negro implícito na situação. Todavia, o fotógrafo contraria a perspectiva redutora que dele elaborara o protagonista, demonstrando possuir um elevado grau de autonomia e comportando-se com orgulhosa dignidade.

Tal é evidente nos pormenores que caracterizam as acções daquela personagem, como o facto de ajeitar o casaco após o esforço de se libertar das tiras de couro com que segura a máquina fotográfica – “Bending, hunching, he let himself out of the straps. He put the camera on the sofa and straightened his jacket” (*ibidem*); o seu brio profissional, ao referir-se à fotografia que motivou o contacto com o narrador – “Personally, I think it turned out fine. Don’t I know what I’m doing? Let’s face it, it takes a professional” (*idem*, 11); e o à-vontade com que se arranja ao regressar da casa-de-banho, corado por um gesto de inequívoca masculinidade – “He plucked at his crotch” (*ibidem*). Curiosamente, o efeito cumulativo dos detalhes acima enumerados acabará por confirmar a percepção inicial do protagonista em relação ao outro homem – “Except for the chrome hooks, he was an ordinary-looking man” (*idem*, 10) –, o que indicia a possibilidade de identificação entre ambas as personagens. Note-se que o epíteto com que o narrador procura categorizar a alteridade enfatiza os seus parâmetros de julgamento – a aparência, aquilo que se pode constituir como objecto de um olhar pouco informado.

Para mais, o fotógrafo revela ser um bom observador, e adivinha o estado em que se encontra o outro homem, invertendo os parâmetros da relação *voyeurista*: “He said,

⁵ Recordem-se as palavras de Kaufmann em “Yuppie Postmodernism”, artigo em que analisa a escrita americana da década de oitenta: “shock and enigma are seen as flatly mimetic of contemporary experience” (1991: 107).

‘You’re alone, right?’/ He looked at the living room. He shook his head./ ‘Hard, hard,’ he said” (*idem*, 11). Apesar da empatia demonstrada pela outra figura masculina, esta clarividência perturba o narrador, que se escuda numa atitude escapista para evitar responder à pergunta com que se julga confrontado. Remete-se antes ao silêncio e acaba por sugerir um tema de conversa despropositado: “Three kids were by here wanting to paint my address on the curb. They wanted a dollar to do it. You wouldn’t know anything about that, would you?” (*ibidem*).

Neste momento do conto, o fotógrafo encontra-se na posse de dados desconhecidos tanto do narrador como do leitor, o que é evidenciado pelo seguinte excerto: “[h]e smiled as if he knew something he wasn’t going to tell me” (*ibidem*). Na verdade, as implicações da sua pergunta são mais vastas do que aquelas que o termo “alone” poderia parecer denotar no contexto da interação informal entre estas duas figuras. No entanto, tal só será esclarecido pela insistência com que o visitante procura recuperar a história que o outro homem silencia, fornecendo em simultâneo dados dispersos acerca do seu próprio percurso de vida.

Assim, a temática da solidão, relacionada com a ruptura familiar experienciada por ambas as personagens, vai sendo desenvolvida através das questões que o fotógrafo coloca e das suas afirmações lacunares, entrecruzadas com a tentativa de “fazer negócio” e vender a fotografia. Considere-se, a título de exemplo, o seguinte excerto:

I had a terrible headache. I know coffee’s no good for it, but sometimes Jell-O helps. I picked up the picture.

“I was in the kitchen,” I said. “Usually I’m in the back.”

“Happens all the time,” he said. “So they just up and left you, right? Now you take me, I work alone. So what do you say? You want the picture?” (*idem*, 12)⁶

As estratégias retóricas empregues na estruturação textual apostam na indeterminação e obrigam o leitor a reconstituir dados importantes, de modo a garantir a coesão e a coerência, conferindo à exegese o valor de co-enunciação e transformando a leitura num processo activo (quase detectivesco) de construção de sentidos.⁷ Para mais, a progressão informacional é descontínua, justapondo acções pontuais, desarticuladas pela dicção paratáctica, com comentários descontextualizados e linhas de diálogo desencontradas, como o excerto acima apresentado tão bem revela.

Também os espaços em branco que cindem o texto em cinco momentos parecem estar ao serviço da ambiguidade, visto a função que desempenham não ser clara – poderão enfatizar a incapacidade de o narrador articular logicamente os eventos, ou corresponder a uma pausa no contar, apontando para um enquadramento narrativo superior, no qual decorreria o *storytelling*.⁸ Efectivamente, o protagonista evoca várias vezes um interlocutor implícito (através dos pronomes *you/ your*), e o facto de “estar

⁶ A presença autoral é aqui novamente insinuada pelo efeito humorístico obtido com a referência à gelatina: esta revela a credence inconsequente do narrador, tendo já antes traído o seu egoísmo infantil (ao esconder os doces das visitas).

⁷ Para o conceito de indeterminação e de negatividade textual, consulte-se Wolfgang Iser (1978) e Jürgen Pieters (1992).

⁸ Michael Trussler relaciona estes espaços com as declarações de Carver anteriormente citadas: “typographical gaps become a visible reminder of the invisible ‘landscape’ beneath the surface of the story” (1994: 31).

a contar” a sua história justificaria o recurso a estratégias de textualização oriundas da oralidade. O narrador comporta-se ainda como se a “implicatura conversacional” estivesse preenchida e houvesse, portanto, um contexto anterior partilhado entre ele e o seu interlocutor. Por fim, esta hipótese poderá ainda ser validada pelo facto de Carver recorrer com frequência ao encaixe de pequenos episódios dentro da narrativa principal, relatados por uma personagem empenhada em comunicar.⁹

A tematização do acto narrativo é aliás feita logo no início do conto, através das palavras que o protagonista dirige à outra personagem, instigando-a a contar a história por detrás da sua mutilação – “‘How did you lose your hands?’ I asked after he’d said what he wanted”; o fotógrafo recusa-se, porém, a satisfazer a curiosidade do seu cliente, respondendo evasivamente: “‘That’s another story’” (*WWT*, 10). Esta história irá constituir um dos subtextos da narrativa, contribuindo para criar o sentido de ameaça latente que Carver afirma ser essencial num conto.

I like it when there's some feeling of threat or sense of menace in short stories. (...) What creates tension in a piece of fiction is partly the way the concrete words are linked together to make up the visible action of the story. But it's also the things that are left out, that are implied, the landscape just under the smooth (but sometimes broken and unsettled) surface of things. (Carver, 1989: 26)

Sob a superfície, esconde-se a violência de que o fotógrafo foi vítima, como este sugere a dado momento, dando a entender que os filhos foram os responsáveis pela sua amputação. Os ganchos metálicos que lhe servem de mãos são, pois, o correlativo objectivo do sofrimento provocado pelas crises conjugais e vivenciado também pelo protagonista, que só perto do desfecho confirma as suspeitas do fotógrafo, declarando de modo algo lacónico: “‘The whole kit and kaboodle. They cleared right out’” (*WWT*, 11).¹⁰

Ironicamente, será esta figura destituída quem conduzirá o protagonista a uma nova visão, tal como sucede em “Cathedral”, onde um cego “guia” um narrador de primeira pessoa arrogante e egotista, construindo com ele uma experiência epifânica. Em ambos os contos o entendimento entre as personagens advém de formas de comunicação não verbais; em “Viewfinder”, porém, o percurso do protagonista é mais ambíguo e a sua aprendizagem sugerida por uma série de gestos simbólicos que nunca são por ele apresentados como tal.

A fotografia tematiza aqui o labor interpretativo para o qual o protagonista estará possivelmente impreparado, pois é um instrumento que aponta para os limites da superfície apresentada e promove a busca de um nível de significação mais profundo. Insti-

⁹ De facto, o contar de histórias parece ser o único meio de estas personagens tentarem fazer sentido, sendo que em muitos casos apesar do esforço de partilha prevalece a incompreensão. Tal sucede em “Why Don’t You Dance?”, que antecede o conto em análise e cujo último parágrafo passo a citar: “She kept talking. She told everyone. There was more to it, and she was trying to get it talked out. After a time, she quit trying” (*WWT*, 9). Paradigmático é também o caso da narradora de “Fat”, o primeiro conto de *Will You Please Be Quiet, Please?*, que se empenha no relato de uma história da qual ela própria não detém a chave interpretativa, acabando por se arrepende de ter tomado a outra figura feminina como confidente: “I feel depressed. But I won’t go into it with her. I’ve already told her too much” (Carver, 1992: 8).

¹⁰ Parece-me ainda que a prótese do fotógrafo lhe confere uma condição híbrida que o aproxima da máquina fotográfica. Também a descrição da maneira como as fotografias são tiradas e a utilização de *lever* para designar *shutter button* reforçam a simbiose entre o homem e a máquina.

gado pelo fotógrafo a contemplar a *polaroid* (“You can look at this while I’m gone.”), o narrador entrega-se a sós a um acto de leitura, descrevendo a fachada de uma casa (a)típica dos subúrbios americanos; todavia, esta imagem que aparenta ser neutral desencadeia nele uma reacção emotiva: “So why would I want a picture of this tragedy?” (*idem*, 10). A sua perturbação aumenta ao observar de novo a cena representada, sendo que a expressão “I looked a little closer” (*ibidem*) assinala o movimento físico de aproximar os olhos do objecto observado, e introduz em simultâneo uma diferença de grau que poderá representar a distinção semântica entre *olhar* e *ver*. Desta feita, o narrador distingue a sua cabeça atrás da janela e o auto-reconhecimento enche-o de espanto, sentimento inusitado nas personagens carverianas desta fase, que na generalidade recebem com inalterável passividade as diferentes sensações que o mundo lhes reserva.¹¹

Igualmente invulgar neste universo ficcional é a asserção que se segue – “It made me think, seeing myself like that. I can tell you, it makes a man think” (*idem*, 11) –, tanto pela consciência reflexiva evidenciada, como pela capacidade de articular eventos segundo princípios de causalidade (como atesta a oração gerundiva), e ainda pelo empenho da personagem em partilhar as suas descobertas, como é notório pela evocação do narratário. O confronto com a sua imagem enquadrada pela janela (limiar que enfatiza a separação do mundo exterior e ainda o acto de olhar) inverte os parâmetros iniciais do olhar, levando o narrador a aperceber-se de que a sua posição foi alterada de sujeito observador para objecto observado.¹²

A partir do momento em que o protagonista se assume como *voyeur* da sua própria experiência, sendo que o carácter instantâneo da *polaroid* lhe confere um acrescido valor especular, é criada a distância necessária para a emergência de uma atitude crítica, o que implicará a sua passagem de um posicionamento passivo para um de agenciamento. Embora as conclusões a que o narrador terá chegado na sua reflexão acerca desta fotografia nunca sejam reveladas, é notório ao longo do texto o seu empenho em significar. Tal é evidente na sua posterior tentativa de encontrar um tema de conversa: “I was trying to think of something to say” (*WWT*, 11), com novo recurso ao verbo cognitivo¹³; e ainda na resposta que em seguida dá ao fotógrafo: “‘What are you saying?’ he said./ ‘I was trying to make a connection,’ I said” (*idem*, 12).¹⁴

Voltando à análise dos elementos presentes na *polaroid* que desperta tamanha convulsão, é de realçar a simbologia tradicional da casa – enquanto metáfora do corpo e extensão do sujeito –, o que recorda o paradoxo fundador do retrato na fotografia. De facto, este género fotográfico procura exprimir traços da personalidade através das marcas corporais de um indivíduo, ou seja, transcender a dicotomia entre materialidade e espiritualidade.¹⁵ Todavia, no momento de confronto com a imagem, o narrador vê

¹¹ Esta descoberta é realçada a nível linguístico pela repetição, e a nível gráfico, pelo uso do itálico: “[I] saw my head, *my head*” (*ibidem*).

¹² Recordem-se a este respeito as palavras de Kirk Nessel: “now [in *WWT*] Carver gives the screw of vicariousness another turn, suggesting that the objects of the voyeur’s desires are finally their own images” (1995: 32).

¹³ Apesar de este comentário anteceder a referência acima citada aos jovens que queriam escrever o nome do narrador no passeio, revela alguma consciência pragmática quanto à estruturação linguística.

¹⁴ Note-se como o recurso ao verbo *to say*, que pontua as interações conversacionais em Carver, enfatiza o acto de comunicação e cumpre também uma função metalinguística.

¹⁵ Vide Clarke (1997: 101-121).

apenas uma estrutura arquitectónica desprovida de traços de individualidade e associada à perda da família, pois aquelas potencialidades de sentido só se irão actualizar na posterior série de retratos em que esta personagem se apropria do espaço. A fotografia assume, então, um papel hermenêutico, na medida em que domestica e cataloga aquilo que deixara de ser familiar, numa atitude que lembra a função que cumprira na segunda metade do século XIX.

Evoquemos agora a abordagem semiótica barthesiana que toma a imagem fotográfica como signo de dupla articulação, cujo eixo sintagmático se constitui a partir de dados do real e o eixo paradigmático convoca o complexo de práticas significativas de uma dada cultura, activado pelo idiolecto do indivíduo que pensa a imagem.¹⁶ Quanto à percepção da temporalidade, esta linguagem implica a emergência de uma nova categoria espaço-temporal, em que a contiguidade do espaço se conjuga com a anterioridade do tempo, combinando as coordenadas *aqui-agora* e *ali-antes*:

The type of consciousness the photograph involves is indeed truly unprecedented, since it establishes not a consciousness of the *being-there* of the thing (which any copy could provoke) but an awareness of its *having-been-there*. What we have is a new time-space category: spatial immediacy and temporal anteriority, the photograph being an illogical conjunction between the *here-now* and the *then-there*. (Barthes, 1997: 44)

No conto em estudo, esta diferenciação adquire particular relevância, pois, embora a fotografia não permita redimir nem recuperar o passado (como sublinha o visitante quando convidado a continuar a sessão fotográfica: “‘It won’t work,’ the man said. ‘They’re not coming back.’” – *WWT*, 12), redimensiona a noção individual de temporalidade, estabelecendo elos com o passado e com o futuro. Por um lado, imobiliza o fluxo temporal, privilegiando a sincronia; por outro constrói o futuro, dado o seu carácter documental que a constitui como artefacto da memória. Efectivamente, em “Viewfinder” a fotografia é um instrumento de encenação da identidade, que documenta a *performance* ritual a que se entrega o narrador ao percorrer o espaço em volta da casa até completar um círculo. Recorde-se que a fotografia pessoal está aliada ao percurso histórico da privatização da psique, como explicita Patricia Holland:

Personal photography has played [an] important role in the **modernisation** of Western culture. It has developed as a medium through which individuals confirm and explore their **identity**, that sense of self-identity which is an indispensable feature of modern sensibility. (Holland, 2000: 122-123 [negrito no original])

À medida que posa para as fotografias, orientado pelo fotógrafo (“he told me where to stand”), o narrador ensaia diferentes pontos de vista – “Sometimes I’d look sideways. Sometimes I’d look straight ahead” (*WWT*, 12). Por fim, decide subir ao telhado com a ajuda de uma escada improvisada, construída a partir da sobreposição de uma cadeira e de uma grade. Note-se que este movimento é criativo, em contraste com o que sucede em diversos outros contos de *WWT*, nos quais as acções se anulam devido à

¹⁶ Barthes (1977). O advento da fotografia digital altera estes pressupostos, realçando o carácter inteiramente cultural da imagem fotográfica, que deixa de poder ser considerada uma reprodução analógica de um objecto pertencente ao mundo fenomenológico; contudo, julgo que o edifício teórico barthesiano permanece útil.

sua repetição, ou ao facto de serem realizadas em espaços confinados.¹⁷ A ascensão do protagonista está associada a um sentimento explícito de bem-estar e reforça a sua proximidade do fotógrafo, com quem interage por gestos – “It was okay up there on the roof./ I stood up and looked around. I waved, and the man with no hands waved back with his hooks” (*idem*, 13).

O seu empenho é ainda recompensado com uma nova descoberta, “um ninho de pedras”, perigo até então invisível e motivo de um gesto simbólico de libertação – “I laid back my arm and hollered, ‘Now!’ I threw that son of a bitch as far as I could throw it” (*ibidem*).¹⁸ Parece consumada a ruptura com o estatismo *voyeurista* que aprisionara o protagonista no início do conto, e agora o visor da máquina fotográfica deixa de ser percebido como uma ameaça, pois a fotografia emerge de um pacto entre fotógrafo e modelo, como confirmam as palavras do narrador – “I waited till he had me in his viewfinder” (*ibidem*). Assim, o título do conto adquire um carácter polissémico, referindo-se não só à componente técnica da fotografia, como também ao seu potencial significativo, enquanto instrumento relevador de uma nova perspectiva.

Em conclusão, “Viewfinder” é estruturado pela retórica da elipse característica da primeira fase da escrita carveriana, na qual a parataxe representa as dificuldades de verbalização das personagens e a falência da linguagem verbal.¹⁹ Contudo, o campo semântico da visão que perpassa todo o conto adquire relevância metalinguística, enfatizando o empenho do narrador em criar sentido. O protagonista, auxiliado pelo fotógrafo sem mãos, caminha do acto de olhar para a “acção” de ver, e embora a sua epifania permaneça silenciada, parece consciente da natureza reveladora deste encontro.²⁰ A esta luz, o episódio dos rapazes que pretendiam escrever o endereço do narrador no passeio adquire novo significado, pois duplica o acto de identificação realizado com sucesso pelo fotógrafo.²¹ A fotografia surge, então, como eixo articulador do sentido, permitindo ao protagonista voltar a inserir-se no fluxo temporal e reconstruir a sua identidade. Num último laivo de humor, Carver termina enfatizando a nova posição de agenciamento conquistada pelo narrador, ou, nas palavras do fotógrafo: “ ‘I don’t know (...) I don’t do motion shots’ ” (*WWT*, 13).

¹⁷ Contraste-se a interpretação de “Viewfinder” defendida por Runyon: “[the narrator] has decided to replicate his house – not, this time, by putting the furniture on the lawn, but by hiring a Polaroid photographer to take some two dozen pictures of it from every conceivable angle” (Runyon, 1992: 87); este crítico não considera existir aqui uma distinção significativa quanto ao *simulacro* da casa feito pelo protagonista de “Why Don’t You Dance?”, o conto precedente.

¹⁸ *Vide* comentário de Adam Meyer acerca da acção com que finaliza o conto: “[this gesture] is symbolic of his discarding the ties to the past that have been constraining him” (1995: 90). Para uma leitura psicanalítica consultar Runyon (1992: 87-99).

¹⁹ *Vide* comentário de Kaufmann a este respeito: “Carver’s use of parataxis is a stylistic correlative of a thematics of incomprehensibility and loss” (1991: 100).

²⁰ O fotógrafo faz, aliás, questão de a sublinhar, incitando o seu cliente a observar as marcas da violência a que foi sujeito: “ ‘Look at this!’ the man said, and again he held up his hooks” (*WWT*, 13); já antes o narrador afirmara: “I took a good look at those hooks” (*idem*, 12).

²¹ Tanto mais que ambas as ocorrências surgem relacionadas por um eco intra-textual: os três rapazes pediam um dólar e o fotógrafo oferece três fotografias por um dólar.

BIBLIOGRAFIA

- CARVER, Raymond (1992), *Will You Please Be Quiet, Please?*, New York, Random House [1976].
- ____ (1993), *What We Talk About When We Talk About Love*, London, The Harvill Press [1981].
- ____ (1989), *Fires*, New York, Random House [1983].
- BARTHES, Roland (1997), "Rhetoric of the Image", *Image, Music, Text*, Trans. Stephen Heath, London, Fontana Press.
- CLARKE, Graham (1997), *The Photograph*, New York, Oxford University Press.
- FLUCK, Winfried (1992), "Surface Knowledge and 'Deep' Knowledge: The New Realism in American Fiction", *Restant XX*, 1, pp. 65-85.
- HOLLAND, Patricia (2000), "'Sweet is to Scan...': personal photograph and popular photography", *Photography: A Critical Introduction*, Ed. Liz Wells, London, Routledge, pp. 122-123.
- ISER, Wolfgang (1978), "Interaction Between Text and Reader: the Communicatory Structure of the Literary Text", *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, London, Routledge & Kegan Paul, pp. 160-231 [1976].
- KARLSSON, Ann-Marie (1990), "The Hyperrealist Short Story: A Postmodern Twilight Zone", *Criticism in the Twilight Zone: Postmodern Perspectives on Literature and Politics*, Ed. D. Zadworna-Fjellestad, Stoclm, Almquist, pp. 144-153.
- KAUFFMAN, David (1991), "Yuppie Postmodernism", *Arizona Quarterly*, vol. 47, no. 2, pp. 93-116.
- MEYER, Adam (1995), *Raymond Carver*, New York, MacMillan.
- NESSET, Kirk (1995), *The Stories of Raymond Carver: A Critical Study*, Athens, Ohio University Press.
- PIETERS, Jürgen (1992), *A Sbred of Platinun: The Aesthetics of Raymond Carver's Will You Please Be Quiet, Please? and What We Talk About When we Talk About Love*. *Studia Germanica Gandesia* 31.
- RUNYON, Randolph Paul (1992), *Reading Raymond Carver*, New York, Syracuse University Press.
- STULL, William (1985), "Beyond Hopelessville: Another Side of Raymond Carver", *Philological Quarterly*, vol. 64, no. I, pp. 1-15.
- TRUSSLER, Michael (1994), "The Narrowed Voice: Minimalism and Raymond Carver", *Studies in Short Fiction*, vol. 31, pp. 23-37.

Isabel Alves

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

“Somethings cannot be taught”: criatividade e imaginação em *The Professor’s House*

*Nominally he was a professor of English Literature,
but his real work had been to try to secure for youth
the rights of youth; the right to be generous, to dream,
to enjoy; to feel a little the seduction of the old
Romance, and to yield a little.*

Willa Cather

Num texto acerca de programas disciplinares em literatura contemporânea, escrito em 1939, Willa Cather afirma que a literatura não se ensina. Do seu ponto de vista, os alunos devem ser ‘expostos’ aos textos e, no caso de se concretizar a germinação, esse será um factor de grande alegria nas suas vidas. Nesse artigo, sublinha igualmente que o professor que ajuda os seus alunos a alcançarem o pleno gozo do texto é aquele que ama simultaneamente a literatura e a vida e que, através de um entusiasmo pessoal, leva os alunos a encontrarem-se com o texto (Bohlke, 1990: 191). Um bom professor é, para Cather, aquele que não impõe, que não é superficial, que não é meramente opinativo; pelo contrário, impõe-se pela vivacidade, imaginação e honestidade. Para esta autora, o professor de literatura, mais do que ensinar, deve promover uma atmosfera onde os aspectos emocionais e estéticos de um texto sejam apreendidos plenamente.

De 1901 a 1906, Willa Cather foi professora de Latim e Inglês em Pittsburgh. Enquanto professora, e de acordo com os seus alunos, Cather partilha com eles o prazer de procurar a palavra certa (Byrne/ Snyder, 1982: 57). A actividade que desempenhou durante cinco anos surge fortemente representada na sua ficção; assim, contos como “The Professor’s Commencement” (1902), “The Sculptor’s Funeral” (1905) e “The Best Years” (1945), bem como os romances *The Song of the Lark* (1915), *My Ántonia* (1918) e *The Professor’s House* (1925) são textos onde a figura do professor tem um papel fundamental. Não apenas professores de literatura, mas também professores de escultura, de música, de história, brotando todos eles de uma mesma convicção: porque o seu terri-

tório é o da arte, aquilo que partilham com os seus alunos não é totalmente ensinável. Esse é o princípio enunciado por Wunsch, o professor de música de Thea Kronborg, em *The Song of the Lark*: “Somethings cannot be taught” (SL, 362). A paixão, a rendição da mente ao prazer do texto (da obra de arte) – “[the] burning desire” (*apud* Kvasnicka, 9) – é algo que o aluno deve perseguir por si mesmo; ao professor compete ensinar a evitar o espalhafatoso, o fútil (*ibidem*). Nesse sentido, a responsabilidade do professor é enorme: sobre ele recai a tarefa única de convidar os alunos a entrar no universo da sensibilidade e da experiência estética.

No espaço ficcional catheriano, um dos exemplos mais notórios (e mais autobiográfico) dessa relação aluno/ professor, e da profunda alteração que dela pode resultar, encontra-se em *My Antonia*. Gaston Cleric, professor de Latim e Grego na universidade de Lincoln, é alguém que transforma decisivamente a visão de Jim Burden, provocando “[a] mental awakening” (MA, 872). Cleric conduz Jim ao mundo das ideias, da Literatura, da História; são as palavras de Cleric que transportam Jim até ao território para si mais importante: o seu passado e as figuras que nele habitam. Simultaneamente, a perspectiva do professor sobre o interesse das *Geórgicas* e sobre a concepção de pátria aí presente – “not a nation or even a province, but the little rural neighborhood on the Mincio where the poet was born” (MA, 876) – reitera aquilo que Cather terá desejado para a sua própria narrativa: moldar o passado de modo a torná-lo significativo e comunicável. A resposta de Jim ao desafio lançado pelo professor – naquilo que é um convite à expansão do seu conhecimento acerca do mundo – concretiza-se na clareza com que olha o seu passado e na certeza de aí residir a sua maior riqueza pessoal:

While I was in the very act of yearning toward the new forms that Cleric brought up before me, my mind plunged away from me, and I suddenly found myself thinking of the places and people of my own infinitesimal past. They stood out strengthened and simplified now, like the image of the plough against the sun. They were all I had for an answer to the new appeal. (MA, 875)

A influência do professor Cleric sobre Jim Burden, ajudando-o a lançar luz sobre o seu próprio destino, e levando-o, em última análise, a escrever sobre a figura que para ele melhor emblematiza o passado: Ántonia, instiga-no a reflectir acerca daqueles que, ensinando, fascinaram Willa Cather, movendo-a a trilhar os caminhos da ficção. Um deles é, sem dúvida, Ebenezer Hunt, o professor que, no primeiro ano da universidade (1891) e depois de ler o texto de Cather sobre Carlyle, o envia para publicação no *Nebraska State Journal*. Assim se dá início a uma imensa carreira dedicada à palavra.

É significativo o facto de o seu primeiro texto publicado se referir a Carlyle (e a Emerson), pois estes autores apresentam-se como mestres dos princípios artísticos que moldam o percurso catheriano. Aspectos sobre os quais Carlyle e Emerson escrevem – a grandeza, a bondade, a beleza, a alma, a nobreza humana e a natureza –, moldam igualmente o essencial da natureza artística de Willa Cather.¹ Além disso, estes dois nomes encontram-se directamente relacionados com o credo artístico catheriano: as

¹ Bernice Slote, num texto fundamental sobre a poética catheriana, afirma: “Explaining Willa Cather by the nineteenth-century novel (...) and even more blandly by the nineteenth-century essayists whose ideas on greatness, goodness, and beauty, on the soul and the oversoul, on sweetness and light, or on man’s nobility must (we think) have certainly formed her attitudes” (Slote, 1966: 42).

palavras, mais do que descrever, devem sugerir. Exemplo disso, é o que afirma a propósito de Emerson: “He learned to write apart from words” (Curtin, 1970: 583). Na perspectiva catheriana, a arte apreende a totalidade da vida humana através de um modo indirecto e simbólico, daí a relevância que a música adquire nos seus textos. Na esteira de Carlyle, Cather vê a música como a possibilidade de aceder a um mundo de correspondências e alusões, onde a leitura do mundo adquire cambiantes infinitamente mais ricos.² É ainda no pensamento destes dois ensaístas que Willa Cather sedimenta a sua convicção de que a arte e a religião são uma e mesma coisa: um caminho que contraria a mortalidade e permite aceder à eternidade.

Se, como pretendemos sublinhar, a figura do professor Ebenezer Hunt foi essencial no percurso artístico de Cather, na medida em que o seu gesto corresponde ao lançamento da semente, outra figura se apresenta fundamental no florescimento da arte catheriana. Referimo-nos a Sarah Orne Jewett, a escritora de Nova Inglaterra que, não tendo sido professora de Cather, a convida a escutar a sua originalidade, a encontrar o seu centro criativo. Jewett é seminal na medida em que proporciona a Cather um modelo literário que a incentiva a usar as suas experiências e memórias como âmagos da sua ficção. Assim, quando a propósito da produção literária de Jewett, Cather afirma: “One might say that every fine story must leave in the mind of the sensitive reader an intangible residuum of pleasure; a cadence, a quality of voice that is exclusively the writer’s own, individual, unique” (NUF [*Not Under Forty*], 850), é o seu próprio desejo de alcançar uma voz original que se faz ouvir.

É também Jewett quem sedimenta em Cather uma outra certeza: o trabalho artístico é um caminho percorrido na solidão.³ No texto de introdução aos contos de Jewett, antologia publicada pela Houghton Mifflin em 1925, Cather define o perfil do artista:

If he achieves anything noble, anything enduring, it must be by giving himself absolutely to his material. And this gift of sympathy is his great gift; is the fine thing in him that alone can make his work fine. (NUF: 850)

Muitas são as personagens catherianas a viver um destino entregue a um ideal, a uma actividade, a um desejo. Fazem-no correndo o risco da solidão e da perda, algo que o cantor lírico Clement Sebastian, mentor de Lucy Gayheart, lê da seguinte forma:

Life had so turned out that now, when he was nearing fifty, he was without country, without a home, without a family, and very nearly without friends. Surely a man couldn’t congratulate himself upon a career which had led to such results. He had missed the deepest of all companionships, a relation with the earth itself, with a countryside and a people. (LG: 688)

Também alguns dos mais importantes professores da casa ficcional catheriana – Emerson Graves, Harvey Merrick, professor Wunsch, professor St. Peter – e porque vivem a sua actividade com uma entrega absoluta – experienciam uma profunda solidão. Graves, no final da vida, e apesar dos esforços de amigos e familiares, defronta-se com a inexorável realidade da solidão; Merrick, professor de escultura, é recordado

² Atente-se nas palavras de Carlyle: “A musical thought is one spoken by a mind that has penetrated into the inmost heart of the thing; detected the inmost mystery of it, namely the melody that lies hidden in it” (*apud* Giannone, 1968: 12).

³ Na sequência do conselho de Jewett, Cather termina o seu contrato como editora na *McClure’s Magazine*, dedicando-se, a partir do Outono de 1910, completamente à escrita ficcional.

pelo seu aluno como alguém que teve de resistir à sufocante experiência da pequena cidade do interior; Wunsch, o professor imigrante alemão numa pequena cidade do Colorado, combate a solidão bebendo; St. Peter, o mais emblemático dos professores catherianos, vive a perda do desejo e da vitalidade, isolando-se dos outros. Para Cather, o âmagos do percurso artístico é a solidão; o artista vive à margem dos outros, mas, paradoxalmente, vive para eles, dedica-se-lhes inteiramente naquilo que é a sua capacidade de imaginar e dialogar com o Outro.

Uma das primeiras personagens a dar corpo e alma a um professor é, como já referimos, Emerson Graves no conto “The Professor’s Commencement”, texto que mantém significativas correspondências com *The Professor’s House*. Antes, porém, de as referir, note-se que o nome Emerson Graves transporta sentidos que importa explorar (Skaggs, 1990: 15); assim, se o apelido – Graves – nos remete de imediato para a perda de juventude, o seu nome reenvia-nos necessariamente para Ralph Waldo Emerson e para a defesa do entusiasmo e da originalidade como princípio de vida. Também para Cather a vida só poderá ser luta, energia criativa; o torpor ou o amolecimento de corpos e almas conduz apenas à morte interior e à desolação. Através da criatividade e imaginação, princípios definidores do texto literário, e no diálogo com os seus alunos, Emerson Graves prolonga a juventude muito para além do que a idade deixa adivinhar, tal como fica explícito no passo que ilustra a epígrafe deste texto. Com o final da sua carreira académica, porém, o professor antecipa um árido caminho a percorrer.

Em “The Professor’s Commencement”, como em *The Professor’s House*, está igualmente presente a ameaça da industrialização, o que em Cather significa claramente um esvaziamento de valores, uma perda de convicções e um desprezo por aquilo que é belo. Emerson Graves, tal como posteriormente Professor St. Peter, reconhece o momento em que na sua vida abandona a luta por um ideal e se submete à circunstância do tempo em que vive. Ambas as personagens comungam o desalento daquilo que St. Peter articula deste modo: “Surely the saddest thing in the world is falling out of love – if once one has ever fallen in” (PH, 266). Ambas as personagens vivem o entusiasmo da partilha intelectual com um aluno de eleição; o desaparecimento dessa fonte de energia torna-se presságio de um qualquer fim.

The Professor’s House tem sido lido pela crítica como o espaço ficcional catheriano onde é possível encontrar mais marcadamente traços autobiográficos. É um texto onde se encontram plasmadas considerações sobre o processo da escrita, sobre os desafios que uma personagem entregue ao ofício da criatividade enfrenta. Godfrey St. Peter, professor universitário, emblematiza o conflito de alguém que se vê obrigado a viver duas vidas: uma dedicada à família e uma outra à profissão. A narrativa expõe o drama de uma personagem que, incapaz de reagir, assiste ao desaparecimento do desejo e da vitalidade relativamente a esses dois universos da sua vida. Desencantado com uma família rendida à ostentação e à futilidade, à beira do fim de uma carreira dedicada ao estudo da presença de aventureiros espanhóis em território norte-americano, ao Professor St. Peter não resta outra alternativa senão procurar uma qualquer regeneração na escrita e, através dela, o mesmo é dizer, através das palavras do diário de Tom Outland, aceder a uma América longe da sofisticação do tempo presente, regressando assim às paisagens prístinas da sua infância.

Num apontamento sobre a concepção de *The Professor’s House*, Cather afirma:

In my book I tried to make Professor St. Peter’s house rather overcrowded and stuffy with new things; American proprieties, clothes, furs, petty ambitions, quivering jealousies – until one got rather stifled. Then I wanted to open the square window and let in the fresh air that blew off the Blue Mesa, and the fine disregard of trivialities which was in Tom Outland’s face and in his behaviour. (SRE, 192)

Estas palavras apontam para uma arquitectura baseada em opostos: de um lado a futilidade e o materialismo, do outro a frescura e a originalidade. Esse espaço associado a Tom – o Sudoeste – vive da mesma claridade e fulguração que a pedra preciosa referida na epígrafe do romance: “A turquoise set in silver, wasn’t it?...Yes, a turquoise set in dull silver”. Também a imagem refrescante do lago que o professor vê da janela do seu sótão e as ruínas de Cliff City erguendo-se na planície do Sudoeste, representam símbolos de criatividade, opostos a tudo aquilo que emblematiza o materialismo galopante da época.

Em *The Professor’s House* é significativa a estrutura contrastiva: na construção de personagens, de lugares e de tempo. Como fica claro, estas oposições marcam a perspectiva nostálgica de Willa Cather relativamente ao passado e o seu repúdio perante um tempo presente urdido no consumismo e materialismo. Matthias Schubnell justifica o tom sombrio e pessimista da obra remetendo para a contextualização histórica da narrativa. Segundo Schubnell, e na esteira da leitura que faz da obra *The Decline of the West* de Oswald Spengler, Godfrey St. Peter experiencia uma crise que partilha com aqueles que, como ele, são contemporâneos de uma fase de declínio da civilização. St. Peter é, pois, uma personagem desligada das suas raízes, longe de uma relação com a terra; St. Peter, pelo contrário, encontra-se petrificado numa intelectualidade essencialmente cosmopolita, insensível e impermeável à natureza e à espiritualidade (Schubnell, 1993: 95).

Neste mesmo texto de Schubnell, destacamos uma outra afirmação:

Tom’s relationship to the Professor is central to the novel, for it is the only ray of light in Godfrey’s darkening existence. Tom’s vitality and association with the West, his contempt for materialism and trivia, and his extraordinary mind make him the ideal man St. Peter himself once was and now longs to be again. (*idem*, 10)

Pretende-se deste modo salientar um outro aspecto na inter-relação St. Peter/ Tom, professor/ aluno: Tom, o jovem e imaginativo aluno de St. Peter, corporiza o princípio da vitalidade e da energia criativa. Assim, num tempo marcado pela proliferação de objectos, Tom e o despojamento daquilo que na obra a ele se associa – as ruínas de Cliff City e a concisão do seu estilo – são elementos essenciais na renovação e rejuvenescimento do professor. Através de uma personalidade espontânea e rude, Tom permite a St. Peter reconhecer aquilo que de essencial havia constituído a sua infância: terra, bosques e água. Esta perspectiva permite-nos acarinhar a tese de Tom Quirk relativamente à influência de Henri Bergson na ficção de Willa Cather. Segundo Quirk, as noções bergsonianas de memória, intuição, tempo e vitalidade moldam a visão catheteriana:

A vitalistic vision of life (...) supplied Cather with a warrant for her own vocation as an artist – it gave her confidence to consult the muse of memory and to trust to her own artistic

intuitions. And that vision was a part of both her creative method and her fictional subjects. (Quirk, 1990: 168)⁴.

Assim se compreende que na terceira parte da obra, e como consequência da amizade com Tom – entretanto morto na frente de combate durante a Primeira Guerra Mundial –, Professor St. Peter, aceitando que vivera uma vida artificial, acolha o ‘eu’ que fora no passado: “Tom Outland had not come back again through the garden door (as he had so often done in dreams!), but another boy had: the boy the Professor had long ago left behind him in Kansas, in the Solomon Valley – the original, unmodified Godfrey St. Peter” (PH, 259). Aquilo que St. Peter reconhece é a sua verdadeira essência: “He was a primitive. He was only interested in earth and woods and water” (PH, 260). Confluem aqui diversos fios narrativos; este é um momento de reconhecimento para St. Peter: no passado – no seu, no representado pela cidade em ruínas, na sua amizade com Tom – reside o modelo curativo. O passado é aqui (como em muitos outros lugares da ficção catheriana) emblema da paixão, da vitalidade, da energia criativa. A este propósito, Eudora Welty, escritora que reconhece, por seu lado, as lições de Cather na sua própria ficção, afirma:

She did not come out of Virginia for nothing, any more than she grew up in Nebraska for nothing. History awed and stirred Willa Cather; and the absence of a history as far as she could see around her, in her growing up, only made her look farther, gave her the clues to discover a deeper past. The scarcity of people, a sense of absence and emptiness, set to work in her mind ideas not of despair but of aspiration, the urgency to make out of whatever was there something – a thing of her own. She opened her mind to the past as she would to a wise teacher. (Welty, 1974: 149)

Acresce o facto de Tom figurar também como modelo de escrita, metaficção do processo criativo de St. Peter: “If the last four volumes of “The Spanish Adventures” were more simple and inevitable than those that went before, it was largely because of Outland” (PH, 256). É o estilo depurado e conciso do diário de Tom que atrai o professor: “If words had cost money, Tom couldn’t have used them more sparingly. The adjectives were purely descriptive, relating to form and colour, and were used to present the objects under consideration, not the young explorer’s emotions” (PH, 258). As palavras usadas estão organicamente associadas às formas rugosas, ásperas e intensamente luminosas da paisagem do Sudoeste. Este é o lugar onde Cather situa uma das imagens da sua ficção que melhor traduzem equilíbrio, proporção e beleza: Cliff City, a cidade em ruínas. Esse lugar é a figuração da arte em si mesma, na medida em que na sua origem adivinhamos o desejo, a ordem, a transparência. Nas palavras de Father Duchene:

I am inclined to think that your tribe were a superior people. (...) There is evidence on every hand that they lived for something more than food and shelter. (...) There is unquestionably a distinct feeling for design in what you call the Cliff City. (PH, 233)

⁴ Cf. “Bergsonian vitalism was only one of several philosophical positions then contesting the reigning authority of materialism on one hand and idealism on the other. The philosophy of life (in all its variety and possibility) was fast replacing the philosophy of the closed system and predictable certainty (...)” (*idem*, 14).

É através da procura da arte que este povo foge da guerra e se dedica a desenvolver a paz, ou nas palavras de Duchene, “the arts of peace” (PH, 233).

A paz, a harmonia e a criatividade representam um mundo contrário à desordem, ao caos, à desvitalização. Durante um tempo da sua vida St. Peter fora capaz de viver segundo o princípio do desejo: “A man can do anything if he wishes to enough” (PH, 114) e assim conciliar a sua vida profissional e familiar. Em relação aos seus alunos, St. Peter é claro: “his misfortune was that he loved youth – he was weak to it, it kindled him. If there was one eager eye, one doubting, critical mind, one lively curiosity in a whole lecture-room full of commonplace boys and girls, he was its servant” (PH, 113). Ainda sob a categoria do desejo, St. Peter realiza um trabalho criativo sobre aventureiros espanhóis, obra em oito volumes, que os seus companheiros de profissão nem sempre entenderam. Mas porque a St. Peter o movia o desejo, a energia e a vitalidade que ele reconhece à juventude, concretiza o seu projecto até ao fim, até ao momento em que o seu trabalho é reconhecido e apreciado. Mas esse trabalho criativo move colegas seus, nomeadamente Horace Langtry e o seu tio, a questionarem o valor e o lugar de St. Peter como professor universitário: “The fact that he was carrying on another line of work than his lectures, and was publishing books that weren’t strictly text-books, had been used against him by Langtry’s uncle” (PH, 130) Langtry, protegido pelo lugar influente do tio quer nos órgãos da universidade quer na política local, é, em *The Professor’s House*, o representante daqueles que conseguem progredir na carreira universitária sem mérito e, muito mais importante para St. Peter, sem demonstrar qualquer interesse por um ideal.

O pessimismo com que St. Peter olha o tempo em que vive é reforçado pela vitória do método pedagógico praticado por Langtry:

Of late years, for reasons that had not much to do with his lectures, Langtry had prospered better. To the new generations of country and village boys now pouring into the university in such large numbers, Langtry had become, in a curious way, an instructor in manners, – what is called an ‘influence’. To the football-playing farmer boy who had a good allowance but didn’t know how to dress or what to say, Langtry looked like a short cut. He had several times taken parties of undergraduates to London for the summer, and they had come back wonderfully brushed up. He introduced a very popular fraternity into the university, and its members looked after his interests, as did its affiliated sorority. (PH, 130)

Para o professor, agora que ambos perderam a juventude, e que ele, muito particularmente, se vê esvaziado de um ideal, aquela fora uma luta inglória: ambos haviam perdido.

Outra das lutas perdidas havia sido travada ao lado de Robert Crane, professor no departamento de Física, pois ambos lutam pela dignidade da universidade, insurgindo-se contra o facto de esta se tornar subserviente do materialismo. Lutam contra a vulgarização da educação, e a menoridade do estatuto das Ciências e das Humanidades: “The liberal appropriations, the promotions and increases in salary, all went to the professors who worked with the regents to abolish the purely cultural studies” (PH, 182). Em relação a esta personagem acrescente-se, porém, o seu súbito interesse pelo dinheiro resultante da patente da descoberta de Tom – “Outland vacuum” – um invento que revoluciona a aviação. A atitude de Crane intensifica o pessimismo de St. Peter; enquanto que para ele a memória de Tom é fonte de riqueza espiritual, para os outros

– para a filha Rosamond, para o seu genro Marsellus, e para Crane – significa apenas recompensa material. É evidente a relação de continuidade destas personagens com todas as outras que Tom encontra em instituições governamentais em Washington DC, a quem pede ajuda no sentido de salvaguardarem aquilo que para ele é o passado americano: os artefactos ameríndios encontrados em Cliff City. O silêncio que aí encontra revela sobretudo falsidade, hipocrisia e um enorme vazio de valores relativamente à história e ao passado colectivo do povo americano.

Langtry e Crane parecem estar ainda associados ao percurso de St. Peter de um outro modo: contrariamente ao professor, estas duas personagens surgem caracterizadas pela sua ligação à religião. Como indica uma parte do seu nome – Godfrey – St. Peter surge desvinculado de qualquer credo religioso, o que, por um lado, vinca a sua feição mais amarga e desiludida (não nos podemos esquecer que, contrariamente a outras personagens catherianas que erguem um jardim, St. Peter é o único que privilegia a geometria à beleza e ao fruto), mas que, por outro lado, lhe confere a liberdade de manter com a vida uma relação de gozo e fruição. Neste sentido, atente-se na voluptuosidade dos gestos com que abraça um dia azul passado no lago Michigan, na beleza percebida durante um passeio com Tom Outland no Sudoeste americano, no prazer que obtém de uma refeição temperada com um bom vinho. É pelo facto de St. Peter viver tão intensamente os factos da sua vida que a desilusão e o desencanto são sentidos de forma extrema, tornando a morte desejável a seus olhos.

Mas se a religião, e no que dela surge associado a Langtry e Crane, representa uma inibição da liberdade e de uma sã relação com a vida, ela não deixa, contudo, de simbolizar uma das formas mais enriquecedoras do conhecimento humano. É em redor da oposição entre Ciência e Religião que se dá um dos momentos mais emblemáticos da obra, um passo que tem lugar durante uma das aulas do professor St. Peter:

Science hasn't given us any new amazements, except of the superficial kind we get from witnessing dexterity and sleight-of-hand. It hasn't given us any richer pleasures, as the Renaissance did, nor any new sins – not one! (...) As long as every man and woman who crowded into the cathedrals on Easter Sunday was a principal in a gorgeous drama with God, glittering angels on one side and the shadows of evil coming and going on the other, life was a rich thing. The king and the beggar had the same chance at miracles and great temptations and revelations. And that's what makes men happy, believing in the mystery and importance of their own little individual lives. It makes us happy to surround our creature needs and bodily instincts with as much pomp and circumstance as possible. Art and religion (they are the same thing, in the end, of course) have given man the only happiness he has ever had. (PH, 137-8)

Neste passo da obra, St. Peter oferece um olhar alternativo ao seu tempo – de ostentação, de futilidade – apresentando a religião (e a arte) como algo que aspira a um universo ritualizado e sacralizado, revelando-se, tal como a Blue Mesa, “a world above the world” (PH, 246). O povo de Cliff City é salvo do esquecimento através da criação e imaginação; os jarros ameríndios são admirados sobretudo pela forma como foram esteticamente decorados, algo que os desvincula de uma mera função utilitária. A arte (e a religião) apresentam-se como domínios alternativos a um tempo cronológico destrutivo e aniquilador.

Num íntimo diálogo com este aspecto, perpassa igualmente na obra a apologia de uma visão assente numa sabedoria próxima das leis da natureza. É por isso relevante

que, no final da obra, St. Peter seja salvo da morte por Augusta, pois esta personagem manifesta, desde o início da narrativa, uma visão simultaneamente religiosa e cíclica do mundo: “She talked about death as she spoke of a hard winter or a rainy March, or any of the sadnesses of nature” (PH, 270). Ao salvá-lo, literal e simbolicamente, Augusta afirma-se como o verdadeiro educador de St. Peter. No último parágrafo do romance, St. Peter descreve a transformação vivida: “He had let something go” (PH, 271). Resignado, compete-lhe também aprender:

He had never learned to live without delight. And he would have to learn to, just as, in a Prohibition country, he supposed he would have to learn to live without sherry. Theoretically he knew that life is possible, may be even pleasant, without joy, without passionate griefs. But it had never occurred to him that he might have to live like that. (*ibidem*)

Augusta, contrariamente a Tom, que estimulava a imaginação do professor, aponta o caminho da resignação e da aceitação de uma vida privada de fulgurantes aparições, de paixões incendiárias e de desejos desmedidos. Augusta, “the bloomless side of life he had always run away from” (PH, 270), é o elemento de religação de St. Peter com o mundo, agora que uma parte da sua vida, já sem âncora, se afasta do porto, lenta e penosamente. Um movimento dissemelhante ao do navio que lhe traz de volta a família, depois de uma viagem pela Europa. Porém, como sublinha Merrill Skaggs, Cather nunca termina uma obra sem um sinal de esperança (Skaggs, 1990: 83); em *The Professor’s House*, esse elemento traduz-se naquilo que o professor foi capaz de aprender: “He thought he knew where he was, and that he could face with fortitude the *Berengaria* and the future” (PH, 271).

BIBLIOGRAFIA

- BOHLKE, Brent (ed.) (1990), *Willa Cather in Person: Interviews, Speeches, and Letters*. Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- BYRNE, Kathleen e SNYDER, Richard (1982), *Chrysalis: Willa Cather in Pittsburgh 1896-1906*, Pittsburgh, Historical Society of Western Pennsylvania [1980].
- CATHER, Willa (1987), *The Song of the Lark*, Ed. Sharon O'Brien, New York, The Library of America [1915].
- ____ (1987), *My Ántonia*, Ed. Sharon O'Brien, New York, The Library of America [1918].
- ____ (1990), *The Professor's House*, Ed. Sharon O'Brien, New York, The Library of America [1925].
- ____ (1990), *Lucy Gayheart*, Ed. Sharon O'Brien, New York, The Library of America [1935].
- ____ (1992), *Selected Review Essays*, Ed. Sharon O'Brien, New York, The Library of America.
- ____ (1992), *Not Under Forty*, Ed. Sharon O'Brien, New York, The Library of America [1936].
- CURTIN, William (ed.) (1970), *The World and the Parish: Willa Cather's Articles and Reviews, 1893-1902*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- GIANNONE, Richard (1968), *Music in Willa Cather's fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- KVASNICKA, Mellanee (1997), "Miss Cather, English Teacher", *Willa Cather Pioneer Memorial Newsletter*, vol. XLI, nº. 1, pp. 8-12.
- MIDDLETON, Ann (1990), *Willa Cather's Modernism: A Study of Style and Technique*, Rutherford, NY, Fairleigh Dickinson University Press.
- QUIRK, Tom (1990), *Bergson and American Culture: The Worlds of Willa Cather and Wallace Stevens*, Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press.
- SCHUBNELL, Matthias (1993), "The Decline of America: Willa Cather's Spenglerian Vision in *The Professor's House*", *Cather Studies* 2, pp. 92-117.
- SLOTE, Bernice (ed.) (1966), *The Kingdom of Art: Willa Cather's First Principles and Critical Statements, 1893-1896*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- SKAGGS, Merril Maguire (1990), *After the World Broke in Two: The Later Novels of Willa Cather*, Charlottesville, University Press of Virginia.
- WELTY, Eudora (1974), "The House Of Willa Cather", (1985) *Willa Cather*, Ed. Harold Bloom, New York, Chelsea House.

Ana Luísa Amaral
Universidade do Porto

Afinidades electivas (cinco poemas: tradução)

A Pantera

No Jardin des Plantes, Paris

Tornou-se tão cansado o seu olhar,
ao romper barras, que retém só nada.
Como se nesse olhar fossem mil barras
e, além de mil barras, nenhum mundo.

Passeia, branda, em passo intenso e leve,
movido em roda do mais curto círculo:
dança de força circulando um centro
onde, aturdida: uma vontade imensa.

Às vezes, a cortina da pupila
rasga-se no silêncio –. Entra então
uma imagem, que, em tensa calma, os membros
atravessa – e cessa em coração.

Rainer Maria Rilke

Soneto 130

O olhar da minha amada não se compara ao sol,
Mais carmim é o coral que os seus lábios carmin.
Se a cor da neve é alva, mortiço é o seu colo,
Se os cabelos são fios, fio negro o seu cabelo.
Vi rosas de Damasco cor de carmim e alvas,
Mas não nas suas faces vejo eu rosas tais,

E há em certos perfumes prazeres tantos e mais
Dos que, em hálito seu, a minha amada exala.
Adoro a sua voz, contudo, sei-o bem
Que a música possui um som muito mais belo.
Juro que nunca vi uma deusa a passar –
Quando anda, a minha amada caminha sobre o solo.
E contudo, por Deus, tão raro é o meu amor
Quanto os que ela desmente em falso cotejar.

William Shakespeare

Limite

A mulher está perfeita.
O corpo
Morto veste o sorriso da plenitude,
A ilusão de uma necessidade grega
Flui-lhe das pregas da toga,
Os pés
Nus parecem querer dizer:
De tão longe viemos, terminou.
Duas crianças mortas, enroladas, serpentes brancas,
Cada uma de seu jarro
De leite, pequeno, já vazio.
Recolheu-as
No corpo como se fossem pétalas
De uma rosa fechada quando o jardim
É hirto e sangram os perfumes
Das gargantas doces da nocturna flor.
A lua nada tem que a entristeça,
Contemplando fixa, do seu capuz de osso.
Habituada que está a estas coisas,
Crepitam e alongam-se os seus lutos.

Sylvia Plath

Lady Lázaró

Fi-lo outra vez.

Um ano em cada dez

Eu sou capaz –

Um milagre ambulante, a minha pele

Brilhante como *abat-jour* nazi,

O pé direito

Um pisa-papéis,

A minha face um pano fino, sem contornos

Em linho judeu.

Tira o sudário,

Ó meu inimigo.

Aterrorizo? –

O nariz, as órbitas, completa, a dentadura?

O hálito azedo

Esfumar-se-á num dia.

Em breve, muito em breve, a carne

Que a gruta do túmulo comeu

Comigo viverá

E eu, mulher sorridente.

Tenho só trinta anos

E como o gato nove vezes para morrer.

Esta é a Número Três.

Quanto lixo

A destruir por década.

Quantos mil filamentos.

A multidão vulgar e curiosa

Delira ao vê-los

A despirem-me toda –

O grande *strip tease*.

Minhas senhoras, meus senhores

Eis as minhas mãos,

Eis os meus joelhos.

Posso ser pele e osso,

E todavia, sou a mesma, idêntica mulher.

Tinha dez anos quando aconteceu pela primeira vez.

Foi acidente.

Da segunda vez quis
Que durasse e eu nunca mais voltasse.
Fechei-me toda

Como concha do mar.
E eles tiveram que chamar e chamar
E arrancar de mim os vermes, pérolas cravadas.

Morrer
É uma arte, como tudo o resto.
Faço-o excepcionalmente bem,

Faço-o para que saiba a inferno,
Faço-o para que saiba a real.
Podem mesmo dizer que tenho um talento especial.

É fácil fazê-lo numa cela,
É fácil fazê-lo e ficar direita.
É o regresso

Teatral, em plena luz do dia,
Ao mesmo sítio, à mesma cara, ao mesmo grito
Divertido e bruto:

“Milagre!”
Dá cabo de mim.
Há um preço

Para ver as minhas cicatrizes, há um preço
Para ouvir o meu coração –
É que ele bate mesmo!

E há um preço, um preço muito alto
Por uma palavra, ou um toque
Ou um pouco de sangue

Ou um fio do meu cabelo ou um fio da minha roupa.
Vá lá, *Herr Doktor*.
Vá, *Herr* Inimigo.

Sou a vossa obra de arte,
A vossa peça de maior valor,
O bebé de ouro puro

Que se derrete com um grito.
Viro-me e ardo.
Não penseis que subestimo o vosso interesse.

Cinzas, cinzas –
Atiçais, revolveis.
Carne, osso, nada disso existe –

Um sabonete,
Uma aliança,
Um dente de ouro.

Herr Deus, *Herr* Lucifer,
Tremei,
Temei.

Das cinzas
Ergo-me, o cabelo em fogo,
E devoro homens como ar.

Sylvia Plath

Queimar papéis em vez de crianças

*I was in danger of
verbalizing my moral
impulses out of existence.*

Daniel Berrigan, durante o seu julgamento em Baltimore

1. O meu vizinho, um cientista e colecionador de arte, telefona-me num estado de emoção violenta. Diz-me que o meu filho, de onze anos, e o seu filho, de doze, no último dia de escola, queimaram um livro de matemática no quintal das traseiras. O meu vizinho proibiu o meu filho de ir a sua casa durante uma semana e proibiu o filho dele de sair de casa durante esse tempo. “Queimar um livro”, diz ele, desperta em mim memórias terríveis, memórias de Hitler; há poucas coisas que me perturbem tanto como queimar um livro.”

Há muito tempo: a biblioteca, de paredes forradas
com *Britannicas* verdes
Procurando outra vez
MELANCOLIA, nas
Obras Completas de Dürer, a mulher desconcertada

os crocodilos em Heródoto
o *Livro dos Mortos*
o *Julgamento de Joana d'Arc*, tão azul
penso, É essa a sua cor

e eles levam o livro
porque eu sonho com ela demasiadas vezes

o amor e o medo numa casa
a sabedoria do opressor
sei que queimar dói

2. Imaginar um tempo de silêncio
ou poucas palavras
um tempo de química e música

as pequenas covas acima das tuas nádegas,
traçadas pela minha mão
ou, *o cabelo é como carne*, disseste

uma era de longo silêncio

o conforto

desta língua desta placa de calcário
de concreto reforçado
fanáticos e traficantes
lançados nesta costa verde e selvagem vermelha como barro
que antes respirava
em sinais de fogo
varrida em vento

a sabedoria do opressor
esta é a linguagem do opressor

e todavia preciso dela para falar contigo

3. As pessoas sofrem desesperadamente na pobreza e é necessária dignidade e inteligência para ultrapassar este sofrimento. Algum do sofrimento é: uma criança não jantou ontem à noite; uma criança rouba porque não tinha dinheiro para comprar o jantar; ouvir uma mãe dizer que não tem dinheiro para comprar comida para os filhos e ver uma criança sem roupa traz lágrimas aos olhos.

(a fractura da ordem
reparar o discurso
ultrapassar este sofrimento)

4. Ficamos deitadas debaixo dos lençóis
depois de fazer amor, falando
da solidão
aliviada por um livro
revivida num livro
de tal forma que nessa página
o seu coágulo a sua fissura
possam aparecer
palavras de um homem
em dor
uma palavra nua
entrando no coágulo
mão que agarra
através das barras:

libertação

O que acontece entre nós
tem acontecido durante séculos
sabemo-lo pela literatura

ainda acontece

ciúme sexual
mão precipitada
cama desfeita

secura na boca
depois do ofegar

há livros que descrevem tudo isto
e são inúteis

Entras pela floresta atrás de uma casa
aí, nesse país
encontras um templo
construído há mil e oitocentos anos
entras sem saber
onde é que entras

assim é connosco

ninguém sabe o que pode acontecer
embora os livros digam tudo

queima os textos dizia Artaud

5. Junto palavras na máquina de escrever, pela noite dentro, pensando no dia de hoje. Tão bem que nós falávamos todos. Uma língua é um mapa dos nossos erros. Frederick Douglass escrevia num inglês mais puro que o de Milton. As pessoas sofrem desesperadamente na pobreza. Existem métodos, mas não os usamos. Joana, que não sabia ler, falava uma forma camponesa de francês. Algum do sofrimento é: é duro dizer a verdade; isto é a América; não posso tocar-te agora. Na América temos só o tempo presente. Estou em perigo. Estás em perigo. O queimar de um livro não desperta em mim qualquer sensação. Sei que queimar dói. Há chamas de napalm em Catonsville, Maryland. Sei que queimar dói. A máquina de escrever está sobreaquecida, a minha boca queima, não te posso tocar agora e esta é a linguagem do opressor.

Adrienne Rich, 1968

A. João Seabra do Amaral
Escola Secundária João Gonçalves Zarco

O sussurro e o grito em Mary Wollstonecraft

*Put down the apple, Adam,
And come away with me,
So thou shalt have a pippin
From off my father's tree!*

*I climb the "Hill of Science",
I "view the landscape o'er",
Such transcendental project
I ne'er beheld before!*

Emily Dickinson, P. 3

Mary Wollstonecraft é consensualmente figura de destaque na luta pelos direitos das mulheres. Embora outras tivessem antes dela afluído já o assunto, particularmente no que respeitava à educação, foi ela quem mais alto falou sobre a questão feminina em finais do século XVIII, através da sua irreverência e da sua escrita, ao denunciar as opressões sofridas, contestar as regras sociais vigentes e exigir a plena cidadania para as mulheres.

Dentre as várias obras de Wollstonecraft, pretende-se revisitar duas delas: *Mary* (1788), o seu primeiro romance, e *Vindication of the Rights of Woman* (1790), a sua obra mais conhecida pelos ideais femininos que congrega, aproximando, numa perspectiva comparatista, os temas implícitos numa e explícitos noutra. Sendo *Mary* um romance de contornos autobiográficos (a sua jovem heroína, Mary, e a sua amiga, Ann, representarão a própria autora e a sua amiga Fanny Blood),¹ descobrem-se ressonâncias das situações ali vividas nas que posteriormente são denunciadas e contestadas em *Vindication*. Assim, far-se-á a abordagem dos pontos convergentes em ambas as obras privilegiando três vertentes: familiar, educacional e sexual. Tal abordagem circunscre-

¹ Sobre esta obra disse William Godwin: "A considerable part of this story consists, with certain modifications, of the incidents of her own friendship with Fanny" (1987: 223).

ver-se-á aos aspectos considerados fundamentais: a contemporaneidade histórica da escritora, a breve apresentação das duas obras abordadas, incluindo uma breve sinopse de *Mary*, os pontos considerados essenciais em cada uma das vertentes referidas e, por último, uma referência às propostas de Wollstonecraft que, nascidas de necessidades então sentidas, se inscrevem na utopia de uma sociedade mais livre, mais igualitária e mais justa.

Chegados ao século XXI, a igualdade dos sexos parece ser uma conquista irreversível das mulheres.² Tendo a militância feminina conhecido várias fases (direitos humanos, voto, liberdade sexual), foi apenas no século XX que a barreira mais alta do domínio dos homens sobre as mulheres foi questionada e abalada: o patriarcado. Com efeito, “[p]or muito que remontemos na história da família ocidental, encontramos sempre perante o poder paternal, acompanhado pela autoridade do marido” (Badinter, 1980: 25). Ora agravado, ora atenuado ao longo dos tempos, aquele poder reforçou-se a partir do século XVI, não só pela influência do direito romano, mas também pelo absolutismo político dominante. Subjacentes ao princípio da autoridade que regulava a sociedade de então, entrecruzavam-se três discursos principais que justificavam, quer o princípio, quer as consequências de facto: “o de Aristóteles, que demonstrava que a autoridade era algo de natural, o da teologia, afirmando que era divina, e, por último, o dos políticos, que reclamavam dos outros dois ao mesmo tempo” (*idem*, 27).

Com o nascimento das democracias ocidentais, vivem-se as grandes Revoluções, a Americana e a Francesa, clama-se pela instauração da igualdade e luta-se pelo derrube dos “sistemas de poder baseados na ideia duma hierarquia natural entre os seres humanos” (Badinter, 1986: 8).

É neste tempo conturbado de agitação e protesto, mas também de optimismo e utopia, que Mary Wollstonecraft (1759-1797) se eleva acima do seu tempo: rebela-se contra a subjugação das mulheres, denuncia a opressão a que estão sujeitas e reclama para elas os princípios de igualdade consignados para os homens. Ou, como declara em *Vindication*, “loudly demands JUSTICE for one-half of the human race” (1992b: 89). Vivendo de forma inconventional e surpreendente – aos 18 anos abandona a casa paterna, adquire a independência económica através de emprego, assume uma união sem casamento, é mãe solteira³ – marca a sua época pela capacidade de luta, resistência e determinação, que evidencia visando uma revolução de costumes e alteração de estruturas morais. Bate-se corajosamente pela emancipação da mulher e, atacando o sistema económico e social, defende que todos os aspectos da existência feminina se inter-relacionam e que quaisquer reformas incluem necessariamente uma redistribuição do poder político e económico.

Influenciada pelas ideias reformistas de Richard Price, pela opinião de Benjamin Franklin quanto à educação das mulheres (1993, 15), por Condorcet quanto à defesa da igualdade dos sexos (Badinter 1986: 203-5), por J. J. Rousseau, que inicialmente admira em *La Nouvelle Héloïse* (1761) e *Contract Social* (1762), conhecedora das teorias de Locke sobre a influência do meio na educação, Wollstonecraft cedo se dedica

² No âmbito deste trabalho será considerada apenas a sociedade ocidental.

³ Mary Wollstonecraft teve uma filha, Fanny Imlay, nascida em 1794, fruto da sua relação conturbada com Gilbert Imlay que lhe provocaria uma tentativa de suicídio.

à escrita com a ajuda do editor Joseph Johnson. Através deste entra no círculo de alguns intelectuais radicais da época com quem partilha os ideais de liberdade e de mudança. Nesse grupo pontuavam nomes como Thomas Paine, William Blake, William Wordsworth, Henry Fuselli, ou William Godwin – com quem viria a casar e a ter uma segunda filha.⁴

Já outras vozes se tinham ouvido com propostas reformistas para a situação da mulher: Mary Astell em *A Serious Proposal to the Ladies* (1694), Daniel Defoe em *Essay on Projects* (1698), as cartas de Lady Mary Montagu (1689-1762) escritas do exílio para sua filha, ou Catherine Macaulay em *Letters on Education* (1790), referida e elogiada em *Vindication*: “an example of intellectual acquirements supposed to be incompatible with the weakness of her sex” (1992b: 210). A de Wollstonecraft, porém, foi a mais estridente ao dar repto às ideias conservadoras e anti-revolucionárias de Edmund Burke e às teorias discriminatórias sobre a educação das mulheres defendidas por Rousseau em *Emile* (1762). A agitação política e social de então, que exigia em França direitos para os cidadãos e em Inglaterra reformas no Parlamento – que mais não eram que o culminar de décadas de reformas e protestos vindos da Revolução Gloriosa, da aceleração da industrialização, da Revolução Americana e agora da Revolução Francesa, em que se agitavam as bandeiras do optimismo histórico e da justiça social – levou Wollstonecraft a reclamar os mesmos princípios de justiça e igualdade a favor da população feminina.

A escrita fora sempre o meio privilegiado da sua luta mas, até ao envolvimento político com Edmund Burke após a publicação de *Reflections on the Revolution in France* (1790), que lhe mereceu crítica feroz em *A Vindication of the Rights of Men* (1790), a força dos seus argumentos era mais frouxa e o tema feminista mais discreto. A comparação de *Mary* e *Vindication* são disso exemplo.

Publicada a primeira obra antes e a segunda depois da Revolução Francesa, ambas são distintas no seu conteúdo e no seu estilo. Quer uma, quer outra, não se revestem de elevado valor estético: *Mary*, de grande sensibilidade e recolhimento, auto-condescendente, a exigir a permanente simpatia do leitor, mereceu da própria autora a consideração de “*a crude production*” (1979: 385); *Vindication*, de cariz jornalístico e repetitivo, escrita à pressa, em seis semanas, segundo William Godwin (*apud* Wollstonecraft, 1992b: 37, Introduction), está imbuída de ideais revolucionários: “A wild wish has just flown from my heart to my head, and I will not stifle it, though it may excite a horse-laugh” (*idem*, 148-9). Não é, porém, a arte literária da escritora que se pretende abordar, secundária, aliás, perante as condições adversas que enfrentou.

In dealing with women as writers, as much elasticity as possible is desirable; it is necessary to leave oneself room to deal with other things besides their work, so much has that work been influenced by conditions that have nothing whatever to do with art. (Woolf, 1967: 141)

Mary, o seu primeiro romance, reflecte a desconfortável vida familiar que a autora tivera e tinha, ao tempo em que escrevia, como preceptora na Irlanda, em casa de Lord Kingsborough. Longe de ter o mesmo impacto de *Vindication*, *Mary* não é, no entanto, obra despicienda. Godwin teve essa percepção ao criticar quem não alcance o valor que lhe subjaz:

⁴ Grávida de Godwin, Wollstonecraft casa-se em Março de 1797. Em Agosto seguinte dará à luz Mary Godwin, mais tarde Mary Shelley, a autora de *Frankenstein*, pelo seu casamento com o poeta Percy B. Shelley. Devido a complicações de parto, virá a morrer duas semanas mais tarde.

This little work (...) would serve (...) to establish the eminence of her genius. The story is nothing. (...) But the feelings are of the truest and most exquisite class; every circumstance is adorned with that species of imagination, which enlists itself under the banners of delicacy and sentiment. (...) He that should imagine that the sentiments of this book are affected, would indeed be entitled to our profoundest commiseration. (1987: 223-24)

A importância da obra reside na construção pioneira da sua heroína, uma mulher que luta por encontrar o seu lugar no mundo, e pelo relato das injustiças e misérias sociais que a rodeiam. Interessa, também, pelo seu valor autobiográfico, pela visão que a autora tem de si própria e pela denúncia que faz do asfixiante mundo feminino do seu tempo.

Romance de sensibilidade pré-romântica, *Mary* é o relato dramático da vida da jovem Mary inserida numa sociedade patriarcal, configurada, quer pelo casamento dos pais, Edward e Eliza, quer pela preferência desta pelo seu filho homem. A solidão que povoa a vida e a personalidade sensível de Mary leva-a a uma profunda amizade com a vizinha, Ann. Aos 17 anos, por determinação do pai, casa com Charles, que mal conhecia. No dia do casamento, a mãe morre e o marido viaja para terminar os estudos. Ao consciencializar-se da real situação, tenta, após a morte do pai, fugir daquele casamento infeliz e forçar o rumo da sua vida: pede e consegue autorização do marido para acompanhar a amiga Ann, muito doente, a Lisboa. No hotel onde se instalam conhece Harry, um jovem em tratamento, que se transforma no seu amor impossível. Após a morte de Ann, ambos regressam a Inglaterra e Henry, de saúde cada vez mais precária, declara-se a Mary e morre. Quando o marido regressa, Mary, também doente, tenta nova fuga à infelicidade viajando à procura de clima ameno. Ligada a um homem que não ama, encontra alívio temporário no campo. Por fim, sente que a morte se aproxima e alegra-se perante a perspectiva de nova viagem que, desta vez, a libertará definitivamente dum mundo injusto e de todos os seus constrangimentos.

No centro deste romance está a análise da identidade e subjectividade da mulher inserida numa feminilidade construída e num núcleo familiar claustrofóbico. Partindo da sua própria experiência – o pai despótico e o casal disfuncional que pai e mãe construíam –, Wollstonecraft abre o romance denunciando a desigualdade entre homem e mulher: o peso do poder paternal, primeiro, e do poder marital, depois, sobre a figura resignada e submissa de Eliza:

She danced with an officer, whom she faintly wished to unite to; but her father soon after recommending another in a more distinguished rank of life, she readily submitted to his will, and promised to love, honour, and obey, (a vicious fool) as in duty bound. (...) Her voice was but the shadow of a sound, and she had, to complete her delicacy, so relaxed her nerves, that she became a mere nothing. Many such noughts are there in the female world! (1992a: 5)

A situação repetir-se-á depois com a personagem principal, Mary: o pai combina-lhe o casamento com o filho de um amigo, a mãe aprova e a filha, embora crítica, não contesta: “Mary stood like a statue of Despair, and pronounced the awful vow without thinking of it” (*idem*, 15). Mais tarde, Mary sente amargamente o peso e o desconforto de um casamento indesejado e da dependência em relação ao marido: “As her mind expanded, her marriage appeared a dreadful misfortune: she was sometimes reminded of the heavy yoke, and bitter was the recollection!” (*idem*, 16). A supremacia do filho primogénito no seio da família é também realçada pela preferência de Eliza e pela herança

patrimonial que Mary receberá por morte do irmão: “She was now an heiress, and her mother began to think her of consequence, and did not call her *the child*” (*idem*, 13).

A desigualdade entre os sexos, aceite ao longo dos tempos e baseada na alegada inferioridade física e intelectual da mulher, vai ser tema principal em *Vindication*. A justificação de que Deus criou a mulher inferior ao homem é, segundo a autora, uma violação aos princípios básicos do ser humano: “But should it be proved that woman is naturally weaker than man, whence does it follow that it is natural for her to labour to become still weaker than nature intended her to be?” (Wollstonecraft, 1992b: 128). Acrescenta mais adiante: “the nature of reason must be the same in all, if it be an emanation of divinity, the tie that connects the creature with the Creator; for, can that soul be stamped with the heavenly image, that is not perfected by the exercise of its own reason?” (*idem*, 143).

Seguindo a opinião que Thomas Paine expressa em *Common Sense* (1776), Wollstonecraft contesta veementemente, a nível público e privado, a arbitrariedade da sucessão hereditária (capítulo 9). Ao fazê-lo liga o feminismo à luta pelas reformas políticas e sociais, argumentando que qualquer tipo de tirania – do homem, marido, rei, primogénito – teria de acabar em nome da razão. Como consequência, afirma que, ao exercer sobre os outros uma autoridade baseada em critérios hierárquicos, qualquer instituição se corrompe a si mesma e impossibilita o desenvolvimento da razão por parte das suas vítimas:

The preposterous distinctions of rank, which render civilization a curse, by dividing the world between voluptuous tyrants and cunning envious dependents, corrupt, almost equally, every class of people, because respectability is not attached to the discharge of the relative duties of life, but to the station, and when the duties are not fulfilled the affections cannot gain sufficient strength to fortify the virtue of which they are the natural reward. (Wollstonecraft, 1992b: 262)

Em *Mary*, o apagamento gradual da figura de Eliza e a alienação progressiva da sua vida privada (“she became a mere nothing” [Wollstonecraft, 1992a: 5]), por um lado, a dureza de sentimentos e o carácter violento e repressivo do pai (capítulos I e III), por outro, fazem envios aos efeitos perniciosos que a desigualdade desencadeia e que Wollstonecraft denuncia em *Vindication*. Acresce que a mulher é a vítima maior de tal desigualdade, esta legitimada pela tradição e por leis que anulam a sua personalidade jurídica em favor da dos homens: “The laws respecting woman, (...) make an absurd unit of a man and his wife; and then, by the easy transition of only considering him as responsible, she is reduced to a mere cipher” (Wollstonecraft, 1992b: 262-63). Subjugada e completamente dependente do homem, a mulher empobrece a sua capacidade de raciocínio e estimula a sua indolência e consequente inutilidade: “Considering the length of time that women have been dependent, is it surprising that some of them hunger in chains, and fawn like a spaniel?” (*idem*, 181). Perante tais circunstâncias, Wollstonecraft defende a independência económica da mulher como forma de conquistar a sua autonomia e libertar-se do jugo do homem. Ela própria a conquistara bem cedo, aos 18 anos, quando saiu de casa e se empregou como dama de companhia duma viúva idosa. Também Mary, regressada a Inglaterra com pouco dinheiro e recusando ir viver com o marido, decidira: “I will work, (...) do any thing rather than be a slave” (1992a: 40). Wollstonecraft faz, por isso, a apologia do trabalho e realça as qua-

lidades da mulher trabalhadora: “How much more respectable is the woman who earns her own bread by fulfilling any duty, than the most accomplished beauty!” (1992b: 268).

Menos de 100 anos mais tarde, John Stuart Mill daria eco às palavras de Wollstonecraft e confirmaria, em *The Subjection of Women*, a independência económica da mulher como via para a sua dignificação: “the power of earning is essential to the dignity of woman” (Mill, 1869: 179).⁵

Crente no progresso individual e em reformas que o promovam, firme em que as mulheres são seres humanos antes de seres femininos, ciente de que a sociedade não progredirá se metade dos seus membros não partilharem do progresso, Wollstonecraft preconiza uma revolução do mundo feminino:⁶ “It is time to effect a revolution in female manners – time to restore to them their lost dignity – and make them, as a part of the human species, labour by reforming themselves to reform the world” (1992b: 133). Para tanto aposta essencialmente numa reforma profunda onde germinem as soluções necessárias à garantia da igualdade de direitos entre todos os cidadãos: a educação.

Desde cedo este tema a deslumbrara: fundou uma escola em Newington Green com as irmãs e Fanny Blood e a sua primeira publicação foi *Thoughts on the Education of Daughters* (1787). Entendia que o sistema educativo era fonte de desigualdades pelo ensino diferente que ministravam a rapazes e raparigas. Acreditava que a instrução desenvolvia qualidades, o exercício físico promovia a saúde e o meio condicionava a formação das pessoas. Defendia que a alegada inferioridade da mulher se devia ao estado de ignorância em que permanecia, à falta de exercício físico que a debilitava e à rotina diária que lhe abria caminho a frivolidades. Em consequência, permanecia ignorante, inútil e dependente. Pais e professores, por seu lado, encorajavam as raparigas a transformar-se no ideal feminino tradicional: mulher delicada, fisicamente débil, intelectualmente ignorante, sentimental, cuja função era agradar aos homens.

Em *Mary* despontam já os pilares desta teoria educativa. Através de Eliza a autora acusa os efeitos perniciosos da educação tradicional: “She was educated with the expectation of a large fortune, of course became a mere machine: (...) the years of youth spent in acquiring a few superficial accomplishments, without having any taste for them” (Wollstonecraft, 1992a: 5). Através de Mary aponta as deficiências que urge corrigir: a diferença de educação entre rapazes e raparigas, a inexistência de currículo definido, o isolamento em que a criança é mantida:

To own the truth, she was awkward enough, in a house without any play-mates; for her brother had been sent to school, and she scarcely knew how to employ herself; she would ramble about the garden, admire the flowers, and play with the dogs. (...) As she had learned to read, she perused with avidity every book that came in her way. (*idem*, 7)

Na evolução psicológica contrastante de ambas as personagens, Wollstonecraft justifica a razão da sua teoria educativa: a figura débil, submissa, alienada e insignificante de Eliza dá lugar à mulher determinada, interveniente, racional e evoluída de Mary: “The

⁵ No século XX, Virginia Woolf defenderia a mesma causa em *A Room of One's Own*, agora como condição essencial à autonomia da arte feminina (Showalter, 1986: 137).

⁶ Condorcet, na sua publicação “On the Admission of Women to the Rights of Citizenship” (1790), chamara já a atenção para a violação do princípio de igualdade de direitos que constituía a exclusão da cidadania de metade da população, *i.e.*, das mulheres (Wollstonecraft, 1994: Introduction, xvii).

society of men of genius delighted her, and improved her faculties” (*idem*, 18); e “Mary could not help thinking that in his company her mind expanded, as he always went below the surface. She increased her stock of ideas, and her taste was improved” (*idem*, 24).

Vindication configura a grande utopia da educação para as mulheres como forma de melhorar a sociedade, como via de alcançar a felicidade através da igualdade, a que já se referira Condorcet: “A falta de instrução das mulheres introduziria nas famílias uma desigualdade contrária à sua felicidade... porque a igualdade é, em toda a parte, mas sobretudo nas famílias, o primeiro elemento da felicidade, da paz e de todas as virtudes” (*apud* Badinter, 1986: 205). O direito da mulher à educação é um princípio fundamentado na capacidade inata de raciocínio do ser humano, que constitui imperativo moral para o desenvolvimento: “Reason is (...) the simple power of improvement; or, more properly speaking, of discerning truth. Every individual is in this respect a world in itself”; ou, umas páginas adiante, “reason is absolutely necessary to enable a woman to perform any duty properly” (Wollstonecraft, 1992b:143 e 158). A dedicatória que faz a Talleyrand-Périgord é um apelo veemente à reforma educativa: “I plead for my sex, not for myself” (*idem*, 85).⁷ Baseada nos direitos do homem, aquela reforma exigia que as mulheres fossem também abrangidas e se tornassem cidadãs racionais, auto-responsáveis, agentes da moral e membros da família.

Ao longo dos capítulos 10, 11 e 12 de *Vindication*, e na esteira de Thomas Paine, a autora propõe mudanças revolucionárias na educação: iguais oportunidades para rapazes e raparigas, um novo currículo para ambos os sexos privilegiando a educação física, a co-educação e o trabalho de grupo, preparando os jovens para um mundo adulto mais perfeito:

In this plan of education the constitution of boys would not be ruined by the early debaucheries, which now make men so selfish, or girls rendered weak and vain, by indolence, and frivolous pursuits. But, I presuppose, that such a degree of equality should be established between the sexes as would shut out gallantry and coquetry, yet allow friendship and love to temper the heart for the discharge of higher duties. (*idem*, 294)

Sendo necessária uma reforma na sociedade, tanto o homem como a mulher deveriam reconhecê-la e nela participar. Para isso a educação teria de abrir-se necessariamente à mulher e torná-la mãe de uma geração de cidadãos reformistas. Para que a reforma seja efectiva, há outra vertente a considerar: a sexualidade, pois a liberdade da mulher não se completará enquanto não tiver total liberdade sobre o seu corpo.

Remonta ao Génesis a culpabilização de Eva quanto à existência do pecado e da morte e às descendentes de Eva a razão da queda dos homens. Vista como possuidora de uma sensualidade desenfreada, mas, por outro lado, dum ventre indispensável à reprodução, à sucessão e à herança, a mulher foi sempre objecto de estratégias várias de subjugação sexual:

As sociedades patriarcais inventaram múltiplas astúcias para dominarem o ventre da esposa: o marido pode mantê-la afastada de todos os demais homens, e é o *barém*; pode inventar um sistema mecânico que impeça as relações sexuais, e é o cinto da castidade; pode

⁷ Charles Maurice Talleyrand-Périgord (1754-1838), antigo bispo de Autun, eleito presidente da Assembleia Nacional Francesa em 1790, foi um dos arquitectos do sistema nacional de educação para a França renovada.

retirar-lhe o clitóris, para atenuar as suas pulsões eróticas, é a clitoridectomia. Mas quando tudo isto se revela insuficiente, resta ainda a repressão. O adultério feminino – ao contrário do adultério masculino – foi sempre severamente condenado. (Badinter, 1986: 144)

Ao longo da sua vida e obra, Wollstonecraft esforça-se por que a sociedade reconsidere a história de Adão e Eva. O seu entendimento sobre sexualidade aponta já em *Mary* para a necessidade de se repensar esta vertente da natureza humana. Mary fala no despertar da sua sexualidade e na forma como a sublima através da leitura: “In this retreat she read Thomson’s Seasons, Young’s Night-Thoughts, and Paradise Lost (...) Enthusiastic sentiments of devotion at this period actuated her” (Wollstonecraft 1992a: 11). Denuncia a subjugação sexual como injustiça pessoal e hipocrisia social, ao mesmo tempo que o seu amor por Henry aponta já para uma maior liberdade sexual: “My conscience does not smite me, and that Being who is greater than the internal monitor, may approve of what the world condemns” (*idem*, 33-34).

Forçada ao casamento por imperativos de herança e decisão paternal, Mary vive angustiada perante as suas obrigações conjugais: “her marriage appeared a dreadful misfortune; (...) An extreme dislike took root in her mind; the sound of his name made her turn sick” (16). Não se inibe, porém, de referir as suas preferências em relação aos homens e afirma os sentimentos que nutre por Henry: “the earth was only a vale of tears, because he was not to sojourn with her” (*idem*, 46). Mais adiante, confessa mesmo a sua necessidade de amor: “I cannot live without loving” (*idem*, 49).

Uma relação sentimental deve, no entanto, assentar na verdade e na honestidade. Assim, depois de alguns subterfúgios para suportar o insuportável (final do capítulo VII, início do capítulo IX), Mary revela a situação ao marido: “wrote her *husband* an account of what had passed since she had dropped his correspondence” (*idem*, 52).⁸

Curioso é já o apontamento em *Mary* sobre a concupiscência masculina, que iria ter desenvolvimento em *Vindication*. O indício está na relação de Edward e Eliza: “In general he treated her with indifference; but when her illness at all interfered with his pleasures, he expostulated in the most cruel manner, and visibly harassed the invalid” (*idem*, 8-9). E, significativamente, o romance termina com o desejo de um mundo onde o casamento e as desigualdades se extingam mas, naquela altura, só atingível pela morte: “In moments of solitary sadness, a gleam of joy would dart across her mind – She thought she was hastening to that world *where there is neither marrying*, nor giving in marriage” (*idem*, 53).⁹

Em *Vindication* este tema tem ressonâncias mais enérgicas, convergindo na sua totalidade para o ataque sistemático às teorias de Rousseau apresentadas em *Emile*. Nesta obra, ao definir o casal ideal, Emílio e Sofia, Rousseau atribui-lhes qualidades complementares: Emílio aparece como indivíduo activo, impetuoso, forte, corajoso e

⁸ A grafia em itálico da palavra *husband* tem grande carga semântica pelo esvaziamento de conteúdo que a autora lhe quer dar. Atente-se no casamento simbólico que Mary contrai com Henry antes deste morrer: “She wished to receive the sacrament with him, as a bond of union which was to extend beyond the grave” (Wollstonecraft, 1992a: 51).

⁹ Há aqui um envio explícito aos Evangelhos: S. Mateus, 22: 30 e S. Marcos, 12: 25: “Na ressurreição, os homens não terão mulheres, nem as mulheres maridos; mas serão como os anjos de Deus no céu”; e S. Lucas, 20: 35: “mas os que serão julgados dignos do século futuro e da ressurreição dos mortos, não terão mulher nem marido” (AAVV, 1973: 1312, 1338 e 1376).

inteligente; Sofia como mulher passiva, tímida, fraca e submissa, com a função de lhe agradar e se lhe submeter (Badinter, 1986: 153). Ali afirma Rousseau:

The men dependent on the women only on account of their desires; the women on the men both on account of their desires and their necessities. (...) the education of women should be always relative to men. To please, to be useful to us, to make us love and esteem them, to educate us when young and take care of us when grown up, to advise, to console us, to render our lives easy and agreeable – these are the duties of women at all times, and what they should be taught in their infancy. (...) almost all of them learn with reluctance to read and write; (...) They must be subject, all their lives, to the most constant and severe restraint, which is that of decorum (...) because a state of dependence being natural to the sex, they perceive themselves formed for obedience. (...) women have, or ought to have, but little liberty; they are apt to indulge themselves excessively in what is allowed them. (*apud* Wollstonecraft, 1992b: 177-81)

Como poderia o autor de *Nouvelle Héloïse*, que proclamava o casamento como união de dois seres que se escolhem e se unem livremente, ou de *Contract Social*, que defendia a soberania popular e tinha uma visão igualitária da sociedade, continuar a tratar a mulher como inferior e a querer que se educasse em função do homem?

Wollstonecraft reage energeticamente e tenta desmontar a teoria rousseauiana. A falta de verdade nos modos que são inculcados na mulher corrompe-lhe permanentemente o carácter. Ela não poderia submeter-se, dissimular, bajular, como defendia Rousseau, sem prejuízo da sua dignidade moral: “how could Rousseau expect them to be virtuous and constant when reason is neither allowed to be the foundation of their virtue, nor truth the object of their inquiries?” (1992b: 192). Partindo deste pressuposto, a autora desenvolve, no capítulo 8, a teoria da desculpabilização da mulher no que respeita à sua eventual degradação moral, considerando os homens a fonte de toda a injustiça económica e social: “all the causes of female weakness, as well as depravity, (...) branch out of one grand cause – want of chastity in men” (*idem*, 254). Assim, a miséria social e a promiscuidade sexual que tanto chocaram Mary no seu regresso a Inglaterra (1992a: 39), não podiam atribuir-se à natureza feminina, pois a natureza apresentava-se distorcida, como mais tarde confirmaria John Stuart Mill em *The Subjection of Woman*:

If men had ever been found in society without women, or women without men, or if there has been a society of men and women in which the women were not under control of men, something might have been positively known about the mental and moral differences which may be inherent in the nature of each. What is now called the nature of women is an eminently artificial thing – the result of forced repression in some directions, unnatural stimulation in others. (Mill, 1869: 148)

Por outro lado, a degradação moral vitimiza irremediavelmente a sociedade por via do principal papel da mulher, a maternidade:

The weak enervated women who particularly catch the attention of libertines, are unfit to be mothers, though they may conceive; so that the rich sensualist, who has rioted among women, spreading depravity and misery, when he wishes to perpetuate his name, receives from his wife only an half-formed being that inherits both its father's and mother's weakness. (Wollstonecraft, 1992b: 255)

Neste ponto, Wollstonecraft agita de novo a bandeira da educação – argumento unificador de toda a sua teoria feminista – e exalta as vantagens nos assuntos do amor:

“Supposing (...) that women were, in some future revolution of time, to become, what I sincerely wish them to be, even love would acquire more serious dignity, and be purified in its own fires” (*idem*, 227).

Temos, assim, que observações pertinentes em *Mary* apontam para temas desenvolvidos em *Vindication*, porém, em estilo bem diferente: o sentimento, a compaixão e a tolerância, abundantes na primeira, dão lugar a determinação, revolta e intransigência na segunda; as discretas denúncias de injustiças substituem-se por veementes apelos de mudança; o oportuno apontamento de factos transforma-se em empolgante libelo acusatório.

Crente na razão como motor do aperfeiçoamento humano, Wollstonecraft demonstra em toda a linha a urgência e vantagens da mulher instruída e autónoma no desenvolvimento e progresso social, como participante vital na organização da sociedade: “if she be not prepared by education to become the companion of man, she will stop the progress of knowledge and virtue; for truth must be common to all, or it will be inefficacious with respect to its influence on general practice” (1992b: 86). Desafia e apela, por isso, aos homens para que reconheçam a urgência da mudança que preconiza e nela participem para benefício próprio: “Would men but generously snap our chains, and be content with rational fellowship instead of slavish obedience, they would find us more observant daughters, more affectionate sisters, more faithful wives, more reasonable mothers – in a word, better citizens” (*idem*, 269).

Por último, apresentando propostas para igual educação dos dois sexos, Wollstonecraft avança no seu tempo demonstrando que as mulheres ganhariam a sua independência económica e social através de uma revolução das estruturas sociais, políticas e económicas que sistematicamente reprimiam a maior parte dos cidadãos de ambos os sexos. Chegar-se-ia, assim, a uma sociedade mais livre, mais igualitária e mais justa em que todos os cidadãos, homens e mulheres, seriam beneficiados.

Esta sociedade imaginária por que Wollstonecraft lutava não se inscrevia na utopia tradicional de um lugar imaginário a atingir; correspondia, antes, às necessidades do seu tempo: com a Revolução Francesa, a liberdade tornara-se pessoal e social para além de um objectivo político; a educação era a via para a libertação interior, capaz de institucionalizar a igualdade; unir homem e mulher na defesa de direitos era negar disputas e diferenças para atingir uma harmoniosa fraternidade. “Far from seeking any ‘happy retreat’, she asserted with great stubbornness the rights which women in common with men ought to contend for” (Baker-Smith/Barfoot, 1987: 181).

Depois de Wollstonecraft outras mulheres (tantas!) continuaram a sua luta, como outras a tinham antecedido. Algumas conquistas se fizeram (a democratização da educação, o direito de voto, a liberdade sexual) e outras permanecem por fazer, quer pelas exigências que cada época tem, quer pelo sonho humano que nunca se esgota. Mas é no desejo insatisfeito que reside o prazer da espera.

Our destiny, our being's heart and home
Is with infinitude, and only there;
With hope it is, hope that can never die,
Effort, and expectation, and desire,
And something evermore about to be.
(Wordsworth, 1933: 538-42)

BIBLIOGRAFIA

- BADINTER, Elisabeth (1980), *O Amor Incerto*, Trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio de Água.
- ____ (1986), *Um é o Outro*, Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria, Lisboa, Relógio de Água.
- BAKER-SMITH, Dominic e BARFOOT, C. C. (eds.) (1987), *Between Dream and Utopia: Essays on Utopia and Dystopia*, Amsterdam, Rodopi.
- Bíblia Sagrada* (1973), Trad. dos originais mediante versão dos Monges de Meredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico, 20ª edição, São Paulo (Brasil), Editora “Ave Maria”.
- FRANKLIN, Benjamin (1993), *Autobiography and Other Writings*, Oxford and New York, Oxford University Press.
- GODWIN, William (1987), *Memoirs of the Author of ‘The Rights of Woman’*, Ed. Richard Holmes, Harmondsworth, Penguin.
- MILL, John Stuart (1869), “The Subjection of Women”, (1970) *Essays on Sex Equality*, Ed. Alice S. Rossi, London, The University of Chicago Press.
- SHOWALTER, Elaine (1986), *The New Feminist Criticism*, London, Virago Press.
- WOLLSTONECRAFT, Mary (1979), *Collected Letters of Mary Wollstonecraft*, Ed. Ralph M. Wardle, Ithaca, Cornell University Press.
- ____ (1992a), *Mary and Maria*, London, Penguin [1788].
- ____ (1992b), *A Vindication of the Rights of Woman*, London, Penguin [1792].
- ____ (1994), *Political Writings*, Oxford, Melbourn, Oxford University Press.
- WOOLF, Virginia (1967), “Women and Fiction”, *Collected Essays*, vol. 2, London, Chatto and Windus.
- WORDSWORTH, William (1933), *The Prelude*, London, Oxford University Press [1805].

Mário C. Fernandes Avelar
Universidade Aberta

Voices of Absorption: Reading Karl Kirchwey's *A Wandering Island*

Literary criticism may anchor its methods in extraterritorial strategies. My aim here is to approach Kirchwey's poetry book *A Wandering Island* through the lens provided by the art critic Michael Fried in his works on Eakins (*Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*), Diderot (*Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*), and Courbet (*Courbet's Realism*).

In *A Wandering Island* Kirchwey uses the dramatic monologue (a survivor of the Roman sack of Jerusalem in 70 C.E., "Gangaridae"), the epistle ("A Carnival Letter"), the *ekphrasis* ("For Aëlle"), the epigram ("The Balsam cut with Steal"), or the ballad ("The Color Known As Provincetown"), in order to manipulate different perceptions of time. This also means that he unfolds his stories supported by two main strategies: the presence of (theatrical) *personae*'s voices and insights, and the dialogue between poetry and the arts.

Since I've mentioned the art critic Michael Fried one may think that my focus means a transplant of art criticism into literary criticism, but, in this paper, Fried will function mainly as a background, a system of reading, through which each text will emerge in its own absorption, and in a dialogue within its own signs, and cosmos. I'll start with one example from Fried's criticism, and then I'll consider one example from Kirchwey's poems. First, though briefly, we must ponder on Fried's analysis of Diderot's criticism on the pictorial representation of Belisarius' legend. Some words about Belisarius and the legend that has surrounded him through the centuries:

Belisarius was an outstanding general of the later Roman Empire, a man who in the course of a mostly illustrious career won important victories over the Vandals, Goths, Bulgarians, and other formidable enemies. As far as is known, he never wavered in his loyalty to Justinian. Nevertheless, he more than once incurred the emperor's suspicions and late in life was stripped of his household guard, deprived of his fortune, and imprisoned for a time in his own palace. Partly restored to favor in A. D. 563, he died from natural causes two years later. (Fried, 1988:146)

Though Procopius of Caesaria's *Wars*, the main source of information for Belisarius' life, doesn't mention his blindness, this legend was built since the fifteenth century. His blindness and a specific *anagnorisis* in the presence of a soldier will be central in Belisarius pictorial representation. According to Diderot the figure of the soldier that we can see in Luciano Borzone's *Belisarius Receiving Alms* (1620) was nuclear for a specific strategy of dialogue:

Il est certain que c'est la figure de ce soldat qui attache, et qu'elle semble faire oublier toutes les autres. ... c'étoit là précisément ce qui rendoit la peinture morale, et que ce soldat faisoit mon rôle. ... Si quand on fait un tableau, on suppose des spectateurs, tout est perdu. Le peintre sort de sa toile, comme l'acteur qui parle au parterre sort de la scène. En supposant qu'il n'y a personne au monde que les personnages du tableau, ... Or c'est une supposition qu'il faut toujours faire. Si l'on étoit à côté du soldat, on auroit sa physionomie, et on ne la remarqueroit pas en lui. Le Bélisaire ne fait-il pas l'effet qu'il doit faire? Qu'importe que l'on perde de vue? (*idem*, 147)



Luciano Borzone, *Belisarius Receiving Alms*, 1620s, engraved by Bosse

In this passage Fried emphasises two main items: one sign and one dialogue. The sign is the soldier, his presence, his dominance, and his "entire absorption in the act of beholding Belisarius and meditating on his condition" (*idem*, 148). As Diderot stated in the letter quoted above, it was the soldier "qui rendoit la peinture morale". And it was also the soldier "[qui] faisoit mon rôle". This leads us to the second item, the dialogue. Let us observe how Fried unfolds this "rôle":

... he seems to have meant that the figure of the soldier functioned in the composition as a kind of surrogate beholder who in effect mediated between the actual beholder and the figure of Belisarius – and, by a natural synecdoche, between the actual beholder and the painting as a whole. ... In fact by virtue of the same synecdoche, one might say that removing or displacing the beholder in front of the principal figure went a long way toward neutralizing

the fact of his presence before the painting as a whole. ... Diderot held that it was the figure of the soldier that made the painting moral, acclaim that I have read as implying that the moral meaning of the work was on the persuasive representation of absorption. (*idem*, 147)

In these lines the pictorial composition and the painting-beholder relationship are read as delineating a strategy of enunciation anchored on silence and absorption. Silence and absorption seem to represent a private cosmos, a world of its own, where we, the beholders, are forgotten. Life seems to go on over there without even noticing our presence; that we, as "voyeurs", remain there waiting to be noticed, waiting to reclaim our status, our power. I wrote "seem" since we, as Diderot insinuated, and Fried explained, are in a certain sense transplanted into the figure of the soldier; our eyes are part, participate of this *persona* insight.

On the other hand we must not forget that the hero remains there. Forgotten in his status, in his moral power, because of the soldier's presence, he still remains there. Besides, this hero is blind. He ignores the other's eyes, the eyes of the beholder. We, as beholders, our eyes, had already been forgotten.

This composition defines a certain sense of absorption, a certain sense of absence, that we may recognise in some moments of Kirchwey's poems. I started by saying that in *A Wandering Island* Kirchwey uses the dramatic monologue, the *ekphrasis*, and specific genres, as the epigram or the ballad, in order to manipulate different perceptions of time. He plays with *personae* and with the interaction between poetry and the visual arts.

This means that he may be filiated in a specific tradition; a tradition of "strong" names in Anglo-Saxon poetry; a tradition going back to the "cameleon poet" (Keats' negative capability in "Ode on a Grecian Urn"), to Shelley's ruins ("Ozymandias"), to Robert Browning's dramatic monologues, to Melville's *personae* and *ekphrasis* in *Timoleon*, to Eliot's *personae*, among others. Through this tradition he may also be understood.

Although this is not the right moment for a close analysis of this tradition, I think that I wouldn't be wrong by saying that those poets found in objects, in paintings, in statues, in ruins, in fragments, in other identities, the possible voices for their poems, the voices that would verbalize meanings that they couldn't or that their time wouldn't allow them to verbalize. We all remember Melville's political and cultural nostalgia (repression?) in the last lines of "The Age of the Antonines": "Ah, might we find in America signs/ Of the age restored of the Antonines". Or Eliot's *persona*'s lack of memory (sexual repression?), of words, in the hyacinth girl's episode:

'You gave me hyacinths first a year ago;
'They called me the hyacinth girl.'
– Yet when we came back, late, from the hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence. (Eliot, 1980: 52)

After this tradition (rather) brief outlining, it's the moment to focus on "An Irish Girl on the Lake of Geneva", Kirchwey poem that I've chosen to bring here supported by Fried's words and by the tradition mentioned above.

This poem begins with a fragment of *The Diary of a Young Lady of Fashion in the Year 1764-65*; a *persona* of a specific (high) social status, placed in a time far away from us, in the remote years of 1764-65; besides, there's something personal, I should rather say intimate, here: these are words taken from a *Diary*. As proper "voyeurs" let us scan those words: "My oar slipped in my unskilled hand, throwing me violently against Mr. D., who took the occasion to kiss me. ... Papa perceived something in the clear water, for he turned abruptly, but it was all finished then" (Kirchwey, 1990: 15).

Two characters, the narrator – the young lady –, and, moral contention *oblige*, the mysterious Mr. D.. Should we presume that *Mr* means he is older than she? Two characters and one distant and absent-minded (sleepy?) beholder, her father. In her narrative strategy there's something nuclear: an ellipsis, the omission points after the crucial moment – "took the occasion to kiss me". What happened between the kiss and "Papa perceived something in the clear water"?

Concealed moments, absorption, silences, these are the key elements of an atmosphere through which the poem unfolds. Let us see how:

Embarked near Clarens in the Pays de Vaud
a mild day, the lake so still it would appear to yield
their images to the trout moving far below.
A relief to be on open water, having left behind

Lausanne for a while with its bridges and ravines.
A rustle of silk heaped up at the thwarts like foam
when the *sébard* blows, a girl of seventeen
peering at her reflection. And her brother, for whom
none of this is new, seated opposite and leering.
(*ibidem*)

In these initial lines, the girl emerges in a state of absorption "peering at her reflection" in the still and clear waters of the lake. Narcissism of a teenager? Actually her eyes turn away from the boat, from the characters close to her. At the same time another beholder, forgotten in her *Diary*, joins the stage: "her brother, for whom/ none of this is new". So, instead of a moral beholder, someone who would assure the others, and the social norms, that decency would prevail, an accomplice emerges. And what about Mr. D.? Let us follow:

The father, half asleep from a late lunch
and the warm sun, would see only a moment's limning
of faces whose expression is shadow, as in some average

bucolic embrace in sentimental embroidery,
stirring uneasily, daydreaming of a moment
like this in his own past – and wake to comedy
oh what it has become, the daughter nearly ruined

(so he thinks), the mother dead.
(*ibidem*)

The parental image, the symbol of social and moral authority, and also the one and only beholder in the young lady's *Diary*, turns out to be a "sleepy", absent beholder.

This beholder "would see only a moment's limning/ of faces whose expression is shadow". Memory, bucolic images of a "sentimental embroidery", and reality all merge as in a state of hallucination. The absence of her mother reinforces his moral status, and, consequently, his guilty feeling. Reality, life, becomes, for him, a comedy. But is it really a comedy? Let us see how the young girl feels this moment:

Their progress over the lake
that afternoon, one suspects, does not impress
her as much as the flowers from the chestnut wood
in her prayer book,
or the lines from *La Nouvelle Héloïse*

she will carry in her memory nearly through life,
or the theaters, pavilions, and palaces
to which she returns just as the guttering of
sunset around the shoulders of the Church of St. François.
(*ibidem*)

In the second line, between commas, the lyrical voice reveals the limits in which the scene is approached, the limits of knowledge: "one suspects". This instant in time seems to remain hidden, forgotten, among the essential memories of her life. However, "next day" an ordinary thing will awaken a different perception of what she felt:

Next day the whispering of her muslin flounces
on the stone and counterclockwise dungeon spiral
at Chillon will unwind time like a freshwater nautilus,
and the black updrafts of air will make her feel

suddenly dizzy.
(*ibidem*)

The future stands against the present, against the moment that the lyrical voice doesn't mention, against the moment when the two bodies met, and something new was revealed:

But in this moment she stands,
a clumsy girl stirring a dripping blade
on a summer lake two hundred years ago, far inland,
and stares hard where a moment past those shadows were united.
(*ibidem*)

In Fried's analysis we've found a moral emphasis in the eyes of the soldier; the soldier, as beholder was inviting us, the other beholders (the readers), to share his point of view. What was supposed to be the centre, the blind man, couldn't actually see. But the drama was fully focused on stage. In this poem one finds a similar strategy of interaction between the eyes of its characters.

The whole drama is focused on a very limited space, the boat. But the characters' eyes diverge from this stage. They never meet. The beholder, the father, was supposed to represent the moral dimension, but he is far away, absent, and looks too late; after all he had already transplanted his moral status to his son "for whom / / none of this is new". The brother looks somewhere; as I said, he is an accomplice. Absorption is

the main feature of the young lady who looks at the shadow, the memory of her kiss. All the eyes diverge.

And what about the eyes of the other beholder, the reader? We must remember that the gentleman is not mentioned, because of the “decorum”. The reader can only imagine the moment his eyes met her eyes when they kissed. Or, were their eyes closed? The reader is, in the end, a beholder whose power is denied by the lyrical voice.

From this denial we infer that the representation of the absence, the “decorum”, is the main moral frame of a picture where everybody seems absorbed in his and her own thoughts.

BIBLIOGRAFIA

- FRIED, Michael (1988), *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, The University of Chicago Press [1980].
- ELIOT, T. S. (1980), *Selected Poems*, London, Faber [1954].
- KIRCHWEY, Karl (1990), *A Wandering Island*, Princeton, Princeton University Press.

Carlos Azevedo
Universidade do Porto

Do Modernismo em William Faulkner: *As I Lay Dying**

No princípio era o Sul. Por detrás da sua representatividade imediata, perdurava um complexo jogo de espelhos que remetia sempre para sentidos e experiências anteriores – do tempo, da história, dos seres – cuja consequência não se esgotara no momento do seu acontecer. Nessa vasta teia de correspondências e ecos, o indivíduo sulista descobria-se à deriva numa nação marcadamente assimétrica, impelido para a redefinição da sua própria identidade – como ser do Sul, como americano e, eventualmente, como artista. É a partir, e no avesso, deste contexto, que se constrói a obra de William Faulkner. Tendo como ponto de referência uma moldura histórica, social e literária, é objectivo deste artigo apresentar uma abordagem enquadrada da obra do autor, conducente a uma leitura de *As I Lay Dying* no quadro do modernismo americano.

Como já em pleno século XXI David Minter se encarregou de relembrar (Minter, 2001), o consenso amplo da crítica faulkneriana aponta os anos entre 1929 e 1942 – quer dizer: entre *The Sound and the Fury* e *Go Down, Moses* – como o período maior da ficção do autor, durante o qual a experimentação narrativa atinge o seu mais alto conseguimento dentro de um trajecto de escrita pautado por aproximações e afastamentos em relação à cultura e valores de uma matriz regional. Se quisermos encontrar as marcas históricas que enformam a obra do escritor de Oxford, Mississippi, podemos sinalizá-las a partir do estudo do tempo e do espaço em Faulkner, elementos que, para além de se constituírem como referentes históricos, sociais e culturais, assumem uma função nuclear na construção da narrativa e no desenho das personagens.

O tempo fica assinalado pela rotação de culturas: entre os princípios vitorianos que educaram Faulkner e a arte modernista que aprendeu e da qual se apropriou, sem nunca desconsiderar por completo os valores sulistas da sua formação. Há ainda o tempo interior das personagens faulknerianas, que o dão a conhecer na sua corrente de consciência, processo psicológico descrito por William James e que, sob a forma de múltiplas formas de narrar, contaminou as estratégias de escrita que instauraram a ruptura com gerações anteriores, e se acabaram por demarcar como específicas do modernismo: é

* Este artigo é uma versão alargada da lição que proferi no âmbito das minhas provas de agregação (Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Junho de 2004).

o caso do monólogo interior, técnica literária vocacionada para a expressão da ideia jamesiana e que Faulkner aprendeu com Joyce. Mas o tempo fundamental do autor americano não se circunscrevia ao tempo da sua modernidade. O seu uso das vertentes técnico-formais e culturais do modernismo era apenas um modo de exibir com minúcia a atemporalidade de determinadas facetas da essência humana. O espaço é o Sul dos Estados Unidos da América do Norte, que é jogado num limite de escrita à beira da perda, dos traumas e dos mitos. Mas o espaço é também Yoknapatawpha County, versão faulkneriana desse Sul e experiência singular de invenção de um mundo para fins literários, do qual se não perdem, voluntariamente, os referentes reais, se bem que o seu carácter ficcional o isente de reconhecimentos históricos.

The Sound and the Fury e *As I Lay Dying*, dados à estampa em 1929 e 1930, respectivamente, exibem de modo paradigmático a especificidade inovadora de plurais modos narrativos, quer utilizando inflexões da corrente de consciência ou um presente contínuo, quer recortando o texto através de sucessivos monólogos interiores, quer ainda abrigando as ressonâncias de vozes que se dispersam e descontinuum, à medida da própria fragmentação do mundo em redor. *The Sound and the Fury* pode ser – e tem sido – apontado como o romance de Faulkner onde o refinamento dos meios técnicos e dos modelos formais do modernismo atingem uma rara qualidade estilística e temática. Mas é em *As I Lay Dying* que o autor leva mais longe a consequência última do seu experimentalismo e da amostra de registos dispersos de um todo narrativo, através de vozes que se entropõem e de testemunhos que emergem. Os monólogos interiores vão dando a conhecer o fluxo natural dos pensamentos dos membros de uma família pobre do Sul e os sentimentos contraditórios que entre si próprios despertam, bem como entre as personagens exteriores ao núcleo Bundren, a par dos conflitos e das pequenas obsessões que habitam o espírito invariavelmente limitado dos participantes ou simples observadores de uma viagem fúnebre. Como pano de fundo, é-nos oferecida uma representação do fatalismo endémico que invade a paisagem de uma região inóspita, catalisadora de emoções, actos, olhares, expressões e silêncios que promovem tanto a intromissão do real quotidiano como a mimese do falado.

Os discursos que percorrem toda a sequência de *As I Lay Dying* encontram-se a cada momento ancorados no lugar que Faulkner bem conheceu e que transferiu para o mapa ficcional de Yoknapatawpha County. Contudo, esses cinquenta e nove monólogos interiores, repartidos por quinze narradores autodiegéticos, privilegiam as pontes entre os sentidos do tempo e os sentidos do espaço, consubstanciadas em sentidos da memória, quer esta seja individual ou histórica, embora longe de ser garantia de presença ou até de passado, induzindo antes um sentimento de desposseção. Em todo o caso, trata-se de uma memória particular que passa por lugares, vivências, imagens e linguagens literariamente transfiguradas. E se pensarmos no que é a revisitação romanesca da história sulista, concluiremos de imediato que o processo criativo da obra faulkneriana deriva de um tempo cuja relação com épocas precedentes assenta mais no investimento imaginativo do que na experiência.

Querendo contrariar a qualificação de “escritor sulista”, Faulkner menorizará o lugar, que não o tempo, enquanto determinante caracterizadora das suas personagens, resguardando-se por trás da intenção de não eleger o Sul mas sim pulsões susceptíveis de um alargamento universalizante – a condição humana – como objecto cimeiro da sua

escrita, opção que confirmará no discurso de aceitação do Nobel: “the old verities and truths of the heart, the universal truths lacking which any story is ephemeral and doomed – love and honor and pity and pride and compassion and sacrifice” (Faulkner, 1950: 723-24).¹ E contudo, dentro de uma ambiguidade que lhe é característica – e que, por exemplo, o fará oscilar entre um impulso modernista e um ímpeto vitoriano –, Faulkner não deixará de persistentemente ostentar a sua condição de sulista, a sua diferença. Um dos seus objectivos era desafiar os círculos artísticos e literários da América (especialmente aqueles que há muito se tinham estabelecido bem longe do Mississippi), do mesmo modo que a sua escrita não-estática e o seu *corpus* fluido não existiam (não existem) para convencer, mas para provocar os leitores, a quem o autor exige cumplicidade na viagem por dentro das palavras e das ideias. Importa assim tomar como ponto de partida esse Sul sobre o qual paira um ambiente trágico e atávico e o Faulkner que magistralmente o recria, uma vez que a escrita se gera e consoma nesse território rasgado pela ideia de secessão, pela morte, memória e tempo.

No prefácio à sua tradução de *The Waste Land*, Gualter Cunha considera o verso 22 – “A heap of broken images” – “uma das mais intensas metáforas do mundo herdado” pelo poema. E acrescenta: “Mas ao dar conta de um mundo despedaçado o poema não se despedaça com ele, conseguindo por sobre todos os seus fragmentos (...) estabelecer uma ordem, um fluxo, um ritmo” (Cunha, 1999: 12). Uma semelhante configuração do real, tendo por referência um monte de imagens quebradas, foi, salvaguardadas as diferenças de escala entre a Guerra Civil Americana e a 1ª Guerra Mundial, uma boa parte do mundo herdado por Faulkner para o tom e timbre da sua ficção narrativa, ele que lera “The Love Song of J. Alfred Prufrock” aquando da sua publicação em *Poetry*, em 1915, e que tomara de empréstimo os versos de Eliot para o seu próprio percurso como poeta (terminado em 1921) e para a poeticidade da sua prosa, pelo menos até 1935: nesse ano publica-se *Pylon*, um pequeno romance sobre o acto de voar que encerra alusões a Eliot – também a Dos Passos e a Joyce –, mas do qual o Sul está ausente.

A região onde Faulkner viveu ocupa um lugar distintivo na história da América. Marcadamente rural, agrária, e economicamente dependente da escravatura enquanto “instituição peculiar”, a geografia humana sulista venerava o passado e a história. As feridas profundas provocadas pela Guerra da Secessão e pela Reconstrução tutelada pelo Norte deixaram atrás de si um rasto de violência, de nostalgia, o sentimento de um paraíso perdido algures numa ancestralidade irrecuperável. A escrita do Sul é sempre expressão desse sentido de perda, de um conflito entre contingência e confronto, a história e o homem, o objectivo e o subjectivo, imanente a cada instante da existência. A realidade sulista assume os contornos de uma civilização em ruína física e mental, cuja principal característica é precisamente a vastidão imensa da sua tragédia, perante o desmoronamento inapelável de uma harmonia antiga que, dada a impossibilidade do seu retorno, apenas se passa a vislumbrar através da evocação imaginativa de mitos e lendas do passado.

A propensão elegíaca tem como contraponto uma também melancólica tentativa de aceitação do Novo Sul, à qual não é alheia uma estética de rasura que indistingue memória e sonho. O mito do Velho Sul, construído nas décadas que precederam a Guerra

¹ Harold Bloom escreve: “*As I Lay Dying* portrays the human condition as being catastrophic, with the nuclear family the most terrible of the catastrophes” (Bloom, 2000: 245).

Civil, não assenta em origens caucionáveis pela história, mas sim numa anterioridade que foi hiperbolizada pelo presente na recomposição de um tempo já exaurido. Na linha crítica de Richard Gray, essa sublimação da história configura um “simulacro”, ou imitação de um original inexistente (Gray, 1996: 28), contudo perpetuado pela insistência efabulatória e retórica do modo de ser sulista. Se nos quisermos ater à obra faulkneriana, encontramos em *Flags in the Dust*, romance cuja escrita assinala a descoberta de Yoknapatawpha, o exemplar retrato de uma sociedade imune a conflitos, assente em rígidos princípios de honra e moral, glorificadora das míticas figuras da “Lady”, da “Southern Belle” e do “Cavalier”, paternalista em relação ao negro e complacente para com o branco pobre.

Faulkner, apesar da sua manifesta tolerância no que dizia respeito aos padrões morais vigentes na sua terra de origem, esvaziará de sentido, por exemplo em *Flags in the Dust*, as ambições aristocráticas da tradicional família do Sul, desprovida afinal de uma genealogia nobre, já que a sua linhagem possível remontava invariavelmente aos primeiros colonos, a heróis de fronteira – como em *The Sound and the Fury* Jason Compson exemplificará –, a oportunistas sem pergaminhos – como será o caso de Thomas Sutpen em *Absalom! Absalom!* – ou a controversos “self-made men” – como é o caso do bisavô de Faulkner, figura tutelar e modelo de herói para a sua descendência, autor do romance *The White Rose of Memphis* (1881). Esta incursão literária do mais marcante antepassado faulkneriano exhibe na sua máxima representatividade aquela propensão retórica sulista, alvo, entre outros casos, da mordacidade ferina de Mark Twain, mas que tão instrumental foi para a construção empolgada de mitos genealógicos, eivados de um sentimentalismo comprometedor da grandiloquência pretendida. Por esta via propagandística dos valores do Velho Sul procurava-se contrapor a “tradição” e um estilo de vida pré-capitalista, quase pastoril (quase “eleito”), ao desenfreado capitalismo “yankee” e à sua arrogância militar. Esse pendor sentimentalista, latente na literatura da Reconstrução, prolongar-se-á para bem dentro do século XX, se pensarmos em Margaret Mitchell e *Gone With the Wind*, que contudo funciona como contraponto de um outro romance igualmente publicado em 1936 – *Absalom! Absalom!* –, onde a recordação reavaliadora de um passado perdido é feita em moldes que inviabilizam a emotividade fácil.

Antes da guerra, a manutenção de uma sociedade escravagista dificilmente se conciliava com os pressupostos míticos e utópicos que tinham estado na gênese do Novo Mundo, da América como cultura bíblica e vocação messiânica. Por outro lado, o clima de devastação pós-1865 comprometia a visão gloriosa da nação americana enquanto lugar de eleição sempre pronto a ser reinvocado e realizado, e enquanto recriação da ideia de uma nova Terra Prometida, edificada sobre a consensual retórica do êxito da missão puritana e confirmada em certezas de progresso e sucesso que o crescente poderio econômico e político deixaria adivinhar. No entanto, e apesar de a experiência do mal, da morte e da tragédia fazer parte da herança de toda uma região – como se a nação, por excelência, da liberdade e da igualdade, não apenas por conquista política mas, por assim dizer, por nascimento, se tivesse traído a si mesma –, os habitantes do Sul chamaram a si a condição de “eleitos”, já não em função de bem-aventuranças, mas perante humilhações e perseguições evocativas da experiência do povo judeu. Esta comunidade, contudo, era mantida a uma considerável distância crítica da qual ressu-

mava uma aversão dos sulistas, pautada pela desconfiança, diante de quem personificava “the eternal Alien” (Cash, 1954: 334).² Os sulistas acreditavam ainda na circunstância de os acontecimentos do presente poderem ser evocados através de factos não coincidentes com esse presente e, ao mesmo tempo, assumiam que era possível transfigurar pela imaginação eventos verdadeiros ou verosímeis. Na descoincidência entre o seu tempo e a aura de um passado matricial, Faulkner não transportará para a sua escrita uma dominante realista, investindo antes num tipo de registo alcançável, nas suas próprias palavras, “by sublimating the actual into the apocryphal” (Gwynn and Blotner, 1995: 268), através da recriação de fragmentos históricos e de sagas de cunho mítico ou lendário que vinham à memória e lhe foram apurando a sensibilidade e o imaginário literário, para desse modo formarem um quadro ficcional.

A sensibilidade do Sul pós-Guerra Civil não deixaria de ironicamente encontrar correspondências muito para além das suas fronteiras físicas ou imaginárias. Em comum com o resto da América, ia-se perpetuando o desconforto causado pela modernização galopante de todo um país, com o consequente estabelecimento de uma civilização industrial e urbana e com a diluição daqueles valores consagrados que há muito se tinham constituído como nichos de resistência às mudanças vertiginosas de paradigmas. Faulkner, o modernista, não abdicando de distanciamento crítico em relação à entidade chamada Sul, mesmo quando ela é considerada não no devir histórico-dialéctico da sua estrutura cultural e social mas antes como um conjunto de sintomas, manterá fidelidade à herança de tempos anteriores, nos quais descortina a riqueza de um vasto acervo histórico-literário. Este, ao oferecer-se como passado com tradição a uma literatura que, mais programaticamente desde a *American Renaissance*, o teve de “inventar” e por ele lutar numa ânsia de singularidade e originalidade literárias, servirá de suporte a muitos romances que buscam no tempo mais longínquo a origem explicativa das convulsões de tempos posteriores. Um passado que, na visão faulkneriana, não comporta interrupções e que, a esse título, sempre determina o presente, aquele a cujas vicissitudes as personagens faulknerianas pretendem frequentemente escapar.

Alguns momentos retirados de *As I Lay Dying* guiarão a leitura do romance num sentido duplo: o desejo da fuga ao tempo e a onnipresença daquilo que já é morte antes de o ser, e que o título estabelece em consonância com as palavras do pai de quem está a partir: “the reason for living was to get ready to stay dead a long time”.³ A filha única do casal Bundren, abalada pela morte da mãe e pelo embaraço da sua

² Na mesma página, Cash esclarece: “the Jew, with his universal refusal to be assimilated, is everywhere the eternal Alien; and in the South, where any difference had always stood out with great vividness, he was especially so. Hence it was perfectly natural that, in the general withdrawal upon the old heritage, the rising insistence on conformity to it, he should come in for renewed denunciations; should, as he passed in the street, stand in the eyes of the people as a sort of evil harbinger and incarnation of all the menaces they feared and hated – external and internal, real and imaginary”.

Sobre o “espírito do tempo sulista” (uma “ideia” de Sul), ver, para além de W. J. Cash, e.g., Rubin, Jr, 1985, Gispén, 1990 e Gray, 1998.

³ A edição do romance utilizada neste artigo é o “texto corrigido” da série *The Library of America* (1985), tal como foi fixado por Noel Polk e publicado em edição Vintage: William Faulkner (1990), *As I Lay Dying: The Corrected Text*. New York: Vintage International.

Esta primeira citação da obra surge na página 169. Posteriores citações aparecerão parenteticamente no corpo do texto com indicação das respectivas páginas.

gravidez, desabafa: “I heard that my mother is dead. I wish I had time to let her die. I wish I had time to wish I had” (120). O irmão Darl, enredado numa crise identitária que o incapacita para se assumir como ser individual perante a mãe que o nega – “I am not *is*. *Are* is too many for one woman to foal” (101) – equaciona uma fuga: “If you could just ravel out into time. That would be nice. It would be nice if you could just ravel out into time” (208). Esta mesma personagem, em registo linguístico de negação do real e numa ambivalência caracterizada pela atracção e repulsa perante a não-vida, deixa fluir um encadeamento de pensamentos centrados no crepúsculo do ser:

How do our lives ravel out into the no-wind, no sound, the weary gestures wearily recapitulant: echoes of old compulsions with no-hand on no-strings: in sunset we fall into furious attitudes, dead gestures of dolls (207).

A morte da mãe é o momento de crise no romance: uma identidade que lentamente se esfuma, uma singularidade esvaída, um centro que se torna errante. Concomitantemente, é abordada em *As I Lay Dying* a consequência do desmoronamento de padrões moral e socialmente estabelecidos no percurso individual das personagens. Sucedem-se histórias fragmentárias, confissões de dúvida ontológica e de incerteza epistemológica (que a intuição modernista de William James antecipara), relatos do declínio de gente desabrigada e de toda uma região, como se fossem excertos de uma história maior que os antecede e prossegue. Mas se aceitarmos o ponto de vista de David Minter, para quem as consequências da história do Sul, a nível do indivíduo e da moral, penetram na ficção de Faulkner “as (...) often conflicted social and political issues that shape regional and national history and as (...) often conflicted correlates of individual identity” (Minter, 2001: 3), estaremos em condições de afirmar que a crise associada à morte de Addie não pode ser lida sem envios à dilacerada cultura sulista. O sofrimento vivido pelo Sul dos Estados Unidos a partir da Guerra Civil americana agudizou-se com o contexto de mudança e de problematização de valores anteriores que caracterizaria a passagem do século XIX para o século XX. A instalação de um *multiverso*, para recorrer ao termo criado por Henry Adams, ou de um *pluriverso*, segundo William James, dava conta das profundas alterações dos saberes, a nível filosófico, científico e do desenvolvimento tecnológico, em estreita ligação com evoluções políticas, económicas e sociais à escala universal e com o trânsito de influências entre a Europa e a América que o pós-Grande Guerra acentuaria.

O pensamento de Nietzsche, Bergson, William James e Darwin, bem como, noutros planos, as teorias freudiana e einsteiniana, o princípio da incerteza de Heisenberg ou a teoria dos “quanta” de Max Planck contribuiriam para a ruptura do mundo conhecido e abririam caminho para a culminância da modernidade, em equivalência com o imagismo poundiano, a poesia de Eliot, a pintura de Picasso ou, com particular repercussão na escrita faulkneriana, o *Ulysses* de Joyce. Este encadeamento de cisões com a cosmovisão estabelecida abriria espaço para uma ampla paleta de impulsos artísticos que serviu de fundamento às inovações estéticas que o modernismo inaugurou, impondo aos seus cultores a necessidade de reajustamentos e reinvenção: dos modos de ver, dos meios artísticos de que se servem, do tempo, do espaço, dos lugares.

Olhando o cânone faulkneriano no contexto do modernismo anglo-saxónico – o que mais envia a Eliot –, percebemos que a obra do autor de *As I Lay Dying* só por um seguidismo simplista e redutor em relação às teorias da impessoalidade autoral,

característica de um modelo (modernista) de distanciamento criador, poderá ver questionada a sua integração dentro de um conjunto de linhas de força que alteraram profundamente o panorama literário e cultural nas três primeiras décadas do século XX. Em função dessas mudanças, os poemas de Eliot são muitas vezes lidos à luz dos pressupostos teóricos contidos nos seus ensaios, que mecanicamente são aplicados a outros autores temporal, estética e tecnicamente próximos. Como se a rasura da pessoalidade ou a proclamada autonomia do objecto estético, igualmente vinculada ao modernismo, confiscassem de uma vez por todas a carga subjectiva, a intencionalidade do declarado, as combinatórias de referências históricas e marcas pessoais ou emocionais que, para retornar ao contexto americano, atravessam a ficção de Faulkner.

O escritor sulista, afeiçoado aos sentimentos que se desprendem da energia caudalosa, ininterrupta e exacerbada da retórica que o formou, seria alheio ao postulado que Eliot apresentara em “Tradition and the Individual Talent” (1919) – “Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality but an escape from personality” (Eliot, 1969: 21) –, por muito que, em romances como *As I Lay Dying*, se empenhasse em delegar a sua voz autoral na profusão de sujeitos que enquadram a narrativa. Por outro lado, uma leitura atenta de *The Waste Land* ou *Four Quartets* (ou da novelística de Faulkner) confirmará a inevitabilidade de sentidos pessoais e alterações humanas instigadas por modificações profundas, induzidas em cada um dos autores por guerras devastadoras. E o próprio Eliot teve o cuidado de ressaltar: “But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things” (Eliot, 1969: 21).

O modernismo americano, que eclodiu em toda a sua fulgurância na década de vinte do século passado, é equacionável com as mutações plurais que o desfecho do conflito entre o Norte e o Sul dos Estados Unidos impulsionaria. Em função de uma paisagem social que acompanha a deslocação da “small town” para a “big city”, emerge, à semelhança de modelos europeus, uma cultura urbana e cosmopolita que imprimiria a sua marca na nova literatura. Mesmo quando alguns escritores se afastam da geografia sulista da sua origem, a matriz social a que remontam era caracterizada, por definição, pelo seu conservadorismo e pelo fechamento sobre si mesma, bem diferente da vivência metropolitana de outras figuras marcantes desse período literário como Gertrude Stein, Pound, Fitzgerald, Hemingway, Dos Passos e, entre os primeiros “expatriados”, Eliot, ele próprio um sulista.

Para além disso, não podemos perder de vista que Faulkner era um sulista oriundo do norte do Mississippi, proveniente de um contexto rural avesso à modernização e ao desmoronamento do edifício conceptual vitoriano que sustentava dicotomias morais, bem como a tendência para apreender o mundo em termos binários. Ao longo de um caminho de escrita trabalhoso e árduo, Faulkner reiterou profissões de fé em princípios tradicionais entretanto tornados controversos, como os da virtude, da honra ou da cortesia. Mas a sua extrema sensibilidade e agudeza de percepção conduziram a um encontro com a prática dos modernistas literários que também quis fazer sua. A superação possível desta ambivalência seria alcançada através da activação de uma paisagem modernisticamente mítica e fundadora para a sua ficção, aquilo que o escritor consideraria o seu cosmos privado – “[his] own little postage stamp of native soil” (Meriwether and Millgate, 1968: 255) – dentro do qual se permitia, qual Deus, atenuar para-

doxos e movimentar as pessoas – “not only in space but in time too” (*idem*, 256). Richard Gray refere a existência de dois Mississippis no mapa fictício do apócrifo condado de Yoknapatawpha: os terrenos férteis dos plantadores de algodão e as terras secas que eram pertença dos pequenos agricultores (Gray, 1996: 29). Karl F. Zender, no recente livro que intitulou *Faulkner and the Politics of Reading*, observa argutamente: “... Faulkner’s understanding between Yoknapatawpha County and Mississippi needs to be interpreted diachronically as well as synchronically. Rather than interpreting the relation between the realistic and the visionary dimensions of Faulkner’s fictional universe as a stable binarism, we should view it as evolving over time from an initial stage of discovery to a mature symbiosis to a late antagonism” (Zender, 2002: 121).⁴ Yoknapatawpha County, zona mítica que em consanguinidade modernista fomentará uma literatura de construção de sentidos pela superação do tempo e do caos, vai admitir a coexistência de opostos ainda que em conflito: a tradição e o novo, o outro e o eu.

No contexto histórico-cultural do Sul que Faulkner herdou, palco do embate entre heranças culturais distintas, entre classes, regiões e raças, o *outro* era tendencialmente o negro, cuja identidade era desmentida pela “razão” da sociedade escravagista. Ao invés de grande parte da ficção faulkneriana, *As I Lay Dying* não aborda a tensão branco/negro. O que domina o romance é uma geografia da morte, “uma função da mente” – “and that of the minds of the ones who suffer the bereavement” (44) –, que espelha a desolação de personagens em fuga, confinadas ao seu estatuto de anti-heróis. Daí que a obra transfira a noção de *outro* para os membros da família Bundren, soma de universos individuais em colapso provocado pela perda do *eu* aglutinador que a figura da mãe corporizou.

A presença ou ausência do negro, ou de qualquer *outro*, na ficção faulkneriana poderá constituir ponto de partida fecundo para a abordagem do vasto *corpus* crítico centrado no diálogo intenso que Faulkner, através da sua ficção, mantém com os seus contemporâneos e com a sua posteridade, dentro e fora dos Estados Unidos. Não cabendo, no âmbito e objectivo deste artigo, aprofundar o legado do autor, torna-se contudo produtivo convocar a escrita de alguém que, no dizer de Maria Isabel Caldeira, “usa os textos representativos de uma tradição cultural ocidental, pondo-os a conviver com uma tradição *outra*, **alienada**, entrando e saindo deles com à-vontade” (Caldeira, 1992, 199-200; sublinhado meu): Toni Morrison. No âmbito de uma tradição afro-americana e de uma reflexão sobre o reinventar-se na língua como forma de conquista de identidade, demonstrando que a aculturação se deu nos dois sentidos, os referidos textos não têm directamente a ver com os romances de Faulkner. Mas se é certo que a obra morrisoniana “rasga os seus próprios trilhos e encontra o referente histórico para o conflito de identidades numa sociedade de desigualdade e de opressão” (Caldeira, 1992: 275), também é sabido que a escritora contemporânea redigiu, no contexto da sua formação académica, uma tese sobre a alienação nas ficções narrativas de Virginia Woolf e Faulkner – para Harold Bloom, as principais figuras precursoras de Morrison (Bloom, 1999: 2) – e ainda é sabido que o diálogo entre a autora e o escritor do Mississippi se processa nos dois sentidos.

⁴ Ver sobretudo o último capítulo, intitulado “Where Is Yoknapatawpha County?” (Zender, 2002: 117-156).

Tanto em Faulkner como em Morrison a História é um espaço de conflito (em realidades separáveis), a questão da identidade assume uma agudeza recorrente (por motivações diversas), e a demanda de liberdade ou libertação de um qualquer estigma do passado marca as respectivas escritas (com sinais diferentes). Há um lastro faulkneriano do qual Morrison descola, ao mesmo tempo que os ecos da autora posterior no romanista que a precedeu se vão insinuando em cada regresso do leitor a Yoknapatawpha. Como é o caso, lembrado por Bloom, do morrisoniano Darl Bundren em *As I Lay Dying*. Se a “frase perfeita” de Morrison é “If you surrendered to the air, you could *ride* it” (Bloom, 1999: 4), esta senha identificadora pode ser seleccionada para nortear o nosso entendimento da sensibilidade da personagem de Faulkner, confrontada com a pluralidade de vozes que a rodeiam: “they sound as though they were speaking out of the air about your head” (20).

Da circunscrição da sua genealogia artística a Faulkner e Virginia Woolf (ou a James Joyce e Thomas Hardy), demarcar-se-á Morrison com veemência: “I am not *like* James Joyce; I am not *like* Thomas Hardy; I am not *like* Faulkner. I am not *like* in that sense. (...) my effort is to be *like* something that has probably only been fully expressed in music...” (McKay, 1993: 397). Toda a música que se haveria de tornar característica da identidade afro-americana remete, indicativamente, para a superação da crua realidade que foi o rebaixamento de uma raça às mãos da outra. Morrison compõe a sua própria partitura, sem que a presença na sua escrita de figuras literárias que integraram a sua formação académica canónica – Joyce incluído – comprometa a singularidade de toda uma obra. Formataados por experiências históricas e culturais distintivas, Faulkner e Morrison defrontam-se com o passado e o presente do Sul, no caso do autor, e com o passado e presente do negro na América, no caso da autora. Ambos exorcizam a história que já foi e a culpa que dessa ancestralidade remanesce, partilhando um aproximável sentir da complexa fragmentação do tempo.

Morrison utiliza o tropo da memória, ou “rememory” se nos ativermos a *Beloved*, para, a título de exemplo, revisitar as narrativas de escravos, assim como revisita, mantidas as necessárias distâncias, o fazer literário de Faulkner, o qual, por sua vez e segundo Richard C. Moreland, vai alterando os seus textos em sucessivas versões que os purgam de soluções estilísticas que entretanto deixaram de ser tidas como satisfatórias (Moreland, 1990: *passim*). Críticos e estudiosos da obra de Morrison têm apontado sinais de Faulkner – estilísticos ou outros – no *corpus* ficcional da autora: correspondências de sintaxe e vocabulário, a demanda da identidade, a especulação acerca de uma história pessoal longínqua ou obscura, uma poética de perda, a importância dos nomes e do acto de nomear, a centralidade da tradição e o seu tratamento subversivo, a problematização da linguagem, a projecção de figuras maternais, a relação mãe-filhos ou, mais especificamente, mãe-filha.

Romances como *Song of Solomon* e *Beloved* – este último uma narrativa de luto, uma narrativa fúnebre tal como *As I Lay Dying* – mereceriam aqui atenção demorada, em hipotético cotejo com as incidências do “gótico sulista” que emana das ficções de Carson McCullers ou Flannery O’Connor, esta última em comunhão, ao lado de Morrison, com o legado de Faulkner, particularmente no que diz respeito às relações de família e à filiação das personagens femininas. No enquadramento da obra morrisoniana, esses vínculos decorrem de opções novelísticas que privilegiam as configurações

específicas da cultura negra, seus antecedentes, riqueza e evocação, para assim criar, através da imaginação literária, um tempo de mudança que se revê na memória coletiva mas que com ela se não basta. O enquadramento da obra faulkneriana não contempla a intenção política que Morrison advoga e que a aproxima de Adrienne Rich e da sua ideia de literatura enquanto agente interventivo de mutação sociocultural. Também não há em Faulkner um olhar *de dentro*, identitário, da experiência trágica do negro na América, enxertando-a antes no perímetro traumatizante da história do Sul e dela puxando os fios de escrita com que constrói a identidade ameaçada das suas personagens. Neste sentido, é legítimo afirmar que Morrison revisita Faulkner para lhe corrigir os ângulos ideologicamente recalcitrantes ou, como diria Rich, para os submeter a uma “re-visão” – “the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction” – que é entendida pela poeta como um acto de sobrevivência para as mulheres escritoras e não apenas como mais um capítulo de história cultural (Rich, 1986: 35).

Não se ocupando este artigo do problema de uma estética feminina, haverá que atender ao olhar com que Faulkner traça o retrato da cultura negra, uma visão geradora de polémicas que não esmoreceram mesmo depois de consumada a educação modernista do autor. Como anota Daniel J. Singal a propósito de *Go Down, Moses*, Faulkner foi sendo acusado de uma perspectiva demasiado branca, sulista e conservadora das manifestações culturais negras, apresentando personagens que, para James Baldwin, se caracterizam por um excesso de submissão e pelo refúgio na esperança de uma hipotética salvação espiritual, sendo-lhes assim negada qualquer pretensão de igualdade racial. A herança cultural vitoriana que Faulkner recebeu e a escrita de paradoxo que caracteriza toda a sua obra poderiam certificar esse tipo de leitura. Contudo, a aprendizagem modernista levou-o a integrar o que a sua educação de raiz lhe ensinara a apartar, nomeadamente cultura, raça, tensões sexuais, o masculino e o feminino, o animal e o humano. Diz ainda Singal: “Reexamining race through Modernist eyes, he would arrive at the revolutionary insight that the “nigger “ persona did not arise from biological traits but instead represented an identity that southern whites had imposed on blacks in order to demean and subjugate them” (Singal, 1997: 18). Daí que, não apelando propriamente à rebelião, Faulkner, o escritor, se tenha empenhado no derrube dos estereótipos raciais e psicosssexuais do seu tempo, procurando retirar da sombra a essência do negro, a sua experiência de vida e de cultura, bem como a sua representatividade humana.

Faulkner declara como tema nuclear da sua escrita “the problems of the human heart in conflict with itself which alone can make good writing because only that is worth writing about, worth the agony and the sweat” (Faulkner, 1950: 723-24); Morrison assevera: “If anything I do, in the way of writing novels (...) isn’t about the village or the community or about you, then it is not about anything” (Morrison, 1983: 344). A relação problematizada com o real que a escrita de ambos encena – encenando-a como drama identitário do sujeito e como uma visão muito particular de um “nós” ou de um “you” – possibilita a presença de precursores na ficção morrisoniana, a qual, por sua vez, convida ao regresso à obra que lhe é anterior, agora transformada por um diálogo entre as sensibilidades narrativas dos respectivos autores – é como se a “aldeia” de Morrison tivesse o tamanho de Yoknapatawpha County.

Continuando, por razões de economia textual, a tomar apenas como pontos de referência *Song of Solomon* e *Beloved*, dir-se-á que a demanda de identidade de Milkman Dead comporta ecos da deriva fragmentária da família Bundren (especialmente Darl), a força geradora que Pilate concentra na sua função maternal lembra Addie, para quem de novo somos convidados a olhar ao contactar com a lei do chicote e do sangue e com a complexa relação mãe-filha em *Beloved*. A mãe Bundren, enquanto professora, ataca os seus alunos com um chicote, num exercício que transmuta o sangue em ferrete de uma autoridade gratuita – “Now I (...) have marked your blood with my own for ever and ever” (170) – e que liberta a ira acumulada contra o fechamento incomunicante de cada indivíduo em si, para além de violar a solidão radical da personagem, obrigar os outros a reconhecer a sua presença – “Now you are aware of me!” (170) – e a sentir revolta, sofrimento ou raiva que despolette uma qualquer forma de agir. Trata-se, aliás, de um exercício de soberania que desrespeitará papéis socialmente tradicionais (vitorianos) quando Addie decide “tomar posse” do futuro marido: “And so I took Anse” (170) –, um acto premonitório da violência sacrílega com que agride as convenções comunitárias e os preceitos religiosos por meio da sua relação adúltera com o reverendo Whitfield. Por outro lado, esta sequencialidade de actos projecta a morte em vida em que se transformou o seu sentir de mulher e mãe, condenada ao “vazio escuro” que também é o da sua filha – “Once I waked with a black void rushing under me” (121) –, ela própria a braços com uma maternidade não desejada enquanto Addie morre.

A morte, recorrente no *corpus* faulkneriano enquanto único e paradoxal recuo diante das incisões do tempo e do destino, adquire em *As I Lay Dying* a dimensão de feixe temático que propulsiona toda a acção, estabelecido como ponto de partida do romance e do (des)encontro entre sujeitos. Esse vector axial conviverá, no quadro da singularidade faulkneriana, com a procura modernista de inovações técnico-formais a par de um experimentalismo narrativo. A dispersão de narradores pelo romance não decretará a morte do autor, nem lhe diagnosticará um estado agonizante, semelhante ao de Addie Bundren. Mas o calculado apagamento da voz autoral vai de encontro à lateralização, que a escrita modernista consente, da competência canónica de uma única instância narradora.

O ritual que preside à peregrinação da família Bundren para enterrar a mãe junto da sua família de origem indicia uma viagem que confirma a morte como principal companhia. A voz de Addie faz-se ouvir depois de passado o teste do rio diluviano, uma espécie de rio da morte resgatado da *Odisseia*, cujos versos são tomados de empréstimo para o título da narrativa faulkneriana, o que permitirá, em linha com a obra de Homero, situar o discurso da mãe na dependência de uma passagem pelo reino dos mortos. Antes de uma viagem à infância e do manifesto sobre a ausência de sentido em que as palavras *são* os actos, o cadáver de Addie “fala” uma única vez, sintomaticamente no eixo seminal de todas as peripécias, para dar conta dos preparativos para o acto de morrer, sem realmente dizer a “sua” morte (os outros também não falarão do enterro em si mesmo), enquanto, por outro lado, a ideia de um fim absoluto é contrariada no romance, quer pela definição proposta por Peabody em desacordo com “niilistas” e “fundamentalistas” – “in reality it [death] is no more than a single tenant or family moving out of a tenement or a town” (44) –, quer pela presença no título da

conjunção “as” e do gerúndio “dying”, marcas de prosseguimento e da projecção nos outros por parte de quem deixa de viver.

“As I Lay Dying” é uma frase temporal que requer uma outra que a prolongue e, nessa medida, as falas em *As I Lay Dying* são preenchimentos dessas palavras suspensas que se reportam ao que ia sobrevivendo *enquanto Addie agonizava*. Numa ruptura com qualquer hipótese de verosimilhança, a macabra secção de Addie Bundren surge num tempo para lá da morte, do mesmo modo que o enunciado do título prevê um momento que já não é agonia mas de permanência além-túmulo. Desde o início, a própria montagem modernista dos monólogos, através da segmentação de vozes narrativas à solta, das subversões cronológicas, de artifícios de linguagem e de recursos estilísticos acolitados pela não observância das regras de pontuação, desfoca e descentraliza o ordálio de quem está a morrer, como se a mãe, instalada no romance desde o título na qualidade dupla de sujeito e olho, funcionasse apenas como pretexto para a declinação parcelar e fragmentária da sua morte nos pensamentos e acções de familiares, vizinhos e restantes observadores dos acontecimentos narrativos.

O romance começa no título que é a primeira das secções de *As I Lay Dying*. Aí se antecipa o que o texto confirma: o jogo problematizante entre sujeito e morte, esta última destituída de uma dimensão individual e fortuita para ser enunciada como fenómeno colectivo que, distendendo-se no tempo, efectivamente se instala nos fluxos de consciência daqueles que vão sendo afectados no decorrer desse processo. A morte acontece na mente de quem sofre o desgosto, pelo que a ausência que se reporta ao corpo da jovem Addie – “The shape of my body where I used to be a virgin is in the shape of a “ (173) –, reforçada pelo seu apagamento físico, mais não é do que uma ausência indiscreta, convertida em presença criadora nos filhos que a prolongam e no discurso que a define. O espaço em branco no solilóquio da mãe e o desenho do ataúde num monólogo do não-Bundren Vernon Tull (88) são, à semelhança de outros grafismos semeados ao longo da narrativa e à semelhança do pronunciamento de Addie sobre a imperfeição fraudulenta das palavras, formas para preencher lacunas. Assistimos, pois, em *As I Lay Dying*, às manifestações do carácter visual da linguagem faulkneriana e, para superar o que as palavras não podem comunicar, a uma sucessão de técnicas que um dos mais proeminentes estudiosos de Faulkner enumera (Polk, 1996: 5): dos itálicos e dos diálogos truncados por travessões a espaços em branco no texto e desenhos na página.⁵

Cash, o filho varão dos Bundren, é o artesão da morte que compensa o seu precário uso da palavra através da construção meticulosamente controlada do caixão: “I’m telling you it wont tote and it wont ride on a balance unless ____” (96). O travessão prolonga o texto e visualiza um depoimento que a linguagem não pode dar. Somos assim mais uma vez confrontados com uma incapacidade de dizer e com mais uma manifestação de vazio informante, apontando para o desaparecimento momentâneo do

⁵ O catálogo de Noel Polk é elucidativo: “Doomed by his craft to deal with inadequate words, Faulkner perforce resorted to an inventive array of other visual devices – italics, double and single quotation marks, flush left paragraph margins; dialogue separated by dashes; uncapitalized and unpunctuated and ungrammatical passages in characters’ speeches and thoughts; extremely long compound-complex sentences (which, however, always parse); spaces, gaps in the text; and line drawings of a coffin and of an eyeball as part of the text – to try to communicate what words by themselves could not”.

esquife nas águas do rio, para delas regressar e possibilitar a viagem, ao longo da qual Cash aprende a equilibrar actos com palavras, sendo-lhe por isso cedido o discurso último do romance. A crítica tem estabelecido correspondências entre o construtor da urna no romance e Faulkner, o escritor, que equacionava a urna grega do poema de Keats com uma metáfora da obra de arte: a palavra impõe-se em função da potência criadora da mulher, circunstância que remete para o imaginário configurado pela figura matricial dos Bundren. Por isso Cash vive a perda da mãe através da feitura do caixão, sob o olhar vigilante de Addie, como se de uma oferenda final se tratasse, manualmente construída em sinal de devoção. O processo de construção da urna é ainda a única forma de diálogo acessível que o filho enceta consigo mesmo, mas sobretudo com a mãe moribunda, como se apenas os actos, e não as palavras, tivessem o poder de recompor a própria laceração da existência.

Dever-se-á acrescentar que a superação conseguida por Cash da dualidade entre aquilo que Gary Stonum definiu como “o eixo horizontal dos actos e o eixo vertical das palavras” (citado por Singal, 1997:151-2) permite que o filho Bundren seja qualificado como *persona* de um eu modernista integrado, na difícil demanda de formas cada vez mais apuradas da linguagem. Como vimos, também Faulkner, o modernista, tinha prosseguido um longo trajecto de aprendizagem literária, contra o seu enquadramento familiar e regional, longe da permanência em centros urbanos e cosmopolitas da Europa, ao contrário de outros escritores seus contemporâneos, guiado pelas leituras efectuadas na biblioteca do seu bisavô e, muito especialmente, na do seu mentor literário, Phil Avery Stone, que lhe deu a conhecer a cultura modernista, os poetas simbolistas franceses, Conrad, Yeats, Pound e Eliot e revistas como “Little Review” onde pela primeira vez encontra Joyce. Para além disso, o estímulo de Sherwood Anderson, a abertura à exibição de arte modernista durante uma breve estada em Paris e o conselho avisado do pintor William Spratling lançam Faulkner em direcção à prática do modernismo e à complexa tarefa de conciliar o pulsar artístico das metrópoles irradiadoras de uma nova cultura com uma sensibilidade devedora de valores regionais e vitorianos. Que o escritor do Sul atingiu os mais altos patamares da realização artística é algo que, para não ir mais longe, *As I Lay Dying* confirma: a história de “poor whites” do remoto Mississippi inscrita num romance que é uma manifestação superior do conseguimento do modernismo literário americano.

Ao escolher uma procissão fúnebre como pano de fundo, Faulkner oferece ao leitor uma representação da morte enquanto ocorrência determinante da representação estilizada do real no interior de uma comunidade. Ao longo da marcha para Jefferson, assistimos a sinais intermitentes de Addie no espírito do marido e dos filhos, se bem que vigiados por uma sintomática troca de tempos verbais: durante a sua agonia, a mãe é preponderantemente referida em tempo passado, enquanto que, declarada a sua morte, predomina o tempo presente, apontando para uma vida que, afinal, parece não ter acabado (um pretérito que se perpetua), em correspondência com a concepção faulkneriana segundo a qual o passado nunca deixa verdadeiramente de existir e permanece determinante no presente. A toda esta permuta de tempos gramaticais não são alheias noções de movimento e paralisia que pontuam diversos monólogos. O imobilismo de Addie no seu leito é sinal da sua morte, enquanto que os movimentos preparatórios da partida para a estrada coincidem com a recuperação da mobilidade e do

ímpeto por parte da personagem, como o recurso ao tempo presente se encarrega de confirmar: “Then she raises herself, who has not moved in ten days. (...) She is looking out the window, at Cash stooping steadily at the board in the failing light (...). ‘You, Cash,’ she shouts, her voice harsh, strong, and unimpaired. ‘You, Cash!’” (48).

As I Lay Dying participa de uma dança dialéctica entre morte e renascimento, entre urna e feto. Vida e morte tornam-se uma continuidade, ao contrário de períodos estanques e estáveis. Esta questão justifica a inserção, em contiguidade, de secções como as de Cora, Addie e Whitfield, aparentemente desviadas de uma hipotética sequência cronológica e versando sobre os segredos de Addie após a sua morte. O romance conjuga vida, morte e sujeito em entrelaçamentos constantes, como uma teia de relações que anula distâncias entre lugares, tempos e os próprios seres, arrastados estes para um todo caleidoscópico que, apesar da dinâmica social e cultural que lhe é inerente, jamais põe em causa a singularidade distintiva de cada indivíduo. E um dos meios para aferir as peculiaridades de cada participante nas vicissitudes da procissão fúnebre é através das incidências do olhar, igualmente preponderantes em *As I Lay Dying*.

No monólogo de abertura, e antes de pelo comentário sobre a qualidade do caixão da mãe imprimir ao romance um tom grotesco, Darl introduz o tema do olhar na narrativa: “Jewel and I come up from the field, following the path in single file. Although I am fifteen feet ahead of him, anyone watching us from the cottonhouse can see Jewel’s frayed and broken straw hat a full head above my own” (3). E pertence ainda a Darl, no seu último monólogo, a recriação imaginativa de um derradeiro e perturbado olhar (que empresta à personagem uma solidão sem retorno) sobre a família e sobre a carroça que garantiu a viagem:

The wagon stands on the square, hitched, the mules motionless, the reins wrapped about the seat-spring, the back of the wagon toward the courthouse. It looks no different from a hundred other wagons there; Jewel standing beside it and looking up the street like any other man in town that day, yet there is something different, distinctive. There is about it that unmistakable air of definite and imminent departure that trains have, perhaps due to the fact that Dewey Dell and Vardaman on the seat and Cash on a pallet in the wagon bed are eating bananas from a paper bag. ‘Is that why you are laughing, Darl?’ (254).

Se Addie fala do lugar da morte, o seu segundo filho fala do lugar de um outro que lhe observa o eu, consagrando o olhar como elemento definidor da relação entre os seres, já que a homofonia entre “I” e “eye” mostra como o sujeito se deixa medir pela extensão dos seus olhos. A plenitude do olhar encontram-na nós na omnivisão de Darl, na sua lucidez e intuição, numa linguagem que por vezes descarta as palavras e que mais se identifica com a do autor, o qual, por sua vez, lhe confia a narração do maior número de secções do romance. O elemento preponderante que é assinalado na personagem são os olhos, que aparecem escritos e descritos como se não fossem corpo, mas linguagem.

No contexto da cultura americana – “the most eye-oriented of cultures” (Meyer, Jr, 1983: 156) –, a aposta faulkneriana nas potencialidades do acto de ver enquadradas numa estética dos sentidos denota afinidades com a atitude autoral de quem, para Harold Bloom (Bloom, 1999: 3), cruza em permanência a obra de Faulkner: Joseph Conrad, que o autor de *As I Lay Dying* bem conhecia e que, no “Prefácio” a *The Nigger of the Narcissus*, estabelece como função do escritor “...to make you hear, to make

you feel – it is, before all, to make you *see*. That – and no more, and it is everything” (Conrad, 1923: x). Trata-se de uma técnica que organiza o texto em função de um lugar retórico que é o do olhar, também lugar do saber, e que se reflecte nos modos de apropriação e recomposição do real visto, na transposição do olhar para a escrita que o fixa ou, segundo essa figura decisiva para o modernismo americano que é Gertrude Stein, na descoberta da relação entre “vision and the way it gets down. When the vision is not complete, the words are flat...” (Stein, 1960: 214). Ao contrário de Hemingway, Faulkner não escutou de viva voz os ensinamentos de Stein. Mas não deixou de ser tocado pelo fascínio do património parisiense das artes plásticas e pela convergência destas com inovadores modos de escrita.

No primeiro monólogo de Darl, a descrição do espaço processa-se numa linguagem geométrica (curvas, ângulos, linhas rectas), enquanto em momento posterior do romance a personagem vai recorrer a imagética afim: “the square orifice of doorway broken only by the square squat shape of the coffin on the sawhorses like a cubistic bug” (219). A propósito destas palavras, e tomando como ponto de partida uma fugaz referência de Darl à sua participação na 1ª Guerra Mundial (254), John Liman não resiste a uma curiosa especulação: “This prompts me to wonder (...) where Darl had gone on his leaves. Did he, like many another American soldier, run into Gertrude Stein in Paris? She would have liked him (...) She might have taken him back to the rue de Fleurus, and he might have seen a wall full of Braques and Picassos. From then on he would have been inclined to see life as violently fragmented, like *As I Lay Dying*” (Liman, 2004: 37). O crítico ensaia uma leitura da obra como um romance da Grande Guerra, no qual esta é praticamente irrelevante. A explicação para este aparente paradoxo é igualmente oferecida, remetendo para a ficção narrativa de Faulkner e para a escrita de autores seus contemporâneos, entre os quais Ernest Hemingway (*The Sun Also Rises, A Farewell to Arms*) e F. Scott Fitzgerald (*The Great Gatsby*): “My guess is that Faulkner began his career as a novelist on the assumption that coming to terms with the Great War was the first obligation of the modernist” (Liman, 2004: 45).

Estes juízos conjugam marcas que a obra faulkneriana substantiva e fazem ainda sentido quando indexadas a um outro núcleo reflexivo: *As I Lay Dying* assume desde o início um carácter cubista, forjado num cubismo verbal que, resultando do cruzamento polifónico das vozes, reforça as alterações dos ângulos de visão que as personagens oferecem sobre a acção em que participam.⁶ Para além disso, a coincidência temporal da perspectiva e do olhar torna-se uma leitura de sinais da estranheza da personagem perante o mundo. Darl lança olhares de viés para um presente demencial, que é tanto seu como dos outros, dele verbalizando estranhos retratos, a um tempo desfocados e ofuscantemente nítidos. O ponto de vista de quem mede a loucura de Darl deixa-se ler nas palavras de Tull:

He is looking at me. He dont say nothing; just looks at me with them queer eyes of hisn that makes folks talk. I always say it aint never been what he done so much or said or anything so much as how he looks at you. It's like he had got into the inside of you, someway (125).

⁶ Sobre a linguagem cubista de Darl, e a propósito da subversão do legado do Renascimento que aponta para a convivência de observador e observado na experiência cubista, ver Karl, 1989: 253; Porter, 1986: 32; e Singal, 1997: 13.

Temos ainda acesso ao Cash mais sagaz de fim de viagem:

Sometimes I aint so sho who's got ere a right to say when a man is crazy and when he aint. (...) It's like it aint so much what a fellow does, but it's the way the majority of folks is looking at him when he does it (233).

Esta privilegiada capacidade de percepção de Darl, que Dewey Dell igualmente atesta – “Darl (...) sits at the supper table with his eyes gone further than the food and the lamp...” (26-7); “The land runs out of Darl's eyes; they swim to pin points” (121) – mantém porosas as fronteiras entre a subtilidade de percepção da personagem enquanto poeta-profeta visionário e o seu desequilíbrio mental. Faulkner induz a leitura de Darl em termos de uma loucura que está em estreita relação com fulgurações poéticas – “Who can say how much of the good poetry in the world has come out of madness, and who can say just how much of super-perceptivity the – a mad person might have?” (Gwynn and Blotner, 1995: 113) – que, por sua vez, desencadeiam um efeito de transparência que ultrapassa qualquer mera dimensão descritiva.⁷ Já o estudo pioneiro de Cleanth Brooks chamava a atenção para o carácter poético da linguagem de Darl, o poeta da contemplação dotado de presciência, que se demarca de Jewel, o poeta da acção detentor de uma capacidade heróica correlata de um inabalável sentido de identidade (Brooks, 1974).

O impulso incendiário de Darl no celeiro de Gillespie é o seu derradeiro acto de clarividência e o começo do seu julgamento final pelos outros, a pretexto da loucura que lhe atribuem por, no fundo, ver e saber como ninguém os segredos inconfessáveis da família. A loucura não passa de um conceito, de uma convenção, como a própria linguagem, que esbarra com interesses mesquinhos e contraditórios. Cash reconhecerá: “This world is not his world; this life his life” (248). A loucura é então o preço a pagar pela não-pertença ao mundo macabro dos outros, mas também é instrumento de antecipação do destino que Darl *via* ser o seu.

Darl, o poeta que transcende a sua existência de mero camponês, sabe e não sabe, é habitado por um conhecimento que escapa à conceptualização, uma sabedoria que pulsa através das palavras e para além delas, e que parece provir da intuição e dos sentidos, uma espécie de promessa suspensa no limiar de si mesma – ou da ignorância que convive com a dúvida: “I don't know what I am. I don't know if I am or not” (80). A recusa em aceitar o real tal como os outros o vivem, ou de nele encontrar qualquer sentido, corrói a existência da personagem até à questionação radical da sua identidade que lhe instabiliza o ser. A aversão de que é objecto por parte do círculo familiar até ao exílio imposto no final, bem como a percepção do esvaziamento da sua existência, contribuirão, em curioso paradoxo, para o preenchimento interior de Darl, em função do refinamento das capacidades que a sua sensibilidade fora do comum garante, e que servirão de resistência e combate às pretensões egocêntricas que obcecaram a mente dos outros.

Olhando para o vazio do futuro, Darl, que nunca perde a capacidade de ver para além da superfície dos lugares, do tempo e dos seres, ri ao reconhecer a sua situação absurda de condenado ao internamento num manicómio. Quando se nomeia na terceira pessoa gramatical, num plano misto entre o monólogo e o diálogo, este poeta dá

⁷ Os olhos de Darl (e de Addie Bundren) são a superfície em que transparece o ser interior. Sobre a possibilidade de um entendimento destas personagens como variações do “olho transparente” de Emerson, ver Porter, 1986: 51.

existência a algo semelhante a uma personagem dramática que supõe um interlocutor, um “tu” que o contexto do discurso chama à presença do “eu”. Este “tu” não é um simples pronome, um lugar retórico, é um outro provido de existência. Entre o “eu” e o “tu” que se confrontam e sobrepõem radica um conflito que transborda espontaneamente para outras secções nos cruzamentos entre personagens, sem que estas partilhem o poder crítico e criativo de quem é investido no papel de narrador privilegiado do romance. Daí que as estratégias novelísticas de Faulkner problematizem a negociação das identidades em *As I Lay Dying* através de um modo de narração repartido por uma variedade de sujeitos que no texto se vão alternando, mostrando a intimidade de múltiplos tempos – cronológicos, gramaticais e psicológicos.

O centro convencional que é a perspectiva adoptada pela instância que conduz a narração está, como vimos, arredada de *As I Lay Dying*, com consequências importantes nas convenções de leitura. Em flagrante subversão dessas codificações, sucedem-se várias vozes narrativas que se comentam e relativizam entre si: são personagens à roda de uma saga familiar descarnada às quais é outorgado o direito de desvinculação do autor que as criou e que as habilita a entradas em cena sem apresentação. Estas vozes dramáticas geram um tipo de romance polifónico que obriga o leitor a um esforço de reconstituição e de síntese, a partir das diferentes falas que tanto cumprem as obrigações de uma mescla de estilos – da poesia a outros géneros, conciliando reflexão e narração –, como as exigências de grelhas de leitura que componham os sentidos do texto sobre o aparente caos reinante. O essencial está na própria construção do romance, o que significa que os imperativos formais da sintaxe narrativa adquirem nesta obra um destaque no mais alto grau, e jamais se poderiam contentar com os recursos imagéticos utilizados em *Soldier's Pay* ou *Mosquitoes*.

Sabemos que o percurso das personagens evoca o curso histórico do Sul, mas todo o pacto com a história recua em função do que é narrado num primeiro plano, que é o do conflito próprio das contingências pessoais e familiares. É isso que justifica a escrita e suporta o romance. Mas também é isso que vem colocar uma questão várias vezes tematizada em *As I Lay Dying*: a da possibilidade de dizer o que se furta à narratividade. Na verdade, as tonalidades das várias vozes (a música interior que delas se liberta, se quisermos utilizar e adaptar a imagem veiculada por Morrison), são mais importantes do que a cadência dos patamares narrativos. De facto, a arquitectura romanesca não assenta na economia das histórias que os monólogos expõem, mas na ex-centricidade de um discurso que repetidamente a si mesmo se mostra.

No seu solilóquio, Addie Bundren debruça-se sobre a natureza da linguagem, os seus limites, a refundação de uma forma de dizer que pode ser lida como uma síntese da doutrina modernista⁸:

I would think how words go straight up in a thin line, quick and harmless, and how terribly doing goes along the earth, clinging to it, so that after a while the two lines are too far apart for the same person to straddle from one to the other; and that sin and love and fear are just sounds that people who never sinned nor loved nor feared have for what they never had and cannot have until they forget the words (173-4).

⁸ John Liman confirma: “...Faulkner's conception of reality leads him to his modernist project: the linguistic experimentation of *As I Lay Dying* derives from Addie's theories” (Liman, 2004: 42).

A matriarca dos Bundren verifica que as palavras surgem como uma falsificação do real, denuncia o desfasamento entre palavras e actos e desconsidera as palavras que não fixem um significado concreto, preciso, uma vez que a simples formulação de um juízo pode acobertar inverdades. Como refere Dewey Dell, a propósito da descoberta por Darl da sua gravidez, “He said he knew without the words (...) and I knew he knew because if he had said he knew with the words I would not have believed that he had been there and saw us” (27). O discurso de Addie, advogando a exclusividade da imagem concreta, do facto e da acção, consubstancia uma recusa das abstracções e de uma linguagem oca, na linha de princípios estéticos do modernismo literário: “every modernist author worthy of the title had to consider, in the wake of the war, where all the high, abstract locutions, nouns specially, had gone” (Liman, 2004: 43). O credo imagista, que encontra em Pound a sua referência matricial, lançara um aviso: “Use no superfluous word, no adjective which does not reveal something. ... Go in fear of abstractions” (Eliot, 1954: 4, 5). O imagismo, técnica de ruptura processual que reduz o desejo de um poema ao desejo de uma imagem, faz desse desejo motor da escassez e da concentração discursivas. Eliot defenderá tanto para a poesia como para a prosa um programa assente numa *sequência de imagens*, sem necessidade de apelo a qualquer discurso explicativo de carácter marcadamente racional ou abstracto. Por outro lado, os ecos do imagismo poundiano imprimirão novos sentidos às digressões de Gertrude Stein, ao rigor da palavra, à direcção adequada do olhar. E a particular atenção dada por Pound a uma corrente da tradição literária francesa sediada em Flaubert e na sua defesa de *le mot juste* e da disciplina artística ganha um estatuto dominante na sua aplicação à arquitectura de escrita de modernistas como Hemingway ou Faulkner.

Ao denunciar o abuso desviante a que as palavras se prestam – “words, unreformed, elevate and etherealize the world” (Liman, 2004: 43) –, a fala de Addie Bundren tende de um modo meditativo e interiorizado a converter-se em correlato *provinciano* (isto é, da província de Yoknapatawpha) de um manifesto literário modernista e espaço de resistência contra o excesso retórico. A tradução do real pelas palavras produz um “mosaico de monólogos” e um “espectáculo de vozes” (Bleikasten, 1990: 155, 158), em que cada uma emparceira modos de sentir, pensar e agir em função dos seus modos de ver. Todas as personagens são narradores distintos entre si que oferecem ao leitor um catálogo de pontos de vista sobre cada episódio integrado na obra e sobre quem nela vai intervindo. Um romance deste tipo, que promove confrontos incessantes entre sujeitos e que apresenta o real sem mediação, não se pode contentar com uma característica única de género. Por isso, *As I Lay Dying* acomoda simultaneamente o poético, o trágico, o épico e o mítico, quer este último remeta para o contexto bíblico, para a Antiguidade Clássica ou, como já foi dito, para Yoknapatawpha County.

Em sintonia com a escrita modernista, a fragmentação, a alusão, o cruzamento de géneros e os mitos são assessorados pela exegese e pelo trabalho da linguagem, mostrando como os significados atingidos, longe de constituírem uma imutabilidade de sentido, geram novos significados que se reproduzem noutros tantos discursos. Cada um destes identifica uma voz dentro do *mosaico*, graças às capacidades expressivas próprias de verdadeiras epifanias. A técnica do monólogo interior, ao partilhar semelhanças com o género dramático no estabelecimento da ilusão mimética, empresta ao romance os códigos de uma intensa dramaturgia da experiência individual. Pode dizer-se, de

facto, que *As I Lay Dying* tem uma estrutura dramática, com vários quadros, contrariando, no entanto, qualquer intenção didáctica ou a lógica de uma metodologia de regras e preceitos que dramaturgos possam dar a actores.

Numa aproximação ao texto dramático, predomina em *As I Lay Dying* uma colagem de monólogos que poupa a intervenção objectiva de um narrador onisciente. Segundo André Bleikasten, as personagens do romance movimentam-se e falam como se estivessem a pisar um palco vazio – no qual, será legítimo acrescentar, se mantêm até ao cair do pano de uma estranha peça de teatro –, sem espaço ou tempo que as contextualize, mostrando-se e desaparecendo como que por acaso. Os seus discursos pouco compreensíveis integram uma obscura pantomima em que o autor manobra as suas personagens-marionetas e vai cedendo as suas palavras a cada uma delas (Bleikasten, 1990: 201). A pessoalidade da elocução faulkneriana faz-se sentir em cada cena puxando os fios do discurso, especialmente quando a personagem não é dotada de um arsenal linguístico que lhe permita verbalizar pensamentos, reflexões ou estados de alma. Ou quando as acumulações líricas, metafísicas ou proféticas – o exemplo aqui é a sintaxe densamente codificada de Darl – deixam adivinhar marcas da escrita do autor. O confronto entre dois parágrafos, um atribuído a Darl e outro narrado no fecho do conto “Barn Burning”, autoriza a identificação de uma mesma linguagem criativa e sinestésica ao serviço de um animismo que, entre o céu e a terra (entre a noite e a aurora), explora a ductilidade das sensações, os sons, a dúvida, os silêncios e as repetições que acompanham as personagens na sua demanda funda de um significado para a vida e para a existência. Tudo se une em partituras poéticas onde sentimos o pensamento das personagens e que certificam a permanência de uma sensibilidade sulista e modernista na ficção narrativa faulkneriana:

And at night it is better still. I used to lie on the pallet in the hall, waiting until I could hear them all asleep, so I could get up and go back to the bucket. It would be black, the shelf black, the still surface of the water a round orifice in nothingness, where before I stirred it awake with the dipper I could see maybe a star or two in the bucket, and maybe in the dipper a star or two before I drank. After that I was bigger, older. Then I would wait until they all went to sleep so I could lie with my shirt-tail up, hearing them asleep, feeling myself without touching myself, feeling the cool silence blowing upon my parts and wondering if Cash was yonder in the darkness doing it too, had been doing it perhaps for the last two years before I could have wanted to or could have (11).

The slow constellations wheeled on. It would be dawn and then sun-up after a while and he would be hungry. But that would be to-morrow and now he was only cold, and walking would cure that. His breathing was easier now and he decided to get up and go on, and then he found that he had been asleep because he knew it was almost dawn, the night almost over. He could tell that from the whippoorwills. They were everywhere now among the dark trees below him, constant and inflectioned and ceaseless, so that, as the instant for giving over to the day birds drew nearer and nearer, there was no interval at all between them. He got up. He was a little stiff, but walking would cure that too as it would the cold, and soon there would be the sun. He went on down the hill, toward the dark woods within which the liquid silver voices of the birds called unceasing – the rapid and urgent beating of the urgent and quiring heart of the late spring night. He did not look back (Faulkner, 1951: 25).

Mesmo quando as personagens, aparentemente gozando de completa autonomia, se expressam num registo idiossincrático, próprio de seres incultos rotinados em dia-

lectos falados na sua região – Anse diz: “I always is fed me and mine” (36) –, a intervenção de Faulkner em cada secção não se deixa eclipsar por trás de qualquer artifício verbal ou estilístico. Como tudo o resto em *As I Lay Dying*, também a linguagem é movimento, expressão das constantes mudanças de voz que numa mesma personagem se podem operar, consoante falem em discurso directo ou reportado, consoante pendam para um tom mais imediatamente descritivo ou mais detidamente reflexivo. Faulkner constrói unidades de sentido sobre o caos despoletado pela morte, seleccionando as palavras para a orquestração de todas as vozes: desde as da água e do ar até à do corpo putrefacto de Addie Bundren ou das mentes angustiadas da família em viagem.

A morte da mãe desconcerta os membros da sua família, que procuram matrizes de referência capazes de dar algum sentido à caótica contingência que é existir. Num trajecto entre o heróico e o patético, vem à superfície a clivagem dos Bundren entre os que se contentam com as palavras e aqueles que, delas distanciados, se realizam em actos. No que concerne Addie, os significados presos ao vivido pesam em qualquer manifestação ou sinal. E porque o universo que habita e partilha consente a simultaneidade do falso e do autêntico, ela avalia as raízes trágicas do absurdo da sua existência por meio dos desajustes entre os vocábulos pronunciados e o real experimentado. Nesta história de dualismos, Addie intui que não há reversibilidade do infortúnio que é a circunscrição dos seres a esferas incommunicantes em que palavras imperfeitas se amontoam – “like spiders dangling by their mouths from a beam” (172). No discurso da morta reverberam ainda os silêncios significantes que pairam sobre a incapacidade das verbalizações: “the dark voicelessness in which the words are the deeds” (174), “the dark land talking the voiceless speech” (175). Mas a personagem igualmente apreende que a ausência de voz na relação com o real é correlata do perigo de interdição da palavra à mulher numa sociedade patriarcal. Nesta perspectiva, Faulkner soube imbuir o seu romance de ideias e questionações profundas, como a precariedade da vida e dos favores do destino, as relações entre seres desiguais, a condição do ser humano no mundo e, ainda, a situação da mulher no Sul mais longínquo.

Dentro da concepção do romance como uma colectânea de monólogos, constituída por fracções muito diferentes entre si, originando, cada uma delas, avaliações distintas, resulta irónica a colocação do monólogo de Addie entre as formas de discurso de duas personagens – Cora Tull e Whitfield –, que se resguardam em digressões retóricas consagradoras do sentimentalismo moralizante e da autoridade divina da linguagem bíblica. Cora e o reverendo habitam um mundo de dogmas, ora traduzido na submissão cega de uma mulher do campo a um preceituário de alegadas bem-aventuranças que interiorizou e com o qual quer catequizar os outros, ora expresso por um ministro da Igreja que expia a responsabilidade no seu envolvimento sexual com a mãe Bundren através da manipulação de abstracções auto-piedosas a que submete o verbo (que no seu caso tem de ser Verbo, Deus). Em qualquer dos casos, não poderia ser mais flagrante o contraste com as provocações transgressoras de Addie no que às medidas das convenções diz respeito. Nesta sequência, podemos comentar a impossibilidade de fuga das personagens faulknerianas à força centrífuga da palavra tomando como ponto de mira o juízo de Vernon Tull sobre o comportamento dúplice de Whitfield:

His voice is bigger than him. It's like he is one, and his voice is one, swimming on two horses side by side across the ford and coming into the house... (91).

Anse repete Whitfield na cedência às palavras em detrimento dos actos. Na sua dimensão caricatural, o patriarca da família Bundren recorre a malabarismos de interpretação para justificar a sua inércia, uma vez que, tal como o reverendo, estará a professar obediência aos desígnios divinos:

I told Addie it want any luck living on a road when it come by here, and she said, for the world like a woman, "Get up and move, then." But I told her it want no luck in it, because the Lord put roads for travelling: why He laid them down flat on the earth. When He aims for something to be always a-moving, He makes it long ways, like a road or a horse or a wagon, but when He aims for something to stay put, He makes it up-and-down ways, like a tree or a man. (...) Because if He'd a aimed for man to be always a-moving and going somewheres else, wouldn't He a put him longways on his belly, like a snake? It stands to reason He would (35-6).

A posição horizontal de Addie, à semelhança de uma estrada, anuncia movimento, obrigando marido e filhos a uma deslocação sórdida que acentuará a mesquinhez do quotidiano familiar. Acreditando que a vida mais não é do que uma intermitência, a mãe impõe a sua vontade cerrada que nenhuma retórica infringe ou modula. Desse modo, e enquanto personagem axial (feminina), reitera a sua visão das palavras (masculinas, pertença do mundo patriarcal), que mais não são, para si, do que formas para preencher falhas, do mesmo modo que Anse, comprovada a sua inabilidade para se transfigurar em "not-Anse" (174), não deixará de ser um imenso vazio, "a significant shape profoundly without life like an empty door frame" (173). Daí que a sua aceitação de uma existência sem movimento incite Addie a decretar-lhe a morte – "He did not know that he was dead, then" (173) –, sentença que confirmará ao sentir-se traída pela palavra *amor*: "And then he died" (174).

Addie demonstra como a linguagem que constrói uma afirmação e uma identidade originais sabota normas e convenções, mas, nesse momento transgressor, depende das convenções para se poder concretizar. É este o grande dilema que a personagem não consegue ultrapassar: serve-se de palavras que condena porque, fora delas, não há problematização funcional da linguagem, nem um instrumento que as substitua na capacidade de comunicar o ser no seu todo. O radicalismo de Addie em favor dos sentidos de *terra* e *sangue* que perpassam o seu monólogo isola-a dos outros e dentro do próprio discurso, condenando-a ao regresso a um discurso já sabido, o território de Anse, da rotina, do uso, da fidelidade, da morte:

Then I would lay with Anse again – (...) Then there was only the milk, warm and calm, and I lying calm in the slow silence, getting ready to clean my house.

I gave Anse Dewey Dell to negative Jewel. Then I gave him Vardaman to replace the child I had robbed him of. And now he has three children that are his and not mine. And then I could get ready to die (175, 176).

Através da duplicidade e ambivalência entre a linha vertical da palavra e a linha horizontal do acto, *As I Lay Dying* fala-nos, a partir da figura materna, da edificação da identidade pelo discurso como génese identitária dos filhos.

A partir daquilo que fazem no decurso da viagem, mas também a partir da predilecção que Addie por eles manifesta, Cash e Jewel vivem uma relação cúmplice com a mãe que os elege como *seus* filhos ao lado dos três filhos *de* Anse. Jewel é aquele que,

literalmente, salva Addie da água e do fogo, mas também de Anse, porque este filho foi resolutamente concebido fora do casamento e porque é ele quem leva a mãe até à sepultura dos seus familiares, onde finalmente se liberta do marido. Mas é Cash quem prepara o veículo para a travessia do caos até à salvação final. Dele dirá a mãe: “Cash did not need to say it to me nor I to him” (172), frase altamente reveladora se tivermos em linha de conta o desprezo que a personagem feminina tem pela vacuidade do dizer.

Partilhando com Addie esse entendimento sem palavras, Cash refugia-se num tom cirúrgico nas primeiras três das cinco secções que narra. Esses pronunciamentos iniciais apenas versam pormenores técnicos relativos à urna, construída num mundo de silêncios onde o cometimento de um acto que não exige capacidades imaginativas, metafóricas ou simbólicas parece ser tudo aquilo de que a personagem é capaz. Contudo, não se poderão escamotear as potencialidades de crescimento e evolução que Cash deixa fluir, o que lhe permite uma apreensão cada vez mais penetrante do real à sua volta, sobretudo a partir do instante em que um acidente o incapacita para a acção e lhe abre as portas para alcançar o equilíbrio entre aquilo que, na terminologia da sua mãe, é inerente aos planos vertical e/ou horizontal.

Cash surge como o único Bundren cujo processo de consciencialização se expande, a ponto de perceber as tensões que dividem a família. A sua interiorização dos caminhos dolorosamente lentos do crescimento humano até se atingir a maturidade torna-se uma das principais perspectivas do romance, uma visão realista de uma nova vida para a personagem que a experiência da morte proporciona. A morte não “deslocou” apenas uma pessoa para uma outra vida, como Peabody chegara a admitir; produziu igualmente a nova sensibilidade de Cash. A prova está nas suas duas últimas secções, pautadas pela lucidez das suas considerações sobre a família e a sociedade, substituindo, por opção do autor, o onisciente Darl na narração que fecha o romance.

Tal como Addie, Jewel fala uma só vez. A morte da mãe revela não só a sua invulgar apetência pelos actos, mas também as razões para esse comportamento. Ele é um ser arrebatado e de forte paixão, incapaz de transcender os seus laços obliquamente edipianos com a mãe, cuja vontade de ser lançada à terra em Jefferson o filho cumpre com a sua energia monomaniática que não dá azo a hesitações ou desvios. Apesar do seu empenho, a ideia da mãe morta é algo que instintivamente rejeita e procura retardar na sua mente, a ponto de não verbalizar a palavra “caixão”, criando mais um espaço suspenso no texto: “With Cash all day long right under the window, hammering and sawing at that ----” (19). Porque o excesso de acção violenta lhe estorva o apuramento das manifestações verbais – como a sua secção e os comentários dos outros sobre ele atestam –, Jewel é um extremo de silêncio, de ausência de voz e, como tal, herdeiro do testamento conceptual da mãe. Ele, que recua para os bastidores a partir do momento em que Addie é enterrada, é o salvador por ela anunciado.

À semelhança de Anse, Dewey Dell, Vardaman e o próprio Darl nada contribuem para o enterro: ou tentam travar o processo, ou acompanham o fêretro por motivos egoístas. Por não serem filhos de Addie, não espanta o seu envolvimento com as palavras, ainda que a filha surja no romance dividida entre a pouca fé nas palavras e a impreparação para os actos. Irremediavelmente só no medo de ver descoberta a sua gravidez e incapaz de vencer a sua ansiedade pessoal, aproveita a oportunidade da morte e do funeral para agir na busca de um produto abortivo. Fora do mundo das

sensações mais elementares, das quais dá notícia num tipo de linguagem lacunar e repetitiva, Dewey Dell prefere o silêncio à ameaça da palavra. Se quisermos estabelecer uma ponte com os processos (não-) verbais de Jewel, diremos que a não-referência ao fruto do trabalho de Cash poderá encontrar correspondências na atitude da irmã de excluir do seu vocabulário e do dos outros o termo “gravidez”, com receio de que a simples enunciação da palavra imediatamente revelasse o seu segredo aos olhos do (seu) mundo. O seu ódio por Darl advém do facto de este, apoiado num método de conhecimento único no romance, saber da sua condição – como sabe que Jewel não é filho de Anse –, sem ficar necessariamente prisioneiro das palavras, embora torture os irmãos mais novos com a superioridade da sua clarividência, com a qual se arroga o direito de, neste contexto, apenas se cingir ao registo do subentendido corrosivo que prescinde da denúncia.

A tortura que Vardaman experimenta é efeito do seu desconhecimento do fenómeno morte, que agita a sua sensibilidade extrema de filho mais jovem para quem a existência da mãe viva é a única realidade com sentido, da qual ele se não dissocia ou abstrai. Os vários traumas emocionais que sofre levam-no a sobrepôr a experiência da morte da mãe ao peixe morto que captou – “My mother is a fish” (84, *passim*) –, numa tentativa de, pela imposição de um raciocínio analógico apoiado no imediatismo das sensações, encontrar para si uma determinada ordem num mundo que subitamente lhe parece absurdo. A perturbação de Vardaman contribui para a difusão do grotesco na narrativa, tentando trazer a mãe de regresso à vida, nem que para isso acabe por perfurar o caixão para que Addie respire (para a libertar de sufocação idêntica à que ele experimentara ao nascer e à que vira no peixe) e desfigure o rosto de quem pretende proteger: “they had made her a veil out of a mosquito bar so the auger holes in her face wouldn’t show” (88). Durante a viagem para Jefferson, o espírito sem freio de Vardaman divide-se entre a preocupação com os abutres e a antevisão de comboios, bicicletas e bananas na cidade.

Enquanto o campo é o seu mundo natural, a cidade é a promessa da realização dos seus sonhos, e o que existe para além de Jefferson é a incógnita absoluta que ele presente nas viagens sem regresso de Addie e Darl: “She went away (...) ‘ She went further than town” (66); *My brother he went crazy and he went to Jackson too. Jackson is further away than crazy* (252). Vardaman perde-se nos condicionamentos exteriores que o cercam, e as suas observações sobre essa realidade originam a dúvida, o desespero e a estranheza da personagem perante o mundo. Esta escalada está desde logo inscrita na primeira secção narrada a partir do seu ponto de vista, quando se torna claro para o leitor que a definição das suas ideias é também a sua definição pessoal, que ele pretende claramente balizada: “an *is* different from my *is*” (56). A expressão da instabilidade pessoal de Vardaman e a concomitante tentativa de determinar a sua verdadeira existência aproximam-no das dúvidas de Darl, criatura sem um “eu” que se dissolveu, deixando no seu lugar um fluxo anónimo que lhe rouba a certeza de uma identidade: “I am *is*” (81).

A perspectiva segundo a qual a personagem, afastada de uma caracterização una, imutável e inequivocamente definidora, é transferida para um estatuto relativista e plural que a converte em – cito Irving Howe – “a psychic battlefield, or an insoluble puzzle, or the occasion for a flow of perceptions and sensations” (Howe, 1967: 34), foi profu-

samente trabalhada pelos escritores modernistas. A natureza esboroadada do real que enformava a condição da modernidade, o rompimento de elos históricos, sociais, científicos, filosóficos e artísticos tidos como inquebrantáveis, os fragmentos e o caos que povoavam o mapa da cultura ocidental encontrarão nas configurações da estética modernista uma adequada forma de expressão. A inquietação do herói modernista, decorrente da sua pulverização interior num mundo em ruínas, leva-o a sair de si e a fixar-se em processos auto-interrogativos que lhe revelam o grau de relatividade inerente à sua existência. Esta tarefa de desocultação e correlação entre “eus”, perdida que está a hegemonia absoluta do “eu”, conduzirá ao aparecimento de uma rede de novos sentidos para os indivíduos, para o mundo e para as artes que o modernismo elaborou.

Darl Bundren, ao privilegiar nas suas secções conceitos focais do romance como *fluxo/flutuação/dissolvência* e *forma* (também *a forma da dissolvência*)⁹, e ao conjugar o ver com o ser, é o rosto do olhar problematizante do sujeito modernista perante o espectáculo a que ele, a personagem do romance, assiste: as crises de identidade provocadas pela descida ao mundo subterrâneo de uma família, que mais não é do que um coro precário de parentes sulistas que dá pelo nome de Bundren. Assistimos a uma arte de narrar que muito deve aos olhos de quem, como Darl, não hesita em deter-se no que de mais secreto existe nessa soma de rancores, pequenas ambições, ódios e censuras que implodem no seio de personagens que entram e saem da moldura a um ritmo tenso. Embora seja de sua autoria a maior parte dos passos narrativos – logo seguido de Vardaman –, é a sua acuidade no que toca à detecção da essência das relações familiares que o coloca acima dos restantes membros Bundren e faz com que Darl não se adegue a uma permanência com eles. Quando é enviado para Jackson, está a libertar-se do círculo de solidão de cada familiar e da correspondente banalidade das suas vidas. Darl alcança um grau de verdade que os outros apenas podem classificar como loucura, uma vez que, em última análise, ele vê para além da dicotomia estabelecida pela mãe entre actos e palavras.

Tal como outros modernistas, Faulkner reflecte sobre a importância e o poder da palavra, reflecte e convida a reflectir sobre os modos de produção, apropriação e uso de uma linguagem capaz de atingir o real, passando este a habitar o próprio cerne das palavras. Estas são convocadas para logo serem libertas dos seus sentidos habituais, sem que, aparentemente, o autor alguma vez se debruce, em auto-reflexão a partir de dentro, sobre o acto criativo da sua própria escrita. Também nestes caminhos, Faulkner empresta as suas palavras às personagens – com Addie a assumir papel maior – para proclamar a real arbitrariedade e as reais insuficiências do dizer: “words are no good; (...) words dont ever fit even what they are trying to say at” (171).

A escrita de Faulkner comporta articulações dos sentidos do tempo (do passado, do presente, do ser) com sentidos do espaço (do Sul e da alma humana) ao longo de um

⁹ O rio é o símbolo maior do fluxo faulkneriano no romance. Daí que em Darl as imagens de dissipação sejam as que mais devem à corrente das águas: “We watch it [a log] and see it falter and hang for a moment, the current building up behind it in a thick wave, submerging it for an instant before it shoots up and tumbles on” (145); “Above the ceaseless surfaces they stand – trees, cane, vines – rootless, severed from the earth, spectral above a scene of immense yet circumscribed desolation filled with the voice of the waste and mournful water” (142); “The river itself is not a hundred yards across (...), as though we had reached the place where the motion of the wasted world accelerates just before the final precipice” (146).

percurso literário consolidado no apuramento de fórmulas radicalmente novas que o modernismo praticou e que teve a sua expressão consumada em *The Sound and the Fury* e *As I Lay Dying*. Aí se consagrou a originalidade faulkneriana – deixando para trás obras de aprendizado como *Soldier's Pay* e *Mosquitoes* – plenamente manifestada na capacidade de casar o ideário do Sul à processualidade modernista. Em decorrência de um processo histórico de desmonopolização, que fragmentou o universo simbólico unitário do passado sulista, Faulkner procurou no desmoronamento do Sul e na destituição do homem sulista do seu lugar nuclear num mundo antropocêntrico correspondências com a desagregação do sujeito modernista.

No princípio foi o Sul; depois foi o verbo que o modernismo inaugurou; no fim, foi o conseguimento do mestre maior do romance modernista americano. Pelo meio de toda esta processualidade, *As I Lay Dying* impõe-se como o som e a fúria da desagregação de universos individuais num quadro familiar, social e histórico que do modernismo depende para ser posto em cena.

BIBLIOGRAFIA

- BLEIKASTEN, André (1990), *The Ink of Melancholy: Faulkner's Novels from The Sound and the Fury to Light in August*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- BLOOM, Harold (ed.) (1999), *Toni Morrison*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- ____ (2000), *How to Read and Why*, London, Fourth Estate.
- BROOKS, Cleanth (1974), *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*, New Haven and London, Yale University Press [1963].
- CALDEIRA, Maria Isabel Carvalho G. (1992), *História, mito e literatura: a cicatriz da palavra na ficção de Toni Morrison*. Dissertação de Doutorado, Universidade de Coimbra.
- CASH, W. J. (1954), *The Mind of the South*, New York, Doubleday Anchor Books [1941].
- CONRAD, Joseph (1923), *The Nigger of the 'Narcissus': A Tale of the Sea*, London & Toronto, J. M. Dent & Sons, Ltd.
- CUNHA, Gualter (introd. e trad.), T. S. Eliot (1999), *A Terra Devastada*, Lisboa, Relógio D'Água.
- ELIOT, T. S. (ed.) (1954), *Literary Essays of Ezra Pound*, London, Faber and Faber.
- ____ (1969), *Selected Essays*, London, Faber and Faber [1932].
- FAULKNER, William (1950), "Address upon Receiving the Nobel Prize for Literature", *The Portable Faulkner: Revised and Expanded Edition*, Ed. Malcolm Cowley, New York, The Viking Press, 1967, pp. 723-24.
- ____ (1951), "Barn Burning", *Collected Stories of William Faulkner*, New York, Random House, pp. 3-25.
- ____ (1990), *As I Lay Dying: The Corrected Text*, New York, Vintage International [1930].
- GISPEN, Kees (1990), *What Made the South Different?*, Jackson, University Press of Mississippi.
- GRAY, Richard (1996), *The Life of William Faulkner*, Oxford, Blackwell Publishers [1994].
- ____ (1998), *Writing the South: Ideas of an American Region*, Baton Rouge, Louisiana State University Press [1986].
- GWYNN, Frederick L. e BLOTNER, Joseph L. (coord.) (1995), *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia, 1957-1958*, Charlottesville, University Press of Virginia [1959].
- HOWE, Irving (ed.) (1967), *The Idea of the Modern in Literature & the Arts*, New York, Horizon Press.
- KARL, Frederick R. (1989), *William Faulkner: American Writer*, London and New York, Faber and Faber.
- LIMAN, John (2004), "Addie in No-Man's-Land", *Faulkner and War*, Eds. Noel Polk and Ann J. Abadie, Jackson, University Press of Mississippi, pp. 36-54.
- MCKAY, Nellie (1993), "An Interview with Toni Morrison", *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present*, Eds. Henry Louis Gates Jr., K. A. Appiah, and Anthony Appiah, New York, Amistad Press, pp. 396-411.
- MERIWETHER, James B. e MILLGATE, Michael (coord.) (1968), *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner 1926-1962*, New York, Random House.

- MEYER JR., William E. (1983), "The Artist's America: Hemingway's 'A Clean, Well-Lighted Place'", *Arizona Quarterly*, vol. 39, no. 2 (Summer), pp. 156-63.
- MINTER, David (2001), *Faulkner's Questioning Narratives: Fiction of His Major Phase 1929-42*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- MORELAND, Richard C. (1990), *Faulkner and Modernism: Rereading and Rewriting*, Madison, University of Wisconsin Press.
- MORRISON, Toni (1983), "Rootedness: The Ancestor as Foundation", *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*, Ed. Mary Evans, New York, Doubleday, 1984, pp. 339-45.
- POLK, Noel (1996), *Children of the Dark House: Text and Context in Faulkner*, Jackson, University Press of Mississippi.
- PORTER, Carolyn (1986), *Seeing & Being: The Plight of the Participant Observer in Emerson, James, Adams, and Faulkner*, Middletown, Wesleyan University Press [1981].
- RICH, Adrienne (1986), "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*, London, Virago, pp. 33-50.
- RUBIN JR., Louis D. (1985), *The History of Southern Literature*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- SINGAL, Daniel J. (1997), *William Faulkner: The Making of a Modernist*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press.
- STEIN, Gertrude (1960), *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York, Vintage Books [1933].
- ZENDER, Karl F. (2002), *Faulkner and the Politics of Reading*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.

Helena Carvalhão Buescu

Universidade de Lisboa

João Cristino da Silva e o tema da paisagem na literatura portuguesa de meados do século XIX

Dizer que João Cristino da Silva (1829-1877) é um homem do seu tempo é dizer mais do que apenas entendê-lo como representante de uma série de correntes ou tendências pictóricas que em seu devido lugar, e por nome certamente mais sabedor nessa área do que o meu, foi já devidamente analisado no presente catálogo. Os meus objectivos são entretanto, e por isso mesmo, outros: por exemplo, lembrar que o facto de o recordarmos como frequentador de cafés lisboetas como o Martinho da Arcada, ou ainda o facto de ser amigo, por exemplo, de célebres folhetinistas como Lopes de Mendonça (que como ele, aliás, esteve internado em Rilhafoles e morreu doido) ou Júlio César Machado muito provavelmente o fizeram participar de tertúlias e conversas artístico-literárias – que, se outra função não tiveram (mas tiveram certamente, como veremos, a função de uma aproximação diversificada entre representações espaciais pictóricas e literárias), pelo menos interferiram na produção de uma “imagem de artista” que a sociologia actual (por exemplo Bourdieu) tem sublinhado e de que a vida e sobretudo as fases da vida de João Cristino da Silva podem ser consideradas como paradigma.

Assim, a sua entrada no campo da produção artística é objecto de turbulências várias e decisões algo contraditórias, que continuarão a afectar o seu modo de relacionamento com a sua própria produção artística, mas que ao mesmo tempo o definem como um artista *sui generis* – e dizer isto significa, na segunda metade do século XIX, o reconhecimento de um *quid* que de alguma forma o confirma enquanto artista, mesmo se a “paternidade” artística (e aliás a superioridade e maior continuidade artística) de Tomás de Anunciação é sempre evocada a propósito de Cristino, e sobretudo de Cristino-paisagista.

A sua produção estende-se, cronologicamente, entre 1855, data da obra que, intitulada *Cinco artistas em Sintra*, de seguida evocaremos como representativa do conjunto de questões que temos vindo a mencionar, e 1877, data da sua morte, com interrupções várias e períodos de silêncio que contrastam com outros de rápida produção. No geral, e se cruzarmos o universo representado nas suas telas com a produção literá-

ria da época, não é difícil encontrar uma densidade narrativa relativamente bem marcada, mesmo em obras de tonalidade mais lírica, o que de qualquer modo acompanha o gosto narrativo (mesmo se apenas na evocação de quadros ou episódios) que grande parte da poesia escrita a partir da década de 50, e publicada quer em volume quer em inúmeros periódicos literários da época, manifesta. Talvez seja possível, no entanto, e será esse o caminho que neste ensaio seguiremos, distinguir “tonalidades” diferenciadas no interior desse universo relativamente narrativizado – ou porque a existência de uma certa tonalidade melodramática permite equacionar a relação com o *roman-feuilleton*, de enorme sucesso entre nós, mas também com um certo tipo de romance ou novela de costumes, com um evidente recurso a uma tipificação das personagens; ou porque nas suas telas a paisagem é objecto de um tratamento em que a descrição pormenorizada se apresenta talvez mais como objectivo do que como mera técnica utilizada; quer porque certos temas e motivos (o mar, os naufrágios, os poentes, a viagem) potenciam uma relação com a forma como, sensivelmente pela mesma altura, eles surgiam e se tipificavam na literatura da época, ao ponto de se transformarem, com alguma rapidez, em estereótipos pouco eficazes (e tentarei evidentemente evitar o recurso quantitativo a estes exemplos, que no entanto importa reconhecer e contextualizar); ou ainda porque o recurso a uma componente de algum modo imaginária, e em particular de figurações oníricas, nos permite reconhecer aquilo que talvez não seja mais do que uma intuição à época, mas que o fim do século verá expandir-se e ganhar foros de representação privilegiada.

Comecemos então pelo início, pela produção que aos 26 anos, em 1855, o torna ao mesmo tempo afirmado e reconhecido como pintor ao mesmo tempo que objecto de admiração por exemplo do rei D. Fernando: a exposição da obra *Cinco artistas em Sintra*, que proponho consideremos uma composição a vários títulos paradigmática. Em primeiro lugar, evidentemente, por aquilo que a data representa de viragem na vida artística de Cristino da Silva, como a seu tempo terá ficado suficientemente esclarecido, e que permite considerar esta, efectivamente, a primeira produção a rigor por ele produzida enquanto “artista assumido”. Por outro lado, a data (recordemos, 1855) é também significativa se considerada do lado literário: simbolicamente, se quisermos lembrar que é a data de nascimento desse grande “paisagista campestre e urbano”, desse outro grande literário que foi Cesário Verde; mas porque é efectivamente a década de 1850 que vê surgir e implantar-se, de forma sistematizada, uma “escola” romântica (que, como qualquer “escola”, dentro em pouco será alvo de legítimas “reformas curriculares”), com o envolvimento de Herculano e do clero ultramontano na famosa polémica de Ourique, ou a publicação, ainda por Herculano, das esparsas *Lendas e Narrativas*; com o início da produção novelística camiliana (*Anátema* é de 1851); com o aparecimento das últimas obras de Garrett (o 2º volume de *O Arco de Sant’Ana* é de 1850, as suas *Folhas Caídas*, derradeira obra poética, de 1853) e, mais uma vez simbolicamente, com a morte de Garrett em 1854. E se, a estes, quisermos juntar o significativo sucesso e difusão que conhecem quer os periódicos literários, alguns vindo das décadas anteriores, vários fundados na década de 1850, quer ainda das traduções que, se pensarmos em obras como as de Chateaubriand ou Walter Scott ou Bernardin de Saint-Pierre ou do romance gótico (ou assim comumente designado), em geral poderão dar a ideia, a meu ver correcta, que a data de 1855 representa também um momento de viragem no

Romantismo literário português – sobretudo no que dele se estenderá em direcção aos posteriores realismos (e isto, sublinhe-se ainda, acontece também com Cristino).

Mas outras três razões existem que, de ordem mais particular, me parecem de referir a propósito deste quadro de Cristino: em primeiro lugar, a sua escolha do que podemos considerar, em tempos românticos como esses, um “alto-lugar”, Sintra, que simbolicamente atravessa todo o nosso século XIX (até naquilo que a partir do estrangeiro é reconhecido, por exemplo, com Byron ou Beckford), de Garrett e toda a primeira geração romântica até aos que serão chamados a geração de 70, encabeçados por Eça de Queirós. Em segundo lugar, pela temática que institucionaliza o cruzamento entre “o artista” (dimensão estética) com a paisagem de Sintra (dimensão “natural” – e evidentemente estética e, por isso, cultural). Finalmente, pela eleição da figura (aqui cinco vezes “reiterada”) do “artista” e, portanto, pela sinalização daquilo que, do ponto de vista sociológico, Bourdieu considera ser construído ao longo do século XIX: o campo do intelectual, *sub specie* estética (e não deveremos por isso mesmo esquecer que não são apenas os cinco artistas que são retratados no quadro, mas também um grupo de saloios que a eles se junta para apreciar a produção estética em vias de ser feita...). Os cinco artistas (Mettrass, Cristino, Rodrigues, o escultor Vítor Bastos e Tomás da Anunciação, aquele a que no interior do quadro está cometido o acto de pintar, ao passo que os outros observam) encontram-se, em termos de cenário, enquadrados pela serra de Sintra e pelo emblema que nela constitui o Castelo da Pena que D. Fernando de Coburgo tornara sua “particular” construção de arte. Será por este conjunto de elementos, aliás, que José Augusto França (s/ d: 813-5) considerará que, ao contrário do que em termos genéricos se passa na pintura da época, que preferencialmente alterna entre o “pintor de história” e o “pintor de retrato”, “Cristino apresentará antes a imagem duma imagem: a imagem deles próprios ao prepararem-se para produzir imagens – espécie de sonho colectivo que o próprio autor sabia vão, numa sociedade, em, que ele via raivosamente com as cores duma ‘Sibéria das Artes’ ” (*idem*, 815).

A imprensa da época (veja *A Arte*, Dezembro 1879: 179) reconhecia em Cristino uma certa dimensão de excesso que o distinguiria dos seus colegas de escola, todos eles profundamente admiradores, aliás, de Anunciação. A essa dimensão de excesso (que não é no entanto comparável àquilo a que o estilo sublime já desde o século XVIII nos habituara em outras tradições pictóricas que não a portuguesa) se atribui então a morte prematura de Cristino, bem como os episódios de loucura e internamento que a precederam, mas também o número e o tom geral da obra pictórica produzida, “de um colorido ardente e por vezes extravagante, quadros feitos quase todos em poucos dias, sem serem estudados (...)” – e repare-se aqui na forma como ao “artista” se atribui um excesso que não é entretanto dissociável de um estado de inspiração (de um “fora-de-si”) que é responsável tentado pela extravagância como pela sua brevidade e intensidade. Trata-se, a todos os respeito, de um “artista romântico”. Também por altura da sua morte, em 1877, o periódico *O Ocidente* o evoca como “talento imaginoso, entusiasta, espontâneo, fácil e brilhante” (*O Ocidente*, 1877: 115).

Mas é ainda a partir do mesmo quadro *Cinco Artistas em Sintra* que poderemos estabelecer outras conexões com aquilo que se passa no domínio literário, precisamente pelo cruzamento entre a representação artística (dos vários artistas) e a família de camponeses que a ela se encontra associada – o que nos permite justamente recor-

dar o apontamento de costumes, característico de parte da narrativa de feição contemporânea: recorde por exemplo Garrett, onde podemos seguir o mesmo procedimento por exemplo no “Prefácio” à *Lírica de João Mínimo*, mas também em obras mais próximas em data do quadro de Cristino, como as famosíssimas *Viagens na Minha Terra*; ou, e já num outro tom (e um carácter de onde claramente qualquer referência a um hipotético sublime foi rasurado), o Júlio Dinis onde os “dotados” (até perceptivos apreciadores e pintores de paisagens), como o Augusto de *A Morgadinha dos Canaviais*, são ao mesmo tempo os professores que convivem com a ruralidade específica da época.

De qualquer modo, alguns “motivos” são suficientemente fortes para que o seu reconhecimento emblemático seja possível, entre pintura e literatura: Sintra e o Palácio da Pena, e mesmo, evidentemente, o Buçaco, não são escolhas arbitrárias, bem pelo contrário. O seu significado é múltiplo e, pode dizer-se, em 1855 praticamente tradicional. O mesmo (ou sensivelmente o mesmo) se pode dizer de meditações sobre ruínas como a que Cristino assina como *Demolição da igreja de Santa Marinha*, e que poderíamos confrontar com Garrett, que tantas vezes nos fala das ruínas e das demolições burguesas e “prosaicas” em que estão convertidos os nossos monumentos, particularmente aqueles em que “algum espírito sagrado” habitou – sabendo-se, como sabemos, que para os românticos o “espírito do lugar” é justamente aquilo que pode infundir uma paisagem de um valor diferencial e simbólico. Mas, ao mesmo tempo, às ruínas ou às demolições deveremos associar a lição daquilo que se ergue, em Alexandre Herculano as “abóbadas” góticas e alegóricas da construção do nosso futuro, em Cristino as Penas sublimes pintadas sempre a *distância*, sempre com o *caminho* que lá conduzirá em primeiro plano – como se tal se apresentasse também como o carácter ao mesmo tempo *real* e *distante* (imaginário, no fundo, como só os Palácios da Pena e as Abóbadas de Herculano afinal o podem ser).

Nesse sentido, um certo carácter melodramático, que poderemos aproximar de uma tendência visível da literatura romântica da época – algum Camilo, se bem que em momentos de contensão, as cenas e os quadros a que o romance e a narrativa, ao lado do drama histórico, não deixam de convidar e até certo ponto fomentar – e um dos melhores exemplos, do ponto de vista simultaneamente qualitativo e emblemático, poderá ser o da narrativa de Rebelo da Silva *A última corrida de touros em Salvaterra* – esse carácter melodramático, que notava, aparece temperado em Cristino de uma forma que, na literatura, só talvez Júlio Dinis tenha sabido sistematicamente escrever: uma paisagem que comporta cenários de tensões e problemas, que os manifesta, mas para que de alguma maneira, e ao permitir que sejam colocados em “tom menor”, ao mesmo tempo solicita figurações de onde o carácter melodramático seja apenas um de entre vários os utilizados. E por isso, se alegoricamente, como vimos, o Cristino do Palácio da Pena de D. Fernando de Coburgo pode ser aproximado do Mosteiro fundacional da Batalha, que o conto *A Abóbada* narrativiza, por outro o sublime terrível que afecta as paisagens e os afectos herculanianos está em Cristino quase ausente, como que ofuscado para poder dar origem a outros tons – provavelmente mais de acordo, aliás, com a segunda metade do século que forma na realidade a obra do pintor: também deste ponto de vista Cristino seria um homem do seu tempo.

O mar e uma certa componente cósmica a ele associada, nomeadamente pela revolta das águas e a manifestação de uma força natural que ultrapassa a dimensão e sequer

a compreensão humana, constituindo aliás ameaça à sua forma, são motivos recorrentes na pintura de Cristino, e com eles poderemos confrontar textos literários assinados por nomes como Herculano, quer em poesia quer no romance, também Garrett (embora os afectivos subjectivos prevaleçam aqui sobre as declarações éticas que esteiam o texto herculaniano), mais tarde nomes como Alexandre Braga, Gomes de Amorim ou inevitavelmente Francisco Maria Bordalo que, ao dedicar-se ao “romance marítimo”, encontra naturalmente espaço para variadíssimas provas de capacidade descritiva de cenas e mesmo episódios marítimos. De um certo ponto de vista, a pintura de Cristino parece associar a percepção e contemplação da paisagem mais afim de alguma da poesia de revistas literárias como a portuense *O Bardo* (1852-4) ou a coimbrã *O Novo Trovador* (1851-6), embora descontando-lhes o pessimismo de recorte fortemente sepulcral que no entanto convive com outras dimensões de percepção da paisagem onde a intuição do pormenor realista se faz já notar. A distância é maior relativamente a revistas como *O Trovador* (1844-48), em que, apesar das “penhas alcantiladas” que podemos relacionar com composições de Cristino como as que retratam a Boca do Inferno ou o Palácio da Pena, há toda uma componente emocionalmente marcada e hiperbolicamente reproduzida que na realidade *O Novo Trovador* vai apesar de tudo temperar por um descritivismo por um lado mais minucioso e, por outro, por uma intuição de que a natureza e a paisagem ao mesmo tempo escondem e manifestam episódios e cenas humanas cujo carácter emotivo já não é apenas pessoal, mas social ou pelo menos grupal – de onde o aparecimento de grupos de personagens como os saloios, os camponeses, os pescadores, os passantes, os artistas, que vão permitir conexões com temas de carácter social.

Aliás, convém não esquecer que é exactamente pela mesma época que em Soares de Passos, um dos poetas da nova geração, quadros paisagísticos como o entardecer, o mar, ou um determinado cenário natural (por exemplo, o firmamento) sabiamente podem conjugar uma meditação nostálgica com um convite, mais ou menos expresso a um pendor de carácter reflexivo e de componente humanitária, características estas que progressivamente se tornarão cada vez mais intensas e extensas quer em literatura quer em pintura.

Dois outros poetas poderiam com proveito ser evocados a propósito da produção artística de Cristino: por um lado Gomes de Amorim, cujos *Cantos Matutinos* (1858) surpreendem frequentemente pela pormenorização descritiva e, até, por um grau de sensorialismo provavelmente ligado à experiência brasileira do autor e à lição garretiana, de quem tanto se considera aprendiz. O outro nome que gostaria de evocar, e provavelmente com alguma surpresa, pelo menos a uma primeira reacção, é o nome de João de Deus, cujo afastamento dos excessos sentimentais típicos dos seus contemporâneos cedo o leva a progressivamente fundar e desenvolver uma poesia em que sentido contemplativo, depurada sensualidade e algum misticismo se encontram combinados com cenas ou por vezes quase evocações de momentos oralizantes e coloquiais que não me parecem muito distantes de algumas das cenas e das paisagens pintadas por Cristino.

Um outro aspecto a notar na pintura deste autor, mas aqui em claro contraste com a narrativa romântico-realista da época, é a ausência de “heróis”, que evidentemente se articula quer com o exíguo número de retratos propriamente ditos que produz quer

com a qualidade e quantidade da sua inspiração histórica, que é praticamente desprezável. Ora, isto tem efeitos evidentes sobre as escolhas temáticas que pode privilegiar – e que situam em torno da paisagem certos tópicos como a narrativa (*Fonte dos Amores*, *Quinta das Lágrimas*), o melodrama (os vários quadros representando por exemplo a Boca do Inferno), a cena de costumes (*Compra Garibaldi?*) ou mesmo uma certa componente imaginária (*A insula dos ventos*).

Este conjunto de observações leva a um núcleo de reflexões que julgo igualmente significativa no contexto: é que a paisagem em Cristino, como em muito romance do século XIX (e em Portugal os nomes de Garrett e Herculano surgem de imediato), não é apenas um “ornamento” episódico, circunstancial ou aleatório do texto ou do quadro, mas em muitos dos casos, o elemento despoletador a partir do qual o texto verbal ou pictórico “arranca” e se compõe – sendo que apesar de tudo, e por razões de natureza artístico-discursiva, o romance com maior facilidade chega ao melodrama (Arnaldo Gama, por exemplo, ou Pinheiro Chagas); à narrativa de costumes (gostaria de lembrar, para lá dos já citados, de novo o exemplo de Júlio César Machado, mas ainda a obra de Teixeira de Vasconcelos, já para não referir a evidente força e pertinência da obra camiliana, que neste contexto constitui quadro operativo central e dominador); à narrativa de viagem, com relações possíveis com dois estritos contemporâneos (e amigos de tertúlias e cafés), António Pedro Lopes de Mendonça e Júlio César Machado, para lá do motivo do mar tal como é explorado, já o dissemos, nos romances de Francisco Maria Bordalo (com particular destaque para as tempestades, mares e naufrágios e poentes que aqui existem), ou ainda em autores como Luís Augusto Palmeirim e em obras como *Passeios na Póvoa* (1850), da autoria tríplice de D. João de Azevedo, Pereira da Cunha e Machado Pinheiro – cuja aproximação temática, aos mais variados níveis, creio curiosíssima relativamente a obras de Cristino como por exemplo *Família de pescadores do Tejo* ou ao óleo sobre tela, de título desconhecido (*Paisagem*).

Há entretanto duas “qualidades” na pintura paisagística de Cristino que são evidência das orientações na produção romântica de meados do século (embora já não tanto da que literariamente seria chamada Geração 70, e que cronologicamente é apesar de tudo coetânea de Cristino, em perfeito exemplo do que uma certa “anacronia cultural” pode representar do ponto de vista da significação histórica): por um lado, a tonalidade quase episódica que retira àquela paisagem qualquer vontade ou qualquer dimensão heróica – o que assim o aproxima de outro estrito contemporâneo, cujo valor estético-literário continua mal avaliado, Júlio Dinis; e, por outro lado, a tonalidade a querer-se grandiosa ou pelo menos de alguma imponência, de *Fonte dos Amores*, *Quinta das Lágrimas* pode ser considerado paradigma, mas que na generalidade todas as paisagens que apresentam como cenário Sintra, a Pena ou o Buçaco e, em menor grau, o Mondego, manifestam – e que poderíamos aproximar de uma tradição romântica que, na nossa poesia, se estende de Herculano a Antero, passando por Gomes de Amorim e certamente Soares de Passos. A força e a tenacidade de Camilo Castelo Branco congrega ambas as tonalidades: pela brevidade do traço que se demora sobre a cena – pela intensidade com que esse traço se imprime na narrativa.

Um último aspecto a realçar articular-se-ia com textos pictóricos de Cristino como *O recuar da onda*, *A insula dos ventos*, ou *Penedos*, sobretudo tendo em conta que existem vários quadros com este último título, o que sublinha o carácter ao mesmo

tempo concreto alusivo de tal designação (no fundo, o seu carácter de “emblema” literário). Trata-se de uma componente associada à dimensão paisagística que nela faz interferir, de modos vários, um certo seu carácter imaginário-onírico, reforçado pela dimensão solitária que impõe a presença do “olhar” como o único lugar de habitação (virtual) da paisagem. Esse carácter solitário e criador, visível através da escolha temática das paisagens efectuadas, pode ser aproximado do lugar que o artista, e o poeta em particular, para si constroem simbolicamente ao longo do século XIX, propondo-se como homens que sempre alguma dimensão de marginalidade, solidão ou mesmo loucura afectará (e os elementos biográficos confirmam esta faceta no caso de Cristino), ao mesmo tempo que lhes associa uma qualidade de percepção do mundo ao mesmo tempo “realista” e axiológica da qual não abdicarão como característica. De Herculano, ainda nos anos 30, ao poeta-maldito de estirpe satânico-baudelairiana que Gomes Leal, aliás nascido apenas vinte anos depois de Cristino, já dentro do século XX encarnará, passando pelo Antero de Quental a quem também o mar “sussurra” e “murmura” coisas já e para sempre incompreensíveis, poderemos encontrar toda uma série de nomes que, dentro do campo literário, exploram (de forma aliás até talvez mais sistematicamente consistente, ou pelo menos quantitativamente significativa, do que Cristino) esta dimensão, a que não é alheia evidentemente uma certa melancolia que a própria ausência do elemento humano, em certos quadros de temática paisagística, de algum modo sublinha. Nesses momentos, a paisagem acentua o seu carácter nostálgico, como se no momento e acto do “recuar da onda” se concentrasse um lugar do humano cada vez singularmente mais frágil – mesmo se a aparência bucólica continua uma referência, mesmo se o tom geral conota mais uma certa tranquilidade (provavelmente encenada) do que o arrojo sublime que certa tradição pictórica tentara, a todo o custo, atingir. Talvez para isso sirva a temática paisagística para Cristino e para grande parte da literatura portuguesa do século XIX: um repensar do lugar de um humano que, apesar de (além de) ser quem olha e quem descreve/ contempla, é também quem habita – e, com o tempo, cada vez menos entenderá o lugar e os modos de tal habitação. João Cristino da Silva ainda os encontra – embora, como vimos, dotados de uma dimensão de que a precariedade, apesar de tudo, nunca se encontra definitivamente ausente.

BIBLIOGRAFIA

A Arte, Dezembro 1879.

FRANÇA, José Augusto (s/ d), *O Romantismo em Portugal*, 4^o vol. Lisboa, Livros Horizonte.

O Ocidente, 1877.

Paulo Eduardo Carvalho (tradução)

Universidade do Porto

Dama d'água (*Baglady*, 1985) de Frank McGuinness (n. 1953, Donegal, Irlanda)*

A Mulher usa as roupas pesadas de uma camponesa: calças rudes, sobretudo escuro, botas. A única marca feminina é um lenço cinzento que lhe protege a cabeça, escondendo-lhe completamente o cabelo. Nas costas, transporta um saco cinzento, de lã. A Mulher caminha ao longo das margens do espaço de representação.

MULHER Uma vez, vi uma pessoa afogar-se. Transportava-os nos meus braços. Quando olhei para trás, não estava lá ninguém. Dirijo-me para a água. Este lugar está cheio de água. O rio está por todo o lado. Aqui está a margem. Quero pôr uma coisa lá dentro. Se te aproximares demasiado, podes cair. Uma vez vi uma pessoa afogar-se. Vi. Mas não contei. Conta-me agora. Conta-me à água que te levou. Atira isso lá para dentro.

A Mulher canta enquanto continua a caminhar:

Quem está à janela, quem?
Quem está à janela, quem?
Um homem mau, muito mau com um saco às costas
Que vem para te levar.
Quem está à janela, quem?
Quem está à janela, quem?
Vai-te embora, homem mau, com o teu saco às costas,
Hoje não me levas contigo.

* Esta tradução foi originalmente realizada para um espectáculo produzido pelo Ensemble – Sociedade de Actores, em 2001, e deve muito à colaboração activa e cúmplice do encenador Nuno Carinhas. São devidos agradecimentos ao autor, Frank McGuinness, por ter autorizado graciosamente a publicação desta tradução do seu texto.

A Mulber pára.

Vai-te embora, deixa-me ficar. Não olhes para mim. Não te aproximes. Eu não estou suja. Estás a ouvir? Vai-te embora. Vou contar ao meu pai o que tu me chamaste. Ele é um homem muito respeitado neste lugar. Um homem decente. Vai mandar prender-te pelas histórias que tu contas sobre mim. Ele ouviu-te. Ele ouviu tudo. Vai-te embora.

A Mulber caminha.

Tive um sonho. Fui-me deitar. Quente. Aconchegada. Toda eu era sangue. A minha mãe limpou-me. O pano branco ficou vermelho. Quando estás limpa, eles assim não te conseguem cheirar. Não vêm atrás de ti. Ninguém te consegue encontrar. Só tu, sozinha.

A Mulber pára. De pé:

Quando estás sozinha, sabes tudo. Podes andar por onde te apetece. Olha para mim. Conheço este lugar como a palma das minhas mãos. (*Estende as palmas das mãos.*) Estás a vê-las? Caminho em cima delas. A uma chamo casa e à outra aqui. Desta maneira não te podes perder. Repara quando as tuas mãos se encontram. Assim. É uma ponte, onde eu me demoro olhando o rio lá em baixo e as pessoas à minha volta atravessando a ponte para cá e para lá. Agora separo as minhas mãos. A ponte desaparece, mas o lugar, esse continua cá. Não tem nome porque está escrito na minha mão, e os teus dedos não conseguem falar. (*Levanta os seus dez dedos.*) Transporto lugares comigo. Estes são ruas. Percorro-as todos os dias a caminho do rio. Estão cheias de pessoas, também, mas eu não olho para elas. Só as transporto comigo. São a minha marca. Serão enterradas comigo. O meu pai está enterrado. Morto e enterrado. Também o transporto comigo, aqui nas minhas costas. Todos e cada um dos nós com que fiz este saco pertenciam-lhe. Enterrei tudo aquilo de que eu não precisava junto com ele. Um homem abastado, trabalhou muito para chegar onde chegou. Nunca me tocou, nunca me levantou a mão, nunca. Não tenho uma só palavra má a dizer contra ele. Jogava às cartas, mas merecia respeito. Respeita a sua memória. Só isso. Não toques no meu pai, não caminha sobre a sua sepultura. Caminhar sobre uma sepultura é o mesmo que profaná-la. Transforma-nos em ladrões. Ladrão! Eu vi-te. Eu vi.

A Mulber caminha.

Tem cuidado por onde andas. O perigo está por todo o lado. Tudo cheio de recantos que não sabes o que escondem. Fecha as portas. Fecha sempre as janelas à noite. Fecha bem a tua casa. Se continuares a andar, ninguém vem atrás de ti, nem para aqui nem para casa. Podem olhar para ti, mas não vêm atrás de ti. Faço de conta que não vejo ninguém. Continuo a andar, indiferente. Deixa-os olhar. Eu não quero ninguém. Vivo na ponte. Olho para o rio lá em baixo. Vi uma pessoa afogar-se. Eu levava-o nos meus braços, começou a chorar porque abandonei a casa com ele. Quando foi isso? Não me lembro. Lembro-me que antes de partir estava a sangrar, mas de onde vinha aquele sangue todo? Não me lembro. Lembro-me da nossa casa cheia de gente. Pessoas a conversarem, todas aquelas bocas e dentes, e vi a língua do meu pai. A rir-se, numa daquelas noites. Tinha ganho às cartas. O meu pai era um homem bom. Nin-

guém lhe chegava aos calcanhares. Ninguém. Ninguém se atreva a dizer-me o contrário. O meu pai era um senhor. Dou-lhe a minha bênção. A nossa casa era branca, à noite tinha janelas pretas e a porta era vermelha. Nunca estava fechada. Éramos uma casa aberta. Durante o dia, os mendigos faziam fila à porta de nossa casa, olhando lá para dentro, para mim, para o meu pai e para a minha mãe. Um dos homens teve um ataque. Parecia um cão, um grande cão preto. Tinha água a sair-lhe da boca. Outro ou Aquele, era como ele se chamava. Eram uns pobres andarilhos. Pediam dinheiro. Lembro-me de grandes fatias de pão ainda quente nas suas mãos, a manteiga escorrendo do pão como o sangue de uma ferida. Aquele era aleijado. Caminhava apoiado numa muleta que tinha a forma de um homem com uma grande cabeça. A minha mãe disse-me que Aquele era aleijado porque uma noite se embebedara e como não tinha casa vagueava pelas ruas. Uma noite encontrou o diabo. Estava tanto frio que Aquele deixou o diabo pôr-lhe a mão. Sentiu a mão do diabo a puxá-lo para o inferno. Ao pôr os pés no fogo do diabo, deu um salto tão grande para sair do inferno que deixou lá ficar parte de um pé, a arder. Era por isso que Aquele coxeava. Era por isso que quando via alguém à noite fazia o sinal da cruz, não fosse dar-se o caso de ser o diabo. Em nome do pai. E do filho. O meu pai não era o diabo. (*Batida.*) Eles dormiam no nosso estábulo. Cheiravam ao gado. Palha na roupa toda. Quando se embebedavam, o Outro dava cabo d'Aquele. O Outro era mau, um bruto, mas Aquele nunca o abandonou. Ninguém os conseguia separar. Quando Aquele morreu, o Outro grunhiu como um porco. Parecia uma mulher. Pareciam marido e mulher, dizia a minha mãe.

A Mulher pára de caminhar.

A minha mãe era casada. Era uma mulher casada. O meu pai e a minha mãe viviam na nossa casa. Branca, com uma porta vermelha, e com janelas pretas por todo o lado. Até a porta tinha uma janela. As janelas eram de vidro. Às vezes podias olhar para a janela e ver o teu rosto. Um rosto agitando-se, mas não como no rio, engolindo-te para sempre. Podias tirar o rosto da janela. Um dia olhei através do meu rosto na janela e vi o meu pai e a minha mãe. A minha mãe não estava lá, e o meu pai estava a mexer-se. Chamou-me pelo nome. Era o nome da minha mãe. A minha mãe. A minha mãe deitava cartas. Lia a sorte das pessoas. Os seus rostos contavam-lhe histórias.

A Mulher caminha.

Consigno caminhar durante quilómetros sem coxear. Nunca paro. Olha as minhas mãos, fazem uma ponte quando as junto. Por baixo delas há água a correr. Fico de pé em cima da ponte e observo. E vejo. Vejo o rio. Corria ao lado de nossa casa. Quando estava junto ao rio, a nossa casa parecia-me muito longe. Era onde eu morava, e o meu filho morava no rio. Senta-te, eu vou-te contar da casa.

Do bolso do casaco, a Mulher tira uma fatia de pão e uma garrafa cheia de um líquido vermelho (refrigerante/sumo). Senta-se, a comer e a beber.

Tínhamos luz eléctrica em casa. Uma cor diferente em cada quarto. Da que eu gostava mais era do vermelho. A mesma cor desta bebida. Não, o vermelho nunca é igual, depende sempre de como e onde o vemos. Com o sangue é a mesma coisa, quando

se faz um corte muito grande na cabeça. A luz eléctrica também tem um vermelho diferente. Nunca ficava escuro quando acendíamos a luz. Podíamos olhar para fora pelas janelas, mesmo à noite. E podíamos olhar para dentro. Eu costumava respirar para o vidro e escrever os nomes da minha mãe e do meu pai no vidro. De manhã nunca lá estavam, os nomes. O sol apagava-os. Também era vermelho. Mas uma pessoa não pode beber o sol, nem o sangue, nem a luz eléctrica. Isto é a única coisa que eu bebo. E a única coisa que como é pão branco. Gosto destas cores. É preciso dinheiro para comprar as cores. O meu pai tinha dinheiro. Maços de notas em cima da mesa ou a cheirarem-lhe nas mãos. Às vezes havia o retrato de uma mulher no seu cheiro. Parecia uma louca, vestida de forma muito estranha, toda de verde. Uma dama verde. Seguei-a uma vez nas minhas mãos, da única vez que me confiaram algum dinheiro, porque o dinheiro era uma responsabilidade do homem. Quando te casares, assegura-te que é com um homem que conheça o valor do dinheiro. Se não te casares e tiveres dinheiro, então desfaz-te dele. Desfaz-te dele porque o dinheiro é uma coisa de homem. Observa o modo como o dinheiro avança para as mãos de um homem. Notas de cinco, dez, em cima da mesa. Eu não o quero. Cheira mal. Afasta-o de mim. Não te aproximes. Vou fazer queixa de ti. Tínhamos luz eléctrica em nossa casa. Iluminava a sala toda. Eu conseguia ver tudo. Consequia ver o dinheiro. Não o quero. Não apagues a luz. Não me deixes na sala às escuras. Se não conseguir ver, não consigo falar, e se não conseguir falar, não consigo contar. E eu vou contar, vou contar.

A Mulher enterra o rosto nas mãos, depois fala com as mãos.

O meu pai deu-me dinheiro. Onde está? O que é que eu fiz com ele? Será que o perdi? Onde é que o poderia ter gasto? Achas que devo atirá-lo ao rio? Como é que me livre dele? Respondam-me. Vocês sabem. Vocês estavam lá. Perderam a língua? Também perderam isso? Vou dar cabo de vocês. Corto-vos a língua, se não me disserem o que me aconteceu. Contem-me tudo. Contem. Batam palmas se me forem contar. Batam. Batam.

A Mulher bate palmas.

Dirigias-te para a água. Levavas alguma coisa nestas mãos. Tentámos dizer-te para não o fazeres. Não conseguias ouvir o que levavas contigo. O teu pai estava contigo. Imaginando que o levavas a ele. Por isso, libertou-se dos teus braços e dirigiu-se para o rio, transformando-se num cão preto, sacudindo a água do pelo. Estendeste-nos na direcção do cão, mas ele não parou. Lembras-te? Já podemos parar de contar?

Pára de bater palmas. A Mulher levanta-se subitamente.

Vai-te embora. Deixa-me. Leva esse cão embora. Odeio cães. É um assassino. Salta para cima de ti e devora-te. Leva-o embora. Vermelho. Vermelho. Fora da minha vista. Pé. Mão. Agitando-se no rio. Não o deixes aproximar-se. Enxota-o. Estômago. Sangue. Pescoço. Deixou de se mexer. Foi-se embora. Diz que o cão se foi embora. Não o deixes vir atrás de mim. Dou-lhe um tiro. Afogo o canalha. Quero paz. Eu mereço paz. Não me interessa o que aconteceu, só quero paz. Tira isto da minha vista.

A Mulber desfaz o pão em bocados e espalha-os à sua volta.

Dissolve-te.

A Mulber senta-se.

Quando nos arrancam uma coisa, é para nunca mais. Quando te roubam uma coisa, nunca mais a consegues recuperar. Podes tentar, mas que te adianta? Olha, estás a ver aquele cão que continua atrás de mim, achas que ele anda à procura do quê? Será que quer comer? Não tenho nada para lhe dar. Ele sabe, mas achas que se vai embora? Não. Então, o que é que ele quer? Estará à espera que eu lhe diga alguma coisa? Ou estará ele a dizer-me a mim? Estás a pedir ou a dizer? É disto que estás à procura?

A Mulber tira do bolso um baralho de cartas. Ajoelha-se. A Mulber ergue o rei de ouros.

Aqui está o teu começo. É sempre um sinal de água. Seja qual for a carta, diz sempre a mesma coisa. Porque é que te afastas de mim? Tens medo da água? Tens medo do nascimento? Tens mais medo do nascimento do que da morte? Ou será que alguém morreu em águas agitadas? Tens a mão a tremer. Estás a tentar apanhar o quê?

A carta cai da mão da Mulber.

Ouviste-a cair? O que se partiu? Pode ter sido o teu coração, pode ter sido a tua cabeça. Fosse lá o que fosse, o som era de partir, como um vidro a cair no chão. Podes tentar saber? Diz-me quem está ali, à espreita? Consegues ver? Eu vejo o reflexo de um homem. É parecido contigo. Podia ser o teu pai. Espera. Está outra pessoa com ele, a seu lado. É outro homem. Um homem mais jovem do que tu. Poderão ser pai e filho? Posso estar enganada, mas têm algumas parecenças. E o mesmo nome. Um nome de família. Tu não tens nome. Não és casada. Não tens família. Poderão estes homens ser irmãos? Nesse caso, serão amigos agora? Porque é que um deles está encharcado? Está a chorar? E o outro, está morto? Mas qual deles está a chorar? Tem cuidado com a água.

A Mulber ergue outra carta.

O cinco de paus. Uma carta má. Não te preocupes, já passou. É a juventude. Mas representa o sofrimento, significa dor. Cinco feridas negras de dor. Estão a cicatrizar porque são pretas, mas tens uma coisa para confessar. Aconteceu há muito tempo atrás. Alguém fez uma coisa e tu também. Houve alguém que te disse para tu não dizeres nada, ou foste tu que imaginaste que era a tua voz? Quando tentaste contar, talvez ninguém te tenha acreditado, por isso deixaste de acreditar, embora tenhas assistido a tudo?

Pousa a carta.

Talvez as cartas te digam que a culpa não foi tua. Perdoarás. Esquecerás. Acontece-nos a todos. Esquecer, digo eu. Viver é isso. Esquecer. Eu acredito em ti. Eu perdoo-te.

A Mulher ergue a rainha de copas.

Esta é a dama de copas. Sem rei, nem valete. Sozinha, esta é uma carta de sorte, porque mostra que tens bom coração, um coração de mulher. Faz perguntas inesperadas. Sabe que tens alguma coisa escondida no teu coração, um segredo que ela poderia adivinhar, mas não o fará. Tudo o que dirá é que também ela teve um filho. E que o levaram. Disfarçada de mendiga, a dama deixou o seu reino em busca do filho. De cada vez que chegava ao lugar onde esperava encontrá-lo, sempre a mesma resposta. O teu filho está morto, o teu pai matou-o. Ela não podia dizer o meu filho é o meu pai e o meu pai é o meu filho. Não podia dizer, mas isso era a única coisa que possuía, a verdade. Ela quer que tu a recebas. Ela conhece-te. Olha. Olha quem vem a seguir.

A Mulher ergue a rainha de espadas.

Uma dama negra. Amarga. A carta do silêncio. Mantém-se à distância porque está zangada, e ninguém sabe qual é a origem dessa ira. Tem o rosto de um cadáver. Será mesmo uma mulher? Subsistem algumas dúvidas. Lembra-te alguém? Recordas-te da dama de copas? Ela tinha um filho. Era parecido? Terá sido por isso que o pai o matou? Estás a ver a cara desta aqui? Tem uma marca. Pode ser a marca de um punho. Esta mulher recebeu um golpe que a silenciara para sempre, mas estará contigo até ao fim dos teus dias.

A Mulher exhibe o sete de ouros.

O sete da sorte, e este é de ouros. É casamento. Já sei quem vem a seguir. Um homem de negro.

A Mulher exhibe o valete de paus.

Estás a ver, já sabia que íamos ter um padre nesta história. Quando um padre te pede para fazeres uma coisa, não podes dizer que não. Tanto podemos encontrá-lo num funeral como num casamento; pouca diferença há entre uma coisa e outra, casamentos e funerais, estão ambos ligados a dinheiro. Deixa-me ver de qual se trata aqui.

A Mulher olha para o ás de espadas.

Oh, meu Deus, vejo morte. Vais a um funeral. O funeral de uma jovem ou de uma criança. É de certeza alguém jovem. Não entres em pânico. Olhando para as cartas que saíram, diria que as notícias são boas. Não devia ter falado na morte. Mas eu vi-a. E aquilo que vejo tenho de contar. Tenho de dizer.

A Mulher começa a dispor as cartas no chão seguindo determinados padrões.

Uma vez conheci um homem, Deus o tenha em descanso. (*Levanta uma das sete cartas.*) Aqui está ele.

Enquanto conta a história dele, a Mulher manipula as cartas como personagens.

Seria de pensar que ele tinha tudo. Era quem mandava lá em casa. A mulher e a filha caminhavam com medo do seu corpo e da sua força. Tinha tanta força que ainda queria mais. Queria a mulher e queria a filha. Às vezes, à noite, transformava-se num cão preto e saía para caminhar. Calcorreava quilómetros, caminhava até cair de cansaço, caminhava para o seu túmulo. Quando o homem morreu, o cão sobreviveu-lhe. Enlouqueceu de dor. Sabia quem era o senhor e um dia este cão agarrou a filha do homem pela garganta. Ela ficou histérica, mas o cão não a largou. Acorrentou-a. E depois, uma noite, o cão transformou-se novamente no homem. Quando falou com a filha, ela pensou que ele era o diabo. Ele disse-lhe que ela era a sua mulher. E que tinha regressado por causa dela. O choque foi tão grande que ela deu um salto, mas como estava acorrentada e o salto foi tão violento, arrancou a cabeça do corpo deixando atrás de si a pele e os ossos. O homem chamou o cão com um assobio e o cão apareceu a correr. Lançou-o sobre o corpo da filha e o cão comeu tudo o que restava dela. (*Batida.*) O primeiro homem que eu vi nas cartas, o homem junto à água, o homem do teu começo, o homem com família, tenho agora a certeza que era o meu pai.

A Mulher recolhe rapidamente as cartas, junta-as às outras, baralhando-as rapidamente.

Vejo o cinco de paus. Vejo a dama de copas, ela conhece a dama de espadas. Vejo um homem de negro. Esse homem não é o teu pai, mas tu tens de lhe chamar pai. A dama de espadas começa a sorrir. Ela pensa que é o teu pai. O cinco de paus é amor, mas vai trazer-te dor. Amarás o teu filho, mas tens de amar o teu pai. Em nome de. Em nome de. Meu Deus, ele está morto. O meu pai está morto.

A Mulher uiva. Do seu saco tira uma corrente de ferro. Bate violentamente com ela no chão à sua volta.

Sai da minha frente. Não estás a ouvir? Tiro-te do meu caminho com este rapaz se não te mexeres. Eu sou assim. Isto é o meu punho. Ensinar-te-á a respeitar o que eu digo. Olha por onde eu ando. Estou a caminho de um casamento. Este é o meu vestido. Custou uma fortuna. Estás a ouvir? É tudo o que possuo, por isso tem tanto valor. Deixaram-mo em testamento. Pessoas respeitáveis. Um homem bom. Uma boa mulher. Eu dei ao mundo uma criança boa.

A Mulher canta:

Quem está à janela, quem?
Quem está à janela, quem?

A Mulher recolhe a corrente nos seus braços.

É teu. Olha bem para ele. É ele aqui à tua frente. Tanto teu como meu. Veio ver-te. Pega nele. É teu. (*Deixa cair a corrente.*) É o meu corpo. É o corpo da tua mãe. A tua mãe também está morta. (*Apalpa as argolas da corrente.*) Em nossa casa há um quarto

feito de janelas. Não me é permitido entrar, nem mesmo para olhar para fora. Mas eu consigo vê-lo claramente. É onde eles dormem, a minha mãe e o meu pai. O quarto só aparece quando eles estão deitados. Conseguem alterar a forma de toda a casa. Têm magia. Às vezes, a minha mãe é o meu pai e o meu pai também é o meu pai. Às vezes, transformam-me ora num, ora noutro, quando pensam que eu não sei o que eles estão a fazer, mas eu sei. Sei sempre. Observo-os. Vejo-os através da janela. De pé no pátio, com os animais e o cão acorrentado. Eu sei o que eles fizeram. Vi através da janela. Mas não vou dizer o que vi, porque é segredo. Prometi a mim mesma.

A Mulher tenta partir a corrente.

Diz-me o meu nome. Eu tenho nome? É um nome de rapariga? É um nome bom, um nome limpo? Lavo o meu nome e lavo-me a mim própria, todas as manhãs. Lavo o meu rosto e o meu pescoço. Lavo o meu peito e a minha mulher. Lavo as minhas pernas. Os meus pés. Quando me toco, estou limpa. Não tenho medo de me afogar numa bacia de água. Se não te aproximares da água, ficas suja. Preta como as tuas botas. Preta como o teu bebé. Na água. O meu nome é o do meu pai. Perdi-o por causa dele. Levou-o com a água. Eu vi tudo. Saltei pela janela. Cortou-me ao meio. O meu pai puxou-me. Estava toda suja. Rugi. Eu sabia o que acontece às raparigas sujas. Ele sabia. Sujas, sujas. Afasta-te da água. Não me deixes debaixo de água. Não consigo respirar. Deixa-me ir. O meu pescoço, está todo em ferida. O teu punho é uma navalha. Está a cortar-me. Não consigo respirar. A água vai subir e levar-me. Não consigo fugir. Estou ferida. Eu não conto a ninguém. Não abro a boca. Deixa-me ir. Eu fico calada. Porto-me bem. Deixa-me sair. Estou encharcada. Vou transformar-me em água. Deixa-me ir.

A Mulher uiva. Cala-se. Silêncio. Começa a baloiçar todo o corpo, delicadamente.

Ssssh, ssssh. Pára com essa choradeira. Estás a ouvir? Pára com isso. Tens de ser uma menina bonita. O teu pai só faz isto para o teu próprio bem. Tu não queres transformar-te numa menina má. Tens de fazer como o teu pai diz. Não achas? Pára com essa choradeira. Pára. Olha para isto. Olha. *(Tira um anel do bolso.)* Não é tão bonito? Vê como brilha, mesmo à noite. Nunca o tinhas visto, pois não? É um anel, um anel de casamento. É para ti. Foi uma prenda minha para a tua mãe. É de ouro, como o teu cabelo. Quando cresceres e te casares, também te hei-de comprar um anel de casamento. E um longo vestido branco. Um enorme bolo branco. E alguma coisa para beberes, vermelha como tu gostas. Hás-de chorar quando o teu pai te entregar no altar. Pega no anel. Vê se te serve. Serve-te? Ótimo. Podes ficar com ele. Coloca-o no dedo. As pessoas dizem que se uma rapariga dormir com um anel de casamento enfiado na cama, terá sonhos maravilhosos sobre o homem com quem há-de casar, sobre a casa que eles hão-de ter e todos os seus filhos, rapazes e raparigas. Rapazes e raparigas. Tu sonhas, papá? E eu, será que eu sonho? Será que te devo contar o meu sonho? É sobre uma rapariga boa. Que fazia o que lhe diziam. E conseguia guardar um segredo. Um grande segredo. E porque conseguia guardar segredos, o pai deu-lhe um colar de ouro. Confiou-lhe a sua vida. Quando ela ficava de boca calada, o colar brilhava como o sol e ela era bonita, muito bonita. Mas se ela dissesse uma só palavra dos seus segredos,

o colar ficava preto, cada vez mais preto, e apertava-lhe a garganta, mais e mais, contorcendo-lhe o rosto, até ela ficar quase sem rosto e não conseguir respirar, até dizer que estava arrependida. Estás arrependida? És uma boa menina? És? És?

A Mulher estende os braços. Abraça o ar. O seu abraço transforma-se num gesto de agarrar. As suas mãos começam a bater contra o seu corpo. Ela tenta combater as mãos. As mãos agarram na corrente. Ela tenta controlá-la com o pé. As mãos libertam a corrente e levam-na até ao pescoço. Que começa a enrolar-se firmemente à sua volta. Ela morde a mão que enrola a corrente. Começa a desenrolá-la. Segura a corrente no seu colo.

Estava morto ou vivo? Era um rapaz ou uma rapariga? Como podes saber se estava vivo ou morto? Ouviste-o respirar? Chorou? Tinha um nome? Posso dar-lhe um nome? Posso dar-lhe um beijo? Um beijo grande? Um beijo grande pela mamã? Outro beijo pelo papá também?

Levantando a corrente do colo, a Mulher enrola-a num pequeno monte à sua frente. Recolhe as cartas espalhadas enquanto vai cantando.

Quem está à janela, quem?
Quem está à janela, quem?
Um homem mau, muito mau com um saco às costas
Que vem para te levar.
Quem está à janela, quem?
Quem está à janela, quem?
Vai-te embora, homem mau, com o teu saco às costas,
Hoje não me levas contigo.

A Mulher ergue a dama de copas, interrogando-a.

Mãe?

A Mulher deixa cair a carta sobre o monte formado pela corrente. Ergue o rei de ouros.

Pai?

A carta cai em cima da corrente. A Mulher ergue a dama de espadas.

Filha?

A carta cai em cima da corrente. A Mulher ergue o ás de espadas.

Filho?

A Mulher rasga a carta. Deita os bocados dentro da garrafa. Agita a mistura. Deita o conteúdo em cima da corrente.

Filho.

*A Mulher coloca a garrafa em cima da corrente. Baralha as restantes cartas.
A Mulher coloca as cartas em cima do monte de objectos.*

Estão mortos agora, mortos e enterrados. Eu enterrei-os. Casei-me com eles.

A Mulher remove o lenço, deixando a descoberto o cabelo. Coloca o lenço em cima da pilha de objectos. A Mulher tira um vestido branco do saco e segura-o contra si.

Uma vez um homem visitou-a. Disse-lhe: sou o teu pai. Abraçou-a, à filha, com os seus braços, os seus dois braços. Ela não se conseguia mexer, nem afastar-se nem aproximar-se dele. Ele deu-lhe um beijo. A sua boca cortou-lhe a língua como vidro. Ela ficou toda cortada. Gritou que queria água para beber. Queria lavar-se, lavar a rapariga suja que era. Mas ficou uma rapariga suja para sempre. Rosto. Pescoço. Toda vermelha para sempre. Peito e mulher. Jorrando. Pernas. Molhadas. Pés. Pediu a Deus para a tirar de casa do pai. Um homem de negro foi lá a casa e disse que ela era uma mentirosa. Mas perdoou-lhe e levou-a consigo para a casa de Deus. Mulheres de negro lavaram-na. Com fogo, não com água. Pregaram o seu filho a um rio. Quando a água o sepultou, ela ouviu o pai chorar. Para agradar ao pai, a mulher também morreu. Eles não a quiseram enterrar, teve ela de se enterrar a si própria. Levantou-se e encaminhou-se para um esquife. Mas viu. Eu vi. Deus me perdoe, eu vi.

A Mulher afasta o vestido de si, deixando-o cair sobre o monte de objectos. A Mulher tira o anel do dedo. Levanta-o para olhar para ele à luz.

Com este anel, eu vos desposo. Este ouro e prata, eu vos ofereço. Com o meu corpo, eu vos venero. E de todos os meus bens mundanos, eu vos doto. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo.

A Mulher deixa cair o anel.

Afoga-te.

Maria Helena de Paiva Correia
Universidade de Lisboa

“Chorar é coisa tão pouca –” Emily Dickinson*

À memória de Margarida Losa

It's such a little thing to weep –
So short a thing to sigh –
And yet – by Trades – the size of *these*
We men and women die!

Chorar é coisa tão pouca –
Suspirar, coisa tão breve –
Por coisas de pouca monta
Morrem homens e mulheres!

* O poema “It's such a little thing to weep –” tem o número 220 na edição organizada por R. W. Franklin, com o título *The Poems of Emily Dickinson: Variorum Edition*, Volume I, publicada por The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts e London, England, 1998. Em nota, esclarece-se que tem por título, nos *Poems*, publicados em 1896, ‘*Life's Trades*’.

Gualter Cunha
Universidade do Porto

Uma filosofia para a Faculdade de Letras*

*Se persiste em ensinar literatura do modo enfadonho a que está habituado, se insiste na dita abordagem humanista da tragédia grega que tem usado desde os anos 50, pode estar certo de que surgirão continuamente conflitos como este.
- Ótimo. Pois que surjam - respondeu Coleman.*

Philip Roth, *A Mancha Humana*

William Lyon Phelps foi professor de Literatura Inglesa em Yale entre 1892 e 1933, onde terá sido responsável pela criação do primeiro curso universitário do mundo inteiramente dedicado à ficção contemporânea – pelo menos o próprio Phelps estava convencido desse pioneirismo quando o manifestou na sua *Autobiography with Letters*, publicada em 1939. O quase meio século da vida académica de Phelps corresponde a um período significativo do percurso do estudo das literaturas modernas nas universidades, e não só das americanas: trata-se do período que medeia entre a consolidação institucional da confiança romântica na literatura como lugar da verdade e o acesso ao poder universitário das concepções técnico-formalistas da obra de arte literária criadas e desenvolvidas pelo modernismo. No âmbito mais amplo que abrange os estudos literários e que genericamente designamos como o das humanidades, este período medeia, por sua vez, entre a igualmente romântica concepção perfectibilista da centralidade da cultura ocidental e as primeiras desconfiâncias, também modernistas, relativamente à linearidade de um sentido de progresso no curso dessa mesma cultura.

A sua localização histórica emblemática, reforçada por nele se atingir, pelo menos simbolicamente, esta culminância da deslocação dos estudos literários em direcção às

* O presente texto pretende ser uma tentativa de articulação de algumas ideias sobre questões relacionadas com o estatuto actual e com as perspectivas de futuro dos estudos literários em particular, e dos chamados estudos humanísticos em geral, pelo que, em rigor, as suas considerações não são necessariamente abrangentes de todos os cursos e departamentos existentes nas Faculdades de Letras, ou não o são, pelo menos, em igual grau. A heterogeneidade dos estudos praticados nas Faculdades de Letras é em si mesma um problema que se levanta a qualquer tentativa de definição de uma natureza ou de objectivos comuns, e é como tal um problema que importa discutir – mas que não é aqui abordado.

obras de autores contemporâneos, fazem de William Phelps um bom ponto de apoio para uma reflexão sobre a história e os destinos dos estudos das literaturas modernas na universidade. Centrada embora no caso particular dos Estudos Ingleses nas universidades americanas, é uma reflexão desta natureza a levada a cabo por Robert Scholes em *The Rise and Fall of English*, onde o exemplo de Phelps aparece como marcando “the apogee of English as an academic field” (Scholes, 1998: 12-3). Sem partilhar com Scholes o seu projecto de reconstrução da disciplina de Inglês (Literatura e Cultura) assente numa nova centralidade da teoria e numa especial atenção à produção textual (embora reconheça a pertinência das suas propostas), encontro na sua obra uma perspetivação e um diagnóstico do estado actual dos estudos humanísticos, com particular atenção aos estudos literários, com a qual me identifico e cujas preocupações inteiramente partilho. É assim no âmbito dessa identificação, pelo menos parcial, que com a devida vénia me aproprio do exemplo de Phelps tal como é citado por Scholes.

Mas o que pretendo retirar do exemplo de Phelps não respeita tanto a esse seu lugar emblemático na história dos estudos das literaturas modernas (embora dele decorra), mas antes ao modo como Phelps concebia o sentido prático, ou a utilidade, desses mesmos estudos. Transcrevo o que Scholes escreve a este propósito:

[Phelps] was convinced that the study of literature prepared [his students] well for success in business and the other professions open to them when they graduated. He believed that the study of literature would help his students to become better fathers, husbands, sons, brothers, and friends (he taught only men at Yale in those days, of course), but he also thought that literary studies would give them a knowledge of human nature, a “sympathy, tolerance and understanding – which he saw as assets “for success in any calling where one comes into contact with people”. (Scholes, 1998: 17)

O sentido da utilidade do estudo da literatura aparece neste texto repartido por duas racionalidades complementares: a elevação moral, pela qual o conhecimento da literatura faz de nós seres humanos melhores, e o conhecimento da natureza humana, que nos apetrecha para um mais eficaz relacionamento com os outros. A primeira é uma racionalidade de ordem ética, que aproxima o belo do bom, o juízo estético do juízo moral, e institui a arte como via para a perfeição (em última instância como sacralização do belo). A segunda é uma racionalidade de ordem cognitiva, que por sua vez aproxima a beleza da verdade, ou as identifica mesmo, como no célebre verso de Keats. Ambas as racionalidades se constituem historicamente, pelo menos no âmbito da cultura moderna, dentro da tradição romântica, radicando embora na autonomização da estética levada a cabo na segunda metade do século XVIII e que conduz a Kant.

Estas racionalidades são hoje altamente problemáticas, como consequentemente é problemático alicerçar nelas uma justificação para o estudo da literatura como domínio dos estudos universitários. Depois de o modernismo, que na universidade emerge a jusante dos tempos de Phelps, ter deslocado a discussão da obra de arte do domínio da transcendência do espírito e das formas (onde o belo, o bom e o verdadeiro confluíam) para o domínio da imanência dos materiais e das técnicas da representação (ou do artefacto), não mais foi possível afirmar, sem ingenuidade, que a arte, e a literatura dentro dela, é um meio de educação moral e uma via para a perfeição, ou, como dizia Matthew Arnold a propósito da literatura da França e da Alemanha do seu tempo assim como “do intelecto da Europa em geral”, que o seu esforço principal consiste em tentar

“ver o objecto tal como ele realmente é em si próprio” (“to see the object as in itself it really is” [Arnold, 1891: 63-4]). E com o modernismo veio a Primeira Guerra, e depois vieram a Segunda e o Holocausto – e as atrocidades e a consciência destas e de outras atrocidades praticadas, no presente e no passado, pela e em nome da civilização ocidental, tornaram também impossível continuar a acreditar, sem ingenuidade, num sentido perfectibilista da história, guiado ou não pela literatura ou pela arte em geral.

Assistimos hoje, porém, a uma certa afirmação das vantagens dos estudos humanísticos como formação profissional, numa aparente recuperação dos argumentos de Phelps mas em condições das quais paradoxalmente estão ausentes todos os valores que justificavam aqueles argumentos. Entre o sentido de perda suscitado pela crise dos valores em que tradicionalmente se alicerçavam os estudos humanísticos (como os valores da verdade, do bem ou do belo) e a cada vez mais insistente convocação destes estudos para um âmbito subsidiário de saberes técnicos impostos por racionalidades cuja aparente auto-evidência ilude os sentidos políticos, instalam-se indecisões, incertezas, receios, expressões daquela ausência de códigos que Jacques Derrida apontou a propósito da situação contemporânea da academia (dos académicos): “For if a code guaranteed a problematic, then we in the university would feel better about ourselves . . . But we feel bad about ourselves, who would dare to say otherwise? And those who feel good about themselves are perhaps hiding something, from others or from themselves” (Derrida, 1992: 7). Talvez as justificações de Phelps não tenham necessariamente de ser eliminadas como ilusórias ou falsas, mas só no distanciamento da sua profunda revisão crítica e na inteira assunção das respectivas consequências o poderemos esclarecer, sem nos sentirmos mal connosco e sem escondermos nada de nós ou dos outros.

Quando comparamos as opiniões de Phelps com algumas outras que são hoje frequentemente enunciadas a propósito de possíveis novas vias para os estudos humanísticos, constatamos que essas vias “salvadoras” são afinal velhas de pelo menos quase um século. O conhecimento da natureza humana trazido pelo estudo da literatura, dizia Phelps, e “a simpatia, a tolerância e o entendimento” para com essa natureza que tal conhecimento acarretava, constituíam recursos valiosos para “o êxito em qualquer vocação em que se entra em contacto com pessoas”. Assentando, dentro do paradigma aqui representado por Phelps, na racionalização cognitiva que vê na literatura um acesso privilegiado à verdade (da natureza humana), esta utilidade dos estudos literários torna-se, nas suas versões modernas, numa validação profissionalizante dos estudos humanísticos em domínios relacionados com as chamadas “relações humanas”, e traduz-se geralmente na consideração de que uma formação nas áreas das humanidades é importante, e é mesmo cada vez mais requerida (por quem?), em domínios profissionais tradicionalmente associados a áreas curriculares muito distintas daquelas, como a economia, a gestão ou a engenharia. São mesmo frequentemente citados exemplos, geralmente “lá fora” mas às vezes também (já) “cá dentro”, de empresas que privilegiariam o recrutamento de pessoal com formação humanística para funções relacionadas com o que em terminologia empresarial se designa como gestão de recursos humanos.

Será importante clarificar em que sentidos possíveis estas versões modernas do segundo argumento de Phelps poderão ter relevância significativa no contexto em que são usualmente invocadas, isto é, como razão de ser para eventuais ajustamentos ou

reformas curriculares dos cursos de humanidades com vista à sua adequação a novas saídas profissionais. Por um lado, se os exemplos apontados são ilustrativos de uma tendência do mercado de trabalho e não se resumem a situações excepcionais, então tal poderá significar que os cursos tal como existem correspondem às expectativas dos chamados agentes empregadores. Se, por outro lado, esses exemplos são indícios de que as empresas procuram recrutar gestores ou engenheiros com alguns laivos de formação humanista, poderão então ser considerados como um alerta para os responsáveis pelos cursos que formam estes profissionais, caso em que às Faculdades de Letras competiria quando muito manifestar a sua disponibilidade para eventualmente colaborar naquela formação complementar. A natureza deste argumento poderá contudo ser melhor esclarecida se nos interrogarmos sobre a lógica que lhe é subjacente.

Sabemos que na sociedade contemporânea, como também nas que a antecederam, mas quantitativa e qualitativamente mais do que nessas, o saber se encontra determinado pelo poder instituído, não só nas suas configurações mas principalmente (e aqui reside a grande diferença entre o presente e o passado) nas condições materiais da sua produção e da sua divulgação. No seu relatório sobre o saber nas sociedades contemporâneas apresentado ao Conselho das Universidades do Quebec em 1979 Jean-François Lyotard tornou clara esta determinação. Independentemente do carácter discutível, e que se revelou imensamente polémico, do respectivo enquadramento teórico, a análise de Lyotard aponta para a impossibilidade prática de uma legitimação humanista do saber como era aquela que, dado o seu contexto, poderíamos atribuir ao argumento de Phelps:

A administração da prova, que, em princípio, é apenas parte de uma argumentação destinada a obter o assentimento dos destinatários da mensagem científica, passa assim para o controlo de um outro jogo de linguagem, onde o que está em causa não é a verdade, mas a performatividade, ou seja, a melhor relação *input/output*. O estado e/ou a empresa abandonam a narrativa de legitimação idealista ou humanista para justificar a nova situação: no discurso dos capitalistas de hoje, a única situação merecedora de crédito é o aumento do poderio. Não se pagam sábios, técnicos e aparelhos para saber a verdade, mas para aumentar o poderio. (Lyotard, 1989: 95)

A tradição romântica representada por Phelps acreditou que a simpatia e a tolerância que ajudariam ao êxito profissional nos negócios vinham daquele mesmo conhecimento da natureza humana dado pela literatura que também fazia dos que o possuíam melhores pais, maridos, ou amigos. Não sei se os empresários que se diz estarem interessados em contratar quadros com formação humanista sabem quão discutível e discutida é hoje, no âmbito dos estudos humanistas, a simples possibilidade de a literatura, ou a história, ou até mesmo a filosofia, serem meios de conhecimento de uma natureza humana cujo estatuto ontológico se torna também ele problemático, mas creio que isso lhes é completamente indiferente. Com efeito, no quadro da deslegitimação do saber contemporâneo, o empresário, ou, para ser mais rigoroso, a empresa, apenas estará interessada em contratar um quadro com formação humanista na medida em que o seu saber se adequa à lógica da performatividade tal como definida por Lyotard. A formação assim requerida não deverá assentar num saber legitimado pela verdade, mas num saber determinado pela lógica do poder (da empresa).

Nesta recontextualização dos estudos humanísticos o estudo da literatura, como também o saber filosófico ou a interpretação histórica, deixam de ser encarados na sua

dimensão ética, precisamente aquela que fundamentava a racionalidade do primeiro argumento de Phelps – fazer de nós seres humanos melhores –, para se tornar num meio de aquisição de conhecimentos eficazes para o aumento do poder da empresa. É significativo que muito do pensamento teórico contemporâneo trate de demolir a possibilidade mesma da legitimação do saber pela verdade (do que são exemplos anti-fundacionalismos diversos) ao mesmo tempo que institui a eficácia como critério de validade do conhecimento (pelas vias do neopragmatismo), deste modo dando cobertura a esta instrumentalização do saber humanístico. Em contrapartida à perda de relevância ou, mais propriamente, de sentido da dimensão ética da obra literária (que nesse mesmo processo de perda deixa de ser designada como obra e passa a ser preferencialmente designada como texto), a atenção interpretativa agora requerida tenderá a deslocar-se do domínio dos sentidos humanos (os domínios da intencionalidade, da presença do autor e da história) para o domínio dos processos da linguagem e dos seus efeitos, ou eficácia. A crescente importância dos chamados estudos da recepção e da teorização dos discursos enquanto retóricas não será alheia a esta mudança.

No quadro de uma utilização pragmática dos estudos humanísticos assim definido, a obra literária, e a seu modo também a obra filosófica, tenderão a ser lidas não como lugares onde alguém soube, melhor do que nós, penetrar no mais profundo da natureza do homem, das coisas, da sociedade e da história, ou seja, no mais profundo de nós próprios e do mundo, mas antes como espaços abertos à manipulação de valores e de sentidos. O texto deixa de ser considerado como revelação da verdade (de uma qualquer verdade) e passa a ser encarado como uma ocultação, ou como uma rede de ocultações. Consoante as opções teóricas adoptadas essas ocultações poderão em última instância remeter para uma verdade que só ilusoriamente será conhecimento, já que não será mais do que a verdade por nós próprios inscrita no texto (simples reconhecimento), ou poderão não ser mais do que ocultações de ocultações, numa paradoxal imbricação de significantes vazios – a primeira via será exemplificada por alguns desenvolvimentos da teoria da recepção, nomeadamente na sua versão conhecida em inglês como “reader-response criticism”, a segunda por alguma análise desconstrucionista. Tratar-se-á sempre, em qualquer caso, de negar a obra como presença (de um autor, de uma intencionalidade, de uma verdade) e de afirmar em seu lugar um modelo de texto como espaço de uma ausência (ou diferença que é, enfim, ausência) a ser preenchido pelo crítico ou, mais abstractamente, pela crítica enquanto discursividade (ou, como se diz, pelas suas estratégias).

Se nos reportarmos agora às expectativas da lógica empresarial poderemos verificar como, num primeiro momento, este modelo de texto corresponde inteiramente a uma idealização do destinatário dessa racionalidade, ou seja, a uma idealização do consumidor. O ideal de qualquer empresário (pelo menos enquanto empresário) será precisamente que o consumidor se comporte como o texto nos termos acima definidos: por um lado que “esteja lá” (por muito que negue o texto, uma crítica textual que dele prescindisse seria tão suicida como uma empresa que prescindisse de consumidores), mas que por outro lado se manifeste como ausência de intencionalidade ou de vontade, de interesses ou de valores, de sentidos ou de verdades, de modo a que essa ausência possa ser inteiramente preenchida pelas estratégias da empresa. A publicidade seria, dentro desta correspondência, um equivalente empresarial do procedimento crí-

tico: determinando a especificidade da rede de significantes (preferencialmente vazios) que constitui o consumidor, a sua tarefa consistiria em nela inscrever o discurso da própria empresa. Esta seria pelo menos uma boa razão para advogar uma articulação dos estudos humanísticos com os estudos de publicidade como uma nova “via profissionalizante”.

Mas se prosseguirmos a analogia poderemos constatar, num segundo momento, como este requisito ideal da lógica empresarial não se confina aos destinatários-consumidores, mas é abrangente de todos aqueles que participam no próprio funcionamento da empresa, ou seja dos seus técnicos. Importa a este propósito acentuar que hoje a designação de “técnicos” não corresponde apenas a um sector de funcionários dentro da empresa, mas tende a abranger todos os participantes na sua actividade, desde os mais elevados decisores aos executantes das tarefas mais standardizadas. A lógica empresarial moderna tende de resto a fazer esbater as diferenças clássicas entre os que decidem e os que se limitam a obedecer (dentro dessa diferença clássica os “técnicos” estariam algures no meio), de todos reclamando a máxima “competência técnica”, ou “profissional”, sendo dentro dessa lógica que se inserem as exigências de uma formação profissional que prepare trabalhadores “qualificados”. Ora a competência técnica traduz-se precisamente, dentro da lógica da empresa, numa instrumentalização do indivíduo que atinge o seu ponto optimal quando aquele faz seus os interesses e os objectivos da empresa, ou, dito de outro modo, quando o indivíduo, em vez de encarar, interpelar, ou “ler” a empresa como uma entidade diferente de si próprio, com razões de ser (sentidos) e objectivos que lhe são específicos, é antes integrado na lógica empresarial, interpelado ou “lido” pela empresa. Recorro ainda a Lyotard, num passo em que, na sua articulação da teoria dos jogos com as modalidades dos relacionamentos sociais nas sociedades capitalistas desenvolvidas, apresenta a competência técnica como obedecendo a um princípio de “optimização das *performances*”: “trata-se de jogos cuja pertinência não é nem o verdadeiro, nem o justo, nem o belo, etc., mas o eficiente: um “acto” técnico é “bom” quando realiza melhor e/ou quando gasta menos do que outro” (Lyotard, 1989: 91).

Este processo de esvaziamento dos conteúdos humanos (o verdadeiro, o justo, o belo) e da sua substituição pelas estratégias empresariais (a eficiência), e que usualmente se chama “personalização do trabalho” (não se deve confundir “personalização” com “humanização” – nunca se fala, neste contexto, de “humanização do trabalho”), constitui assim uma réplica, no plano da produção, do processo acima descrito para a instituição do consumidor ideal. Na verdade não há, entre o técnico (produtor) ideal e o consumidor ideal, na perspectiva da lógica da empresa, uma distinção fundamental. De ambos se requer a mesma ausência de conteúdo humano e a mesma ilusão de que o têm (a ilusão da Presença); ambos são interpelados como pessoas pela racionalidade performativa, de modo análogo ao estabelecido por Althusser para a interpelação do sujeito pela ideologia; finalmente, as suas identidades e, correspondentemente, as suas diferenças, não lhes são inerentes, ou imanescentes, mas são antes função da estratégia empresarial, tal como para Stanley Fish (um bom exemplo do neopragmatismo no domínio dos estudos literários) as identidades e diferenças entre textos são estabelecidas pela estratégia interpretativa do crítico:

[T]he notions of the “same” or “different” texts are fictions. If I read *Lycidas* and *The Waste Land* differently (in fact I do not), it will not be because the formal structures of the two poems (to term them such is also an interpretive decision) call forth different interpretive strategies but because my predisposition to execute different interpretive strategies *will* produce different formal structures. (Fish, 1980: 181)

Comentando a frase de Derrida atrás transcrita onde este afirma que nós (professores, académicos no domínio das humanidades) nos sentimos mal com nós próprios, Robert Scholes considera que a principal razão para esse mal-estar reside no facto de nos termos tornado relutantes em invocar critérios de verdade acerca dos assuntos que ensinamos. Independentemente do grau de pertinência que possa ser reconhecido ao diagnóstico de Scholes, penso ser antes de tudo necessário qualificar devidamente o sujeito desse mesmo mal-estar a que o diagnóstico se refere: *nós* – quem?¹ Com efeito, não creio que esse sentido de mal-estar exista, ou que, se existir, a ele se possa aplicar o mesmo diagnóstico, naqueles (professores, académicos no domínio das humanidades) que propõem, defendem e aplicam os modelos críticos a que me tenho vindo a referir. É certo que Scholes identifica algumas das mais poderosas origens (americanas) da relutância a que se refere: J. Hillis Miller e os desconstrucionistas de Yale, Richard Rorty e Stanley Fish. Mas ao atribuir indiscriminadamente aquele mal-estar, e a respectiva causa, a toda a comunidade académica (no domínio das humanidades), Scholes está implicitamente – e paradoxalmente – a incluir nessa atribuição tanto os causadores do mal-estar como os que lhe sofrem as consequências.

Não se trata aqui de procurar bodes expiatórios nem de assumir a clássica atitude conservadora de culpabilização do novo pelos males do mundo. Trata-se antes de esclarecer as coincidências formais entre as vanguardas teóricas anti-fundacionalistas que se desenvolveram nos meios universitários durante o último quartel do século XX e as novas racionalidades surgidas na mesma época e que tendem a subordinar a sociedade e o saber a critérios de eficácia esvaziados de valores humanos. Estas coincidências vêm afinal demonstrar que essas novas orientações teóricas e críticas não são, como muitas vezes se afirma, desajustadas das necessidades sociais e das correspondentes exigências do mercado, e que muito menos são com elas contraditórias, mas são antes plenamente adequadas a tais necessidades e exigências. As novas organizações curriculares dos cursos humanísticos, as novas vias profissionalizantes a oferecer no seu âmbito, deverão, para se adequarem à nova racionalidade da eficácia – a qual dita as chamadas exigências do mercado – adaptar o estudo da literatura, como também da filosofia ou da história, aos novos saberes. O que, de resto, já está a acontecer algures, como o confirma Harold Bloom quando, com a frontalidade que lhe é característica, declara a perda definitiva dos valores éticos, estéticos e cognitivos no domínio específico dos estudos da literatura e cultura inglesa e americana: “English Studies are dead”. A nova racionalidade da eficácia encontra-se de resto na ensurdecedoramente propagada *excelência*, definida por Bill Readings em *The University in Ruins* como o critério vazio que se encontra no centro da empresarialização da universidade: “[T]he

¹ Esta interrogação cabe dentro de uma outra mais vasta formulada por Derrida no texto citado: “Could we understand ourselves, so as to debate about the responsibility proper to the university? ... I am asking myself beforehand if we could say ‘we’ and debate together, in a common language, about the general forms of responsibility in this area. Of this I am not sure” (Derrida, 1992: 7).

appeal to excellence marks the fact that there is no longer any idea of the University, or rather that the idea has now lost all content. ... All that the system requires is for activity to take place, and the empty notion of excellence refers to nothing other than the optimal input/output ratio in matters of information" (Readings, 1996: 39).

As vias que nestas condições se abrem para a formulação de uma nova "política científica" para o ensino e a investigação nos domínios tradicionalmente integrados nos estudos humanísticos (na "universidade de excelência" as humanidades também têm de ser "científicas") passam assim pela sua subordinação às exigências de um mercado que substituem os valores humanos pelos critérios de eficácia definidores da competência técnica. Tal não significa necessariamente que o estudo da literatura, da filosofia ou da história desapareça enquanto tal, mas "apenas" que dele deverão ser eliminadas as dimensões que se ocupam do amor da verdade, do bem ou do belo, permanecendo aquelas que possam ser reformuladas como factores produtivos, ou como técnicas, ao serviço de determinadas indústrias, como as da publicidade, da comunicação ou do entretenimento (ou do que hoje se designa como indústria de conteúdos, na qual a retórica assumirá certamente um papel relevante). Demonstrando o absurdo do receio, por vezes manifestado nos meios académicos, pela eventual transformação das escolas politécnicas em universidades, o que se perfila no horizonte é antes um processo de tecnicização do ensino universitário, nomeadamente da parte deste tradicionalmente separada do domínio tecnológico ou das chamadas ciências aplicadas.

O desafio que se apresenta perante os cursos de Letras voltados para os estudos humanísticos é o de encontrar alternativas que permitam contrariar esta tendência para aquela morte anunciada por Harold Bloom para os Estudos Ingleses (mas que não se confina a este domínio das humanidades). Pelo menos a médio prazo, a Faculdade de Letras terá necessariamente de aceitar as vias de profissionalização, não só porque a sua liminar rejeição seria, nas condições actuais (de número de alunos e de docentes, por exemplo), irrealista, como também porque a favor de tal aceitação se verá confrontada com dois argumentos poderosos: 1) temos de acautelar as saídas profissionais para os nossos alunos e 2) se não o fizermos alguém o fará por nós. Mas a alternativa poderá mesmo finalmente não passar pela eliminação destas vias, mas pela sua redimensionação enquanto formações complementares que devem contudo ser distinguidas, na natureza, nos objectos e nos métodos, dos estudos humanísticos enquanto razão de ser da Faculdade de Letras. Para tal será necessário que estes últimos se instituem como núcleos de formação académica autónomos e independentes de qualquer formação profissional, e que, consequentemente, o poder daqueles argumentos não faça deles, como por vezes os poderes públicos parecem pretender e alguns sectores da academia parecem aceitar, a justificação fundamental para a existência da própria Faculdade de Letras.

O primeiro deste argumentos, pelo seu carácter ético, é o mais poderoso dos dois e é incontornável a curto/médio prazo, podendo contudo ser superado a longo prazo através de uma adequada explicitação da natureza e dos limites das expectativas inerentes à formação académica proporcionada, a qual deveria excluir, num modelo alternativo, qualquer promessa, à partida, de uma preparação profissional específica, incluindo a preparação para o ensino. Como atrás referi, tal não significaria necessariamente a eliminação deste ou de outros domínios de formação profissionalizante do

âmbito da Faculdade de Letras. Na medida em que esta faculdade tenha condições para ministrar saberes técnicos, não só poderá como deverá fazê-lo, desde logo como salvaguarda da associação desses saberes a uma preparação humanística de base formulada nos termos que a mesma faculdade considerar adequados. Mas, e também por esta razão, é indispensável o estabelecimento de uma separação rigorosa entre aquela que deve ser a vocação humanística específica da Faculdade de Letras e a oferta de cursos de especialização profissional ou de aplicação técnico-científica, os quais em caso algum deverão influenciar a organização curricular, os programas ou os métodos dos cursos humanísticos.

Deste modo seria por outro lado possível contrariar o segundo argumento acima enunciado, não por via da (poli)tecnicização da Faculdade de Letras mas antes através de uma opção de fundo, que assumisse a responsabilidade e os riscos de transformar a Faculdade de Letras (mais propriamente, os seus departamentos estritamente ligados aos estudos humanísticos) em reduto e salvaguarda de saberes ameaçados – saberes sobre a humanidade enquanto busca de perfeição e de verdade (na literatura, na arte, nas ideias, na vida), hoje excluídos dos sistemas dominantes de produção-aplicação do saber científico. Acima de tudo, o grande problema a encarar pela Faculdade de Letras no respeitante aos cursos de humanidades não deveria ser o de procurar a sua sobrevivência através da busca de vias alternativas à via de ensino (prestes a esgotar-se) que confirmassem o pendor e a dominante profissionalizante (técnica) desses cursos. Embora sem descurar a possibilidade de um desenvolvimento diversificado de cursos dessa natureza, mas num esforço, que poderá muito bem ser inglório (e que por isso é um risco), tendente a contrariar a sua dominação pelos estritos critérios de competência técnica atrás definidos, o grande problema a encarar pela Faculdade de Letras deveria antes ser o de encontrar formas de afirmação do carácter fundamental e tecnicamente desinteressado (se é que ainda se pode usar esta palavra) dos estudos neles realizados. Tal como a reivindicação de uma componente humanística básica na formação profissional ministrada teria certamente de combater os critérios de competência profissional dominantes, a defesa do estudo das humanidades assim formulada teria por sua vez de se confrontar com as linhas de força teórico-críticas que tendem a fazer desaparecer a especificidade do objecto, ou dos objectos, desse estudo. Num caso como no outro tratar-se-ia de combater formações tendencialmente hegemónicas, em defesa, simplesmente, da irredutibilidade dos valores humanos – a verdade, o bem, a beleza – quer à lógica da performatividade quer ao vazio anti-fundacionalista. E não é afinal essa defesa a razão de ser das humanidades?

Tratar-se-ia assim de pensar uma filosofia para a Faculdade de Letras assente na especificidade dos estudos humanísticos, e que pelo menos abriria a possibilidade de estes escaparem ao destino acima delineado. Mas a responsabilidade e o risco seriam grandes. Antes de tudo, significaria assumir (pelo menos a médio prazo) a necessidade de uma redução radical do número de alunos (e consequentemente de docentes) nos cursos de estudos humanísticos, que como tal deveriam ser considerados, em si mesmos e perante os poderes públicos, como formalmente análogos aos cursos de ciências fundamentais (que como os humanísticos também inflacionaram a sua frequência à custa da via de especialização em ensino, alheia à natureza e ao objecto do saber que lhes é inerente). Com efeito, os cursos humanísticos devem ser considerados, tal como os

de matemática ou de física, como respeitando a saberes fundamentais, pelo que tentar convertê-los em cursos de saberes aplicados é não só subverter a sua natureza como eliminar da universidade um espaço único de entendimento da criatividade humana e dos seus valores.

A tradição humanista-iluminista habituou-nos a identificar a inovação teórica e crítica com grandes causas humanas como a liberdade, a verdade, a justiça, ou a beleza. Mas a tradição humanista-iluminista é precisamente aquela contra a qual se instituem os novos saberes teórico-críticos, a par das novas racionalidades da performatividade e da eficácia que cada vez mais comandam a sociedade e a vida. Quem queira reivindicar aquela tradição terá necessariamente de se confrontar com estes saberes e estas racionalidades. Resta esclarecer se tal reivindicação significa uma promessa de futuro, cujas implicações e natureza ultrapassam em muito o limitado âmbito de uma qualquer política de circunstância para as Faculdades de Letras, ou se, como sem dúvida esta proposta será considerada pelas racionalidades dominantes, apenas significa a tentativa de construção de uma espécie de condomínio fechado para a terceira idade dos estudos humanísticos. Este é, talvez, o maior risco.

BIBLIOGRAFIA

- ARNOLD, Matthew (1891), *On Translating Homer*, London, Longman.
- DERRIDA, Jacques (1992), "Mochlos; or, The Conflict of the Faculties". Trans. Richard Rand and Amy Wygant, *Logomachia*, Ed. Richard Rand, Lincoln and London, University of Nebraska Press, pp. 1-34.
- FISH, Stanley (1980), "Interpreting the *Variorum*", *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Ed. Jane P. Tompkins, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, pp. 164-84.
- LYOTARD, Jean-François (1989), *A Condição Pós-Moderna*, Trad. José Navarro, Lisboa, Gradiva.
- READINGS, Bill (1996), *The University in Ruins*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press.
- SCHOLES, Robert (1998), *The Rise and Fall of English: Reconstructing English as a Discipline*, New Haven and London, Yale University Press.

Jeroen Dewulf
Universidade do Porto

“Por vozes nunca dantes ouvidas”: A viragem pós-colonial nas ciências humanas

Talvez tenha sido uma das respostas mais geniais do último século, aquela que deu Mahatma Gandhi quando, no fim da sua visita à Inglaterra e rodeado por dezenas de jornalistas nervosos, alguém lhe perguntou o que tinha achado da civilização britânica. As suas lendárias palavras: “Creio que seja uma boa ideia”, marcaram o início de um processo ao qual hoje chamamos “pós-colonialismo”. Aqueles que durante séculos tinham sido colonizados em nome de uma civilização que de civilizado tinha muito pouco, de repente deixaram de ser sujeitos passivos e fizeram ouvir a sua voz. É uma voz dura, uma voz que põe em causa valores e convicções que há poucas dezenas de anos atrás ainda pareciam ser eternos, uma voz também que obriga o mundo ocidental a repensar e rescrever todo o seu passado.

Antes de analisarmos as consequências desta viragem pós-colonial na literatura, é útil verificar o que se passou na antropologia. Já em 1950, o antropólogo suíço Alfred Métraux sublinhou numa palestra perante uma reunião da UNESCO como eram racistas os pilares da ciência ocidental:

Au moment où notre civilisation industrielle pénètre sur tous les points de la terre, arrachant les hommes de toutes couleurs à leurs plus anciennes traditions, une doctrine, à caractère faussement scientifique, est invoquée pour refuser à ces mêmes hommes, privés de leur héritage culturel, une participation entière aux avantages de la civilisation qui leur est imposée. (*apud* Leiris, 1960: 198)

De facto, não é de estranhar que os antropólogos tenham sido os primeiros a antever uma inevitável viragem pós-colonial, pois nenhuma ciência ocidental dependia tanto do sistema colonial como esta – não é por acaso que Claude Lévi-Strauss considerava a antropologia como sendo “a criada do colonialismo”.¹ Com o fim da coloni-

* O presente artigo insere-se na Linha de Ação nº 1, “Estudos de Recepção e de Hermenêutica Intercultural”, do Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos (CIEG), Unidade de I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa POCTI.

¹ No seu ensaio “L’ethnographie devant le colonialisme” (1950) o antropólogo francês Michel Leiris

zação, a antropologia consequentemente entrou numa crise profunda. Aqueles países que conseguiram conquistar a sua independência acusavam os antropólogos ocidentais de um “data-imperialism”: como se não bastasse que os ocidentais lhes teriam roubado durante séculos a sua população e as suas matérias-primas, agora, estes, alegadamente em “nome da ciência”, queriam fazer carreira à custa da sua cultura. Acusavam também os antropólogos de terem adaptado a sua história e a sua cultura a uma perspectiva europeia, quase como se as culturas não-ocidentais não tivessem existido antes da chegada do primeiro antropólogo.

A procura de uma resposta a estas críticas verificou-se fundamentalmente em universidades norte-americanas. Com o fim do colonialismo, a maioria dos departamentos europeus de antropologia tinham sido fechados ou diminuídos de tal forma que a antropologia deixou de ser uma das principais ciências em países com uma longa tradição em estudos antropológicos como a França, o Reino Unido, a Bélgica, os Países Baixos, a Itália, a Espanha ou Portugal. O mesmo não ocorreu nos Estados Unidos. De facto, a enorme variedade étnica dos EUA fez com que não houvesse tanta dependência de colónias longínquas; as culturas “exóticas” estavam literalmente à porta da universidade. Para além disso, como nova potência mundial, os EUA compreenderam a importância estratégica em plena Guerra Fria de informações culturais específicas de todos os cantos do mundo.

A guerra no Vietname e o consequente debate político nas universidades norte-americanas não deixou de atingir também a antropologia. Ficou demonstrado como esta ciência continuava a estar presa a estruturas globais de dominação e como ela era abusada para satisfazer interesses políticos.² A discussão fortemente politizada que se seguiu na antropologia norte-americana só chegou à Europa vários anos mais tarde e deve ser enquadrada na emergência de movimentos feministas, anti-racistas e ecológicos nos EUA que puseram em questão os valores da tradicional educação e a hegemonia cultural dos WASPs (White Anglo-Saxon Protestants). Enquanto numa primeira fase apenas se criticavam as limitações da ciência tradicional e se exigia uma abertura para com as visões de feministas e de grupos minoritários (afro-americanos, homossexuais, emigrantes, etc.), cada vez mais a visão ocidental do mundo em si, tal como tinha sido defendida nas ciências humanas tradicionais, passou a ser posta em causa.

A expressão “The Others speak back” foi usada na antropologia para designar o facto de aquelas pessoas, que desde o início do colonialismo tinham sido condenadas à passividade, tomarem a palavra. O que era sobretudo criticado por elas, era a convicção arrogante por parte de muitos antropólogos de que apenas os ocidentais teriam capacidade intelectual suficiente para interpretar outras culturas. Michael M. J. Fischer considera, por isso, que a viragem pós-colonial na antropologia deu origem a uma bifurcação da perspectiva, substituindo assim a tradicional perspectiva eurocêntrica:

sublinhou que “l’ethnographie apparaît étroitement liée au fait colonial, que les ethnographes le veulent ou non” (Leiris, 1969: 84).

² “Cases that particularly raised the political consciousness of American anthropologists were Project Camelot (an abortive effort in the 1960s to tempt social scientists with grants in return for research useful in Latin American counterinsurgency); and the Thai Affair (charges, at the 1970 Asian Studies Meetings, and later investigated by a quickly constituted Ethics Committee within the American Anthropological Association, that ethnographic research in northern Thailand was employed in counterinsurgency efforts against groups associated with communist forces in Indochina)” (Marcus/ Fischer, 1999: 35).

The juxtaposing of exotic customs to familiar ones, or the relativizing of taken-for-granted assumptions, has always been the kind of cultural criticism promised by anthropology. This bifocality, or reciprocity of perspectives, has become increasingly important in a world of growing interdependence between societies: members of cultures described are increasingly critical readers of ethnography. No longer can rhetorical figures of the “primitive” or the “exotic” be used with impunity: audiences have become multiple. (Fischer, 1986: 199)

De facto, durante séculos, a voz do Outro tinha sido privada de qualquer importância – com excepção de Jesus Cristo, o único não-ocidental que era levado a sério, afirmou Edward Said ironicamente. A voz do Outro quando muito aparecia em relatos de visitantes exóticos inventados, como aconteceu na famosa obra *Lettres Persanes* (1721) de Montesquieu, mas obras nas quais verdadeiros não-europeus tinham a palavra eram uma raridade. Nos poucos casos em que isto acontecia, era, regra geral, o europeu que citava a voz do Outro.³

O facto de as vozes daqueles que nunca tinham tido a possibilidade de falarem de repente serem ouvidas na antropologia teve consequências surpreendentes. Uma das primeiras vítimas foi Bronislaw Malinowski, o “pai” da antropologia científica. John Kasaipwalova, um antropólogo originário da ilhas Trobriand sobre as quais Malinowski tinha escrito a sua obra prima *Argonauts of the Western Pacific* (1961), veio demonstrar que a obra de Malinowski estava cheia de erros de interpretação. A mesma “sorte” tiveram outros clássicos da antropologia tradicional, como Margaret Mead ou Edward Evans-Pritchard (cf. Marcus/ Fischer, 1999: 3f.). Esta onda de crítica pós-colonial levou Bernard DeVoto ao comentário: “The more anthropologists write about the United States, the less we believe what they say about Samoa” (*apud* Geertz, 1993: 9).

Enquanto a obra *Les damnés de la terre* (1961) de Frantz Fanon tinha sido a “bíblia” da luta anti-colonial – alguns até falaram no “manifesto comunista da revolução anti-colonial” – não se pode compreender a viragem pós-colonial sem consultar a obra *Orientalism* (1978) de Edward W. Said. Claramente influenciado por Foucault (*L'ordre du discours*, 1972), Said considera que o poder é um factor inerente a qualquer tipo de discurso. Por isso, a nossa produção de “verdades” está dominada pela ideia do poder. Uma vez que o poder já há vários séculos está no Ocidente, o que se julga ser “a verdade”, no fundo, não passa de “uma verdade ocidental”. Segundo Said, a “verdade” não é mais do que uma visão imposta pelo Ocidente, do que uma representação ocidental. Por isso, Said tenta demonstrar que muitas das actuais ideias acerca do mundo árabe se baseiam em visões imperialistas ocidentais que têm as suas raízes no colonialismo: “Orientalism was the discourse by which European culture was able to manage – and even produce – the Orient politically, sociologically, militarily, ideologically, scientifically and imaginatively during the post-Enlightenment period” (Said, 1978: 7). Neste contexto, o papel da população árabe era reduzido a uma total passividade,

³ Um caso emblemático é a reacção de um rei africano citado no famoso relato de viagem *Travels in the Interior Districts of Africa* (1799) de Mango Park. Nesse relato, Park conta a sua heróica descoberta do rio Joliba no interior da África. Porém, em vez de exprimir a sua admiração, o rei africano, para grande surpresa de Park, apenas quis saber se na Inglaterra não havia rios, já que, afinal de contas, todos os rios eram parecidos e não lhe parecia haver razões aparentes para correr tantos riscos só para ver mais um. (cfr. Pratt, 1992: 83)

quase como se se tratasse de crianças que deveriam ser representadas pelos europeus já que, alegadamente, eles próprios não tinham capacidade para tal:

(...) indeed it can be argued that the major component in European culture is precisely what made that culture hegemonic both in and outside Europe: the idea of European identity as a superior one in comparison with all the non-European peoples and cultures. There is in addition the hegemony of European ideas about the Orient, themselves reiterating European superiority over Oriental backwardness, usually overriding the possibility that a more independent thinker (...) may have had different views on the matter. (Said, 1978: 7)

Por isso, Said fala de uma “aliança silenciosa entre textos culturais e imperialismo” e apela a uma revisão completa das ciências literárias (Said, 1993: 45ss.). Esta revisão terá de vir a partir da Literatura Comparada. Esta, porém, terá de sofrer fortes alterações, pois durante décadas, a Literatura Comparada, na opinião de Said, privilegiou apenas literaturas europeias e norte-americanas: “Academic work in comparative literature carried with it the notion that Europe and the United States together were the centre of the world, not simply by virtue of their political positions, but also because their literatures were the ones most worth studying” (Said, 1993: 46s.).

É importante sublinhar que a viragem pós-colonial proposta por Said tem uma forte conotação política e apela ao abandono do distanciamento entre literatura e sociedade/política como era defendido pelos estruturalistas. A nova Literatura Comparada que assim nascerá será uma em que as fronteiras entre as culturas deixaram de existir, já que, segundo Said:

(...) the notion that there are geographical spaces with indigenous, radically ‘different’ inhabitants who can be defined on the basis of some religion, culture or racial essence proper to that geographical space is equally a highly debatable idea. (*apud* Clifford, 1988: 274)

Neste ponto, Said é muito radical. Até critica o facto de o primeiro contacto de crianças com a literatura ser com a literatura da própria cultura. A consequência disto, segundo Said, é que a literatura continua, para o resto da vida, a estar presa num enquadramento nacional ou até nacionalista. Deste modo, a literatura é feita cúmplice de uma educação xenófoba:

Far from being a placid realm of Apollonian gentility, culture can even be a battleground on which causes expose themselves to the light of day and contend with one another, making it apparent that, for instance, American, French, or Indian students who are taught to read *their* national classics before they read others are expected to appreciate and belong loyally, often uncritically, to their nations and traditions while denigrating or fighting against others. (Said, 1993: xiii)

Segundo Said, a preocupação dos críticos literários não se deveria limitar ao aspecto estético da obra. Uma pergunta-chave também deveria ser a circunstância histórica e social na qual a obra nasceu. Por isso, a literatura não deveria ser só vista como um conjunto de obras de arte, mas também como uma construção ideológica (Said, 1978: 30). Deste modo, Said pretende acabar com correntes neo-conservadoras dentro das ciências sociais que criticam o relativismo cultural na esteira de Nietzsche, Adorno, Derrida e Foucault pelo facto de darem a mesma importância a todas as culturas e terem um respeito fundamental por todas as diferenças culturais. Na sua opinião, este relati-

vismo impossibilita qualquer tipo de generalização ou moralização e não deixa espaço para um progresso cultural ou para a fixação de um cânone literário. Deste modo, a questão do cânone tornou-se no pomo da discórdia entre críticos literários pós-coloniais como Edward Said, Homi Bhabha ou Gayatri Spivak por um lado e críticos neo-conservadores como Allan Bloom, Alvin Kernans ou Roger Kimball, por outro.⁴

Facto é que Said, Bhabha e Spivak são citados no mundo inteiro, enquanto os neo-conservadores praticamente não conseguem apoio fora dos Estados Unidos. O sucesso dos "Post-Colonial Studies" tem muito a ver com o impacto internacional dos "Cultural Studies". O que ambas as correntes têm em comum é uma forte conotação política, no sentido de criticarem os poderes tradicionais ("Critique of Power") e as consequentes desigualdades no mundo. A diferença reside basicamente no facto de os "Cultural Studies" implicarem uma crítica "por dentro", enquanto os "Post-Colonial Studies" são antes uma crítica de fora, como uma espécie de descolonização cultural.

Nos "Post-Colonial Studies", pretende-se realizar uma revisão total do cânone literário ocidental e eurocêntrico. Críticos literários pós-coloniais rejeitam por isso expressões tradicionais do tipo "Commonwealth-Literature", já que, na sua opinião, isto sugeria que a literatura britânica continua a estar no centro, enquanto as outras literaturas continuariam a pertencer à periferia.⁵ O pós-colonialismo insiste em dar uma atenção particular às literaturas oriundas de ex-colónias, tanto de "invaded colonies" como a Nigéria, a Índia ou o Egipto, como de "settler colonies" como a Austrália, os EUA ou o Canadá. Uma vez que muitos escritores pós-coloniais (talvez até a maioria deles) residem ou na América do Norte ou na Europa, fala-se actualmente também em "literaturas da diáspora". Tal como acontece nos "Cultural Studies", a influência de correntes pós-estruturalistas (Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze), neo-marxistas e pós-modernas (Stuart Hall, Frederic Jameson) é considerável. Actualmente, distinguem-se quatro correntes diferentes nos "Post-Colonial Studies". A primeira é uma corrente nacional ou regional, na qual são estudadas obras literárias escritas em línguas minoritárias, a segunda distingue segundo a raça ou o sexo, como acontece, por exemplo, com a literatura afro-americana; uma terceira corrente é comparatista e compara aspectos linguísticos, históricos ou culturais em duas ou mais literaturas pós-coloniais. A quarta e última corrente, que também é chamada de corrente "pós-nativista" ou "nomadista", privilegia a transgressão de fronteiras, as situações híbridas ou o sincretismo como elementos constitutivos de todas as literaturas pós-coloniais. As diferenças entre estas várias correntes, que às vezes são consideráveis, levam inevitavelmente a tensões dentro dos "Post-Colonial Studies", sobretudo entre representantes da segunda e da quarta corrente. Também se constata diferenças geográficas: teorias que privilegiam ideologias híbridas têm mais sucesso em países latino-americanos ou nas Caraíbas do que em África ou na Ásia. Diferenças também existem no que diz respeito às teorias pós-modernas; de facto, muitos autores pós-coloniais pretendem contar a história do seu povo ou da sua cultura e usam para isto com muita frequência exactamente aquelas estratégias literárias que críticos pós-modernos rejeitam por alegadamente serem demasiado tradicionais.

⁴ Segundo Kimball, a questão não é entre neo-conservadorismo e pós-colonialismo, mas "between culture and barbarism" (*apud* Taylor, 1994: 72).

⁵ Foi por esta razão que Max Dorsinville sugeriu (sem sucesso) trocar a expressão "pós-colonialismo" por "pós-europeísmo".

Para dar uma ideia mais concreta sobre os objectivos e as perspectivas dos “Post-Colonial Studies”, pretendo concluir com uma análise de duas obras-chave desta nova corrente: *The Location of Culture* (1994) de Homi Bhabha e *Culture and Imperialism* (1993) de Edward Said.

Tal como fez Frantz Fanon, Homi Bhabha juntou a psicanálise ao anti-colonialismo. Bhabha, porém, recusa noções do tipo “nação” ou “povo” que considera ultrapassadas. Em vez de procurar na literatura uma confirmação de uma identidade cultural ou até nacional, Bhabha privilegia uma literatura com uma identidade híbrida, ambivalente, diferenciada e múltipla, já que, na sua opinião, uma identidade pura não passa de uma ficção:

Cultural diversity is also the representation of a radical rhetoric of the separation of totalized cultures that live unsullied by the intertextuality of their historical locations, safe in the Utopianism of a mythic memory of a unique collective identity. (...) The need to think the limit of culture as a problem of the enunciation of cultural difference is disavowed. (Bhabha, 1994: 34)

Com base numa tese que se baseia na dialéctica metafórica de Freud relativamente aos conceitos “heimisch” e “unheimlich”, Bhabha defende que o Outro não está fora do Próprio, mas que o Outro faz parte do nosso próprio sistema cultural. Assim sendo, a diferença não fornece uma possibilidade de divisão ou de separação. Para Bhabha, diferença é antes um caminho para se chegar a um auto-conhecimento. Daí a importância do conceito “location” – em vez da diferença constituir uma fronteira entre o Próprio e o Estrangeiro, entre a própria cultura e outras culturas, ela deveria ter um lugar central dentro de todas as culturas. Outro conceito freudiano importante para Bhabha é o do feiticismo. Enquanto Freud designa o medo de castração e o medo de diferença sexual como sendo feitiços, Bhabha aplica o mesmo conceito ao estereótipo:

In this spirit I argue for the reading of the stereotype in terms of fetishism. The myth of historical origination – racial purity, cultural priority – produced in relation to the colonial stereotype functions to ‘normalize’ the multiple beliefs and split subjects that constitute colonial discourse as a consequence of its process of disavowal. (Bhabha, 1994: 74)

O objectivo final de Bhabha é conseguir uma identidade, uma cultura e uma literatura anti-imperialistas, sem qualquer tipo de preconceitos. Neste âmbito, Bhabha usa as mais variadas expressões – “displacements”, “stairwells”, “interstitial passages”, “in-between spaces” – que são todas metáforas para uma identidade cultural mista e variada, num mundo híbrido que por ele é chamado de “third space”:

What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These ‘in-between’-spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself. (Bhabha, 1994: 1f.)

No que diz respeito aos estudos literários, Bhabha apela a um interesse acrescido por textos que nasceram “ao lado” dos grandes centros culturais. Mesmo assim, os autores mais citados por ele, fazem claramente parte do cânone literário actual. Trata-se aqui de autores como Salman Rushdie, John Coetzee, Bessie Head, Nadine Gordimer

ou Toni Morrison. Ao contrário do pessimismo de Edward Said, que na sua obra *Orientalism* lamenta o papel passivo dos habitantes de sociedades antigamente colonizadas, Bhabha exprime a visão bastante mais optimista de que autores oriundos de culturas tradicionalmente marginalizadas acabarão por conseguir pôr em questão o discurso dominante da actualidade:

The study of world literature might be the study of the way in which cultures recognize themselves through their projections of ‘otherness’. Where, once, the transmission of national traditions was the major theme of a world literature, perhaps we can now suggest that transnational histories of migrants, the colonized, or political refugees – these border and frontier conditions – may be the terrains of literature. The centre of such a study would neither be the ‘sovereignty’ of national cultures, nor the universalism of human culture, but a focus on those ‘freak social and cultural displacements’ that Morrison and Gardiner represent in their ‘unhomely’ fictions. Which leads us to ask: can the perplexity of the unhomely, intrapersonal world lead to an international theme? (Bhabha, 1994: 12)

Por “culturas marginalizadas”, Bhabha não entende só as culturas de países do chamado “terceiro mundo”, mas também aquela de mulheres e de minorias no Ocidente (negros, homossexuais, migrantes, ciganos, etc.), pessoas a quem Bhabha – seguindo o exemplo do historiador Eric Wolf – chama de “peoples without a history”, ou seja, pessoas que nunca tiveram direito à sua própria história:

Postcolonial criticism bears witness to the unequal and uneven forces of cultural representation involved in the contest for political and social authority within the modern world order. Postcolonial perspectives emerge from the colonial testimony of Third World countries and the discourses of ‘minorities’ within the geopolitical divisions of East and West, North and South. They intervene in those ideological discourses of modernity that attempt to give a hegemonic ‘normality’ to the uneven development and the differential, often disadvantaged, histories of nations, races, communities, peoples. They formulate their critical revisions around issues of cultural difference, social authority, and political discrimination in order to reveal the antagonistic and ambivalent moments within the ‘rationalizations’ of modernity. (Bhabha, 1994: 171)

Com a sua obra *Culture and Imperialism* (1993), Edward Said tentou alargar a temática abordada em *Orientalism* para as relações de poder entre o Ocidente em geral e as suas antigas colónias, embora limitando-se a textos de língua inglesa e francesa. O seu argumento principal é que, durante demasiado tempo, a literatura tem sido vista e analisada quase exclusivamente como um conjunto de obras autónomas com um valor puramente estético, sem se dar qualquer relevo à situação política e social na qual nasceram. Said aceita a importância estética da literatura, mas insiste que uma análise literária sempre é incompleta enquanto não for dada a devida atenção ao seu papel dentro do sistema de poder e de opressão:

The novels and other books I consider here I analyze because first of all I find them estimable and admirable works of art and learning, in which I and many other readers take pleasure and from which we derive profit. Second, the challenge is to connect them not only with that pleasure and profit but also with the imperial process of which they were manifestly and unconcealedly a part. (Said, 1993: xiv)

Como exemplo, Said cita o poeta inglês do século XVI Edmund Spenser. Said mostra que a crítica literária durante séculos se limitou ao estudo dos seus poemas, sem

dar o menor relevo aos seus escritos claramente racistas em relação à população da Irlanda que Spenser pretendia ver exterminada pelo exército inglês (Said, 1993: 7). Said nega que a inclusão deste aspecto político pudesse fazer diminuir a importância de obras literárias; ele até defende o contrário, pois na sua opinião, ao estabelecer uma ligação entre a obra de ficção e o sistema de poder existente na época, consegue-se torná-las ainda mais interessantes e valiosas (Said, 1993: 13). Este novo tipo de leitura, proposto por Said, é chamado de “contrapuntal reading”, porque fixa a atenção naqueles pontos que tradicionalmente não receberam qualquer atenção. Por isso, as críticas de Said são às vezes surpreendentemente duras junto de autores e obras em relação aos quais não se esperava tal atitude, como, por exemplo, no que diz respeito ao romance *Nostromo* de Joseph Conrad:

Conrad's novel embodies the same paternalistic arrogance of imperialism that it mocks in characters like Gould and Holroyd. Conrad seems to be saying, “We Westerners will decide who is a good native or a bad, because all natives have sufficient existence by virtue of our recognition. We create them, we taught them to speak and think, and when they rebel they simply confirm our views of them as silly children, duped by some of their Western masters.” (Said, 1993: xviii)

Said acusa os estudos literários tradicionais de terem propositadamente desvalorizado a importância de literaturas não-ocidentais (Said, 1993: 43ss.). O resultado deste “eclectismo imperialista” é que o Ocidente acabou por ter uma imagem muito egoísta e muito reduzida no que diz respeito à literatura. Said considera que a literatura pós-colonial traz uma oportunidade única para diversificar a imagem literária nos países ocidentais. Daí que Said insista no carácter revolucionário da viragem pós-colonial na literatura: “To read Austen without also reading Fanon and Cabral is to disaffiliate modern culture from its engagements and attachments” (Said, 1993: 60).

Para ilustrar o seu método de “contrapuntal reading”, Said analisa o tema da escravidão em *Mansfield Park* de Jane Austen e do racismo em *Kim* de Rudyard Kipling (Said, 1993: 80ss. e 132ss.). Não se limita, porém, à literatura; também demonstra como a ópera *Aida* de Verdi está cheia de estereótipos ocidentais em relação ao Egipto, confirmando assim, indirectamente, a superioridade ocidental face ao Oriente (Said, 1993: 111ss.).

O capítulo “Resistance and Opposition” trata daquela literatura que se opôs ao imperialismo ocidental. Neste contexto surge também, algo surpreendente, o poeta irlandês William Butler Yeats, cuja obra é analisada por Said com um “olhar pós-colonial” no que diz respeito à resistência contra o imperialismo inglês (Said, 1993: 220ss.). Said reconhece que também no Ocidente houve de facto críticas ao colonialismo e ao imperialismo, mas insiste que só houve uma condenação inequívoca do colonialismo depois de os ex-colonizados terem conseguido libertar-se dos seus opressores. Por isso, Said não se focaliza tanto em Las Casas, Multatuli, Wilfrid Scawen Blunt ou William Morris, mas antes em autores como Amílcar Cabral, Frantz Fanon ou José Martí, já que, na sua opinião, foram eles a iniciar de facto o processo pós-colonial, abrindo assim o caminho aos autores pós-coloniais como Gabriel García Márquez, Salman Rushdie, Carlos Fuentes, Chinua Achebe ou Faiz Ahmad Faiz.

No último capítulo – “Freedom from Domination in the Future” – Said demonstra como o fim do colonialismo não significou o fim do imperialismo. A relação entre a literatura pós-colonial e o imperialismo norte-americano é para Said a questão central

da actualidade. Tal como Homi Bhabha, também Said acredita que a literatura do século XXI será uma literatura caracterizada pelo seu aspecto híbrido. Neste âmbito, Said cita Erich Auerbach, segundo o qual a “Heimat” do filólogo não deveria ser nem a nação, nem o escritor, mas sim o mundo. Como metáfora para o objectivo da filologia do século XXI, escolhe uma expressão musical; segundo Said, a preocupação da filologia não deveria ser a construção de uma sinfonia artificial, mas a celebração da atonalidade (Said, 1993: 318). Na opinião de Said, já não vivemos num tempo em que o ser humano possa ser reduzido a um só aspecto; hoje, o facto de ser índio, ser mulher, ser muçulmano ou ser inglês já não é mais do que um ponto de partida para uma identidade híbrida num mundo global. Só assim se poderá, segundo Said, des-construir a pior realização do imperialismo ocidental: o facto de expressões como raça ou nacionalidade terem sido considerados durante séculos como uma exclusividade e até como um factor de superioridade:

No one can deny the persisting continuities of long traditions, sustained habitations, national languages, and cultural geographies, but there seems no reason except fear and prejudice to keep insisting on their separation and distinctiveness, as if that was all human life was about. (Said, 1993: 336)

Said conclui com outra citação famosa que encontrou na obra de Erich Auerbach, mas cuja origem está no monge saxão Hugo von St. Viktor que já no século XII escreveu algo que poderia ser o lema do século XXI: “The person who finds his homeland sweet is still a tender beginner; he to whom every soil is as his native one is already strong; but he is perfect to whom the entire world is as a foreign place” (*apud* Said, 1993: 335).

BIBLIOGRAFIA

- BHABHA, Homi (1994), *The location of culture*, London, New York, Routledge.
- CLIFFORD, James (1988), *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press.
- FISCHER, Michael M. J. (1986), "Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory", *Writing Culture: The Poetics of Politics of Ethnography*, Eds. James Clifford and George E. Marcus, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, pp. 194-233.
- GEERTZ, Clifford (1993), *Local Knowledge*, London, Fontana Press [1983].
- LEIRIS, Michel (1960), "Race et Civilisation", *Le racisme devant la science*, Paris, UNESCO.
- ____ (1969), *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Denoël/ Gonthier.
- MARCUS, George E. e Michael M. J. Fischer (1999), *Anthropology as Cultural Critique: An experimental moment in the human sciences*, Chicago, London, University of Chicago Press [1986].
- PRATT, Mary Louise (1992), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London, New York, Routledge.
- SAID, Edward W. (1978), *Orientalism*, Harmondsworth, Penguin.
- ____ (1993), *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books.
- TAYLOR, Charles (ed.) (1994), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton, Princeton University Press.

Maria de Deus Duarte
Universidade do Algarve

A Story with a Twist: Cunningham responde a Woolf – *Mrs. Dalloway e The Hours*

1.

O diálogo, a (re)invenção e o desvio que se estabelecem entre a quarta obra do norte-americano Michael Cunningham, *The Hours* (1998),¹ e a memória literária, nomeadamente os mecanismos construtivos de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf (1925),² levantam o problema da existência de estratégias dessacralizadoras que deram origem à suspeita de que se avizinhava o fim do romance, traço que distingue justamente a auto-reflexividade no fim do século XX. Utilizando um dos episódios centrais de ambas as narrativas – uma festa, na grande cidade –, é nosso objectivo reflectir sobre o modo como o texto norte-americano espelha a dependência relativamente à forma romanesca, mas, também, a inovação. Ao chamar a atenção do leitor para a idiossincrasia, as raízes, a influência e o reconhecimento da integração de narremas do texto de 1925, a homenagem ao método woolfiano em *The Hours* tem em si a tematização do carácter positivo da influência, e do que se vem denominando como “uma poética da impureza”, explorando a relação de estratégias romanescas vanguardistas com a ideia da crise do romance e o progressivo deslocar do centro de interesse da trama para o processo de contar.

The Hours, narrativa pós-moderna vivendo da especulação sobre o passado alimentada pela intertextualidade, é a intersecção da vida de três mulheres sob o foco de um dia seminal. Nesse dia, que o narrador mostra ter marcado a diferença, rejeitaram a resignação, problematizando as opções feitas ao longo do seu percurso e a construção da sua identidade: Mrs. Woolf, a inconformada escritora britânica que, perto de Londres e em 1923, se angustia com a criação de um romance no qual a protagonista se suicida, final que mais tarde evitará, mas tomará como seu; Clarissa Vaughan, a editora nova-iorquina que se debate no mundo complexo dos intelectuais e de Greenwich Village, no final do século passado; e Laura Brown, a doméstica de Los Angeles, em

¹ Abreviatura a usar: *TH*.

² Abreviatura: *MD*.

1949, que toma consciência dos dias vazios, das limitações, banalidade e pequenez do quotidiano ao lado de um filho tão sensível como Richie, simbolicamente espelhadas num bolo de aniversário que não sai perfeito, bolo que indicia ainda as dificuldades e inseguranças dos processos criativos.

Três escolhas, três personagens seminais, em três tempos e espaços diferentes.

Mrs. Dalloway, urbano, experimental e frequentemente definido pela crítica como o melhor romance woolfiano, é decerto a mais lida e citada das obras de Virginia Woolf (1882-1941). Esta tendência explica-se pelo facto de ter usado subjectividade e simbolismo, lado a lado, ao explorar os meandros dos pensamentos das personagens, as rupturas e os elementos definidores, apresentando uma matriz dual – Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith – completamente dissociada numa primeira leitura, até que a estrutura romanesca expande essa matriz para além da mera dualidade. Em *Mrs. Dalloway*, as personagens não nos dão uma sequência simples dos seus pontos de vista, dão-nos relatos da vida como se fossem viagens de descoberta: hesitações, ânsia, revolta, desistência, insatisfação. O texto demonstra a preocupação em apresentar uma experiência, transformada na mistura complexa de um acontecimento, sentimentos e reflexões. Woolf gostava de receber sensações, trabalhando-as na mente, onde se juntavam a teorias e às suas memórias, re-efabuladas, depois, nos romances; mas também podemos ver que Woolf alterou o método narrativo em *Mrs. Dalloway* de modo a permitir a existência de grande ambiguidade – através do uso das ideias e impressões das personagens dadas sem grande comentário autoral, ou apresentando as acções do ponto de vista de uma personagem, cuja sensibilidade as filtra e lhes dá sentido. A narrativa na primeira pessoa permitiria uma espécie de intimidade e proximidade às ideias e experiências vividas pelas personagens, mas os romances de Woolf não só não usam este método, como omitem também muitos pormenores relativos ao mundo exterior aos sujeitos – o leitor tem que pôr de pé uma história que faça algum sentido de todos aqueles pensamentos, mas cuja apreensão, parcelar e gradual, permite a multiplicidade dos significados:

You see one thing in character, and I another. You say it means this, and I that. (...) in all these novels these great novelists have brought us to see whatever they wish us to see through some character. Otherwise, they would not be novelists; but poets, historians, or pamphleteers. (Woolf, “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, 1950: 96)³

Aprendida esta lição, a leitura de *The Hours* tem sempre pelo menos duas faces, dois olhares díspares: um aponta para o passado, para a fonte e o contexto original dos signos que temos que decifrar; o outro, leva-nos claramente ao futuro, baseando-se na mutabilidade da forma romanesca enquanto subgénero – narrativa da descontinuidade, de ritmos inusitados, de fronteiras transgredidas e discursos múltiplos. O método oblíquo em Cunningham chama a atenção para a travessia da própria escrita, e, implicitamente, fornece algumas chaves ao leitor, no seu fantástico convite a uma nova (des)construção, na qual, à colagem das epístolas, são ainda amalgamadas a narrativa e a biografia.

³ Abreviatura: “MBMB”.

2.

Em 1922, Woolf decidiu voltar a ocupar-se da personagem criada em 1905, Mrs. Dalloway, para a desenvolver, depois dos avanços de 1915 (cejas registadas nas entradas do diário de 1 e 14 de Fevereiro). Escreveu diversos contos, dos quais o primeiro foi “Mrs. Dalloway in Bond Street”, pretendendo elaborar um livro intitulado *The Party or At Home*. Abandonou o projecto e começou o romance *The Hours* – como Woolf lhe chamou significativamente, em 1922 – (cf. Hoffmann, 1968: 171-186), mais tarde *Mrs. Dalloway*. Voltou à sequência de contos e, nos primeiros meses de 1925, completou-a.

A criação das personagens woolfianas amadurece durante os anos vinte, época em que se desenvolve também a serenidade de um casamento e a base de uma pequena empresa, a Hogarth Press, cujas práticas quotidianas Cunningham reutiliza (cf. Rosebaum, 1987; Anand, 1995; Rosenbaum, 1975). Nesta década, Woolf regista nas cartas e no diário a certeza do controlo dos processos mentais que deviam estar envolvidos na construção de um romance moderno: “At forty I am beginning to learn the mechanism of my own brain” (carta de 4 Outubro de 1922). Aproxima-se da fala que atribuíra a Katharine em *Night and Day* (1919)⁴: “‘It’s life that matters, nothing but life – the process of discovering, the everlasting and perpetual process’, said Katharine as she passed under the archway, and so into the wide space of King’s Bench Walk, ‘not the discovery itself at all’ ” (ND, 24). Uma convicção que Woolf já expressara antes, traduzindo-a como a verdadeira forma de amar a vida, evidenciada numa carta de 12 de Agosto de 1919 – a sua existência dependia da escrita: “Of course literature is the only spiritual and humane career. Even painting tends to dumbness, and music turns people erotic, whereas the more you write, the nicer you become” (Woolf, 1975-1980: 1073).⁵

Cunningham herda de Woolf a preocupação com a novidade e a vanguarda do processo de contar.

Quando escrevia, a artista preocupava-se fundamentalmente com os aspectos técnicos: a concepção da forma, a criação das personagens, o modo de veicular a trama – para Woolf o romance era uma espécie de espectáculo que se defrontava com realidades imprevisíveis, e fazia surgir, momentaneamente esfrangalhados, muitos sentimentos imperceptíveis. A forma era ainda muito importante; no romance, tal como num poema, o escritor tinha um vasto conjunto de princípios e limitações. A trama, a personagem, a tragédia, a comédia, os velhos temas e as categorias convencionais não eram adequados à comunicação da moderna corrente de consciência e das trivialidades do dia-a-dia, como afirmara em *Jacob’s Room* (1922)⁶: “It’s not catastrophes, murders, deaths, diseases, that age and kill us; it’s the way people look and laugh, and run up the steps of omnibuses” (JR, 69).

A escritora sabia que o problema do romance era o de ser, de facto, uma forma muito flexível, mas possuir, ao mesmo tempo, uma moldura peculiar que limitava as várias opções, permitindo, paradoxalmente, que a imaginação deambulasse em liber-

⁴ Abreviatura: ND.

⁵ Carta a Katherine Arnold-Forster, 12 de Agosto de 1919. Todas as referências subsequentes serão feitas através da abreviatura *Letters*. Os volumes estão divididos de I a VI (I - 1888-1912; II - 1912-1922; III - 1923-1928; IV - 1929-1931; V - 1932-1935; VI - 1936-1941). O número depois do volume indica o que foi dado à carta.

⁶ Abreviatura: JR.

dade. Woolf brincava muitas vezes com a obsessão dos romancistas eduardianos com a minúcia e a classificação de toda a realidade exterior, na tentativa de descreverem rigorosamente o comportamento humano e os seus contextos materiais, de representarem figuras e objectos exactamente como eles pareciam existir no quotidiano. Os romances eduardianos tinham proporcionado o reconhecimento facilitado do mundo exterior, “have given us a house in the hope that we may be able to deduce the human beings who live there”, como Woolf afirma, ironicamente, em “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (“MBMB”, 123-124). Os escritores partiam da certeza de que os leitores estavam equipados com o conhecimento de critérios relevantes, e as deduções que podiam fazer dependiam assim da habilidade que tinham, ou não, em lidar com o (re)conhecimento da realidade social que lhes era mostrada ao longo das páginas da narrativa convencional.

Uma nova escrita era pois um desafio constante.⁷ Mas, fundamentalmente, a escolha de uma nova forma para a ficção tinha sido determinada pela necessidade de oferecer uma diferente concepção da vida e da realidade. Os anos vinte representam a luta de Woolf contra os modelos e as formas repetitivas, e a procura da presentificação da liberdade subjectiva através de ícones visuais, aprisionando-os na linguagem da narrativa. É apenas com *Mrs. Dalloway* que a direcção a seguir se torna clara, solidificando uma extrema subjectividade que se transforma num canibalismo parasitário da narrativa intimista e da História (cf. Thomas, 1987: 49-57). Em *Mrs. Dalloway*, o modo como algo é dito adquire maior importância do que é realmente afirmado. Esta construção era sentida como um caminho penoso, mas igualmente como uma fonte de extremo prazer, uma nova luz que lhe proporcionava o delinear de um padrão lógico, o qual, ultrapassando o nível da realidade, a transfigurava e (re)construía, gerando a representação que constitui a narrativa.⁸

Cedo em *Mrs. Dalloway* ficamos a conhecer a frágil Clarissa de Westminster, definida socialmente através do monólogo interior directo. Apesar da presença na narrativa de um vasto conjunto de personagens de uma determinada cultura, meio e perfil, é a mente de Clarissa na sua geografia reveladora – com o seu deslumbramento pela agitação vivida em Bond Street e nas lojas de Regent Street, com o seu sentido único dos sons e das vibrações da mágica cidade de Londres⁹ –, a estratégia narrativa que

⁷ A romancista tentava dissociar-se dos escritores que apelidara de eduardianos – George Wells (1866-1946); Arnold Bennett (1867-1931); John Galsworthy (1867-1933) –, e também dos jorgianos: Edward Forster (1879-1970), D. H. Lawrence (1885-1930) e T. S. Eliot (1888-1965). Fazia saber a sua atitude cáustica relativamente a Bennett, Wells e Galsworthy, e o descontentamento relativamente à preocupação obsessiva com as classes mais desfavorecidas, patente nos romances dos gigantes, tão populares, é visível no ensaio já referido: “Mr. Bennett and Mrs. Brown”.

⁸ Cf. carta a Gerald Brenan de 25 de Dezembro de 1922: “But you must reflect that I am 40: further, every 10 years, at 20, again at 30, such agony of different sorts possessed me that not content with rambling and reading I did most emphatically attempt to end it all; and should have been often thankful, if by stepping on one flagstone rather than another I could have been annihilated where I stood. (...) I mean, *life has to be sloughed; has to be faced; to be rejected*; then accepted on new terms with rapture. And so on, and so on; till you are 40, *when the only problem is how to grasp it tighter and tighter to you, so quick it seems to slip, and so infinitely desirable it is*. As for writing, at 30 I was still writing, reading; tearing so industriously. I had not published a word (save reviews). I despaired. Perhaps at that age one is really most a writer. *Then one cannot write, not for the lack of skill, but because the object is too near, too vast*” (*Letters. II*. 133: 7; *italico nosso*).

⁹ A cidade do princípio do século XX desenhava-se, de facto, como um sinal da modernidade e da mudança – tal como a fábrica, era um metáfora concentrada de esperanças e de medos acerca da direc-

leva o leitor a participar na tentativa de investigação da consciência desta personagem, criando um espaço do possível e, também, um espaço metanarrativo.

Em *Mrs. Dalloway* o leitor segue o processo a que Woolf deu simbolicamente a designação de ‘tunnelling process’ através do qual o narrador conta a história de Clarissa partindo de estilhaços – o momento presente abre o horizonte do passado. Em “Mrs. Dalloway in Bond Street”, o capítulo de abertura e a história de que o romance partiu, Clarissa é ainda um objecto da crítica sarcástica da autora, mas em *Mrs. Dalloway* o leitor segue o seu vaguear, captando um olhar demorado nos objectos, apercebendo-se das suas preocupações sociais, fantasias, e memórias. Apenas deste modo pode aperceber-se da união metafísica entre Clarissa e Septimus: espreitando através dos silêncios e das frases das personagens, o leitor compreende, gradualmente, a essência do romance, pois a maior parte das acções tem lugar na memória prodigiosa de Clarissa, num crescendo de intimidade e espontaneidade.¹⁰ A capacidade de fixação pormenorizada e constante, por parte do narrador, dos pensamentos de uma personagem, das imagens que vai construindo, das suas emoções e associações, pedia uma forma de representação que destruísse claramente as fronteiras lineares do espaço e do tempo, categorias básicas do romance do século XIX. Era também necessário atacar a docilidade do código usado e transformá-lo num meio revolucionário que permitiria a fixação dos pensamentos antes do estado verbal, com pouca ou nenhuma interferência da voz autoral, como recria o narrador de *The Hours*, em paródia: “She has lavish hopes, of course – she wants this to be her best book, the one that finally matches her expectations” (*TH*, 69). Woolf estava realmente interessada na reflexão sobre os valores em que assentava a vida na sociedade britânica, e o romance tornava possível a crítica e a avaliação constantes dos valores burgueses, e, bem assim, permitia a sugestão de um estilo de vida tolerante, jovial, civilizado, que a eles se podia opor.

Através da leitura do diário e das cartas, sabemos que Woolf considerava o trabalhar da linguagem como um processo lento e difícil, apercebendo-se de que a transmissão de uma visão poderosa dependia precisamente da sua habilidade em dominar o estilo, a par das técnicas ligadas ao controlo da forma exterior, preocupações que transparecem nas estratégias narrativas utilizadas em *Mrs. Dalloway*. O seu caminho

ção do progresso industrial: locomotivas, aviões, carros, jornais, anúncios, empregos, consumo. Sublinhava a ideia de que o meio urbano constituía um local de aprendizagem, conhecimento, expansão, tal como era o centro do poder – magnificência, vitalidade, variedade –, da mobilidade e da diversidade libertadora. 22 Hyde Park Gate, Kensington, a primeira morada urbana desde 25 de Janeiro de 1882 da vida de Virginia Stephen, no seio de uma família constituída pela apagada existência de uma jovem imbecil, Laura, por três filhos do primeiro casamento de Julia (Prinsep Jackson) Duckworth, e os quatro filhos de Leslie Stephen, viria a revelar-se vital não só na execução da escrita woolfiana, mas também no desenvolvimento da complexa identidade da escritora: “People say how lucky I am, and how glad I ought to be out of London. They don’t realise that London means my own home, and books, and pictures, and music, from all of which I have been parted since February now, – and I have never spent such a wretched 8 months in my life” (Carta a Violet Dickinson de 30 Outubro de 1904, in *Letters. I*. 186).

¹⁰ O termo ‘acção’ é usado de uma forma mais lata, afastando-se do padrão do século XIX, e não significa já o acontecimento no mundo social ou material exterior ao sujeito. Em *Mrs. Dalloway* as acções são muito mais interiorizadas do que exteriores. Woolf não dispensa acções ou acontecimentos, mas concentra-se sobre o que parecia aparentemente inconsequente – arranjar o vestido, dar ordens às criadas ou comprar flores, por exemplo –, como foco da ligação entre o presente de Mrs. Dalloway e o passado que dispara na sua mente trazendo-lhe Peter Walsh, o qual convida para a festa que irá dar nessa noite: “My party to-night ! Remember my party ” (*MD*, 52). Cf. a propósito, Harvena, 1970.

era, pois, o do domínio total das frases, parágrafos e secções do texto, a par do controlo de uma semântica e imagética que se iam tornando cada vez mais particulares e próprias. Assim, do romance rotulado como psicológico, passamos a um romance de grande simbolismo metafórico (cf. Love, 1970), o qual adquire grandeza através da ambiguidade provocada pela revelação da personalidade humana através da consciência de uma personagem, e da projecção desta sua consciência na mente de outras – *Mrs. Dalloway* estrutura-se através de três planos que (inter)reagem trabalhando a fragmentação do sujeito e a alteridade: as consciências das personagens Clarissa, Peter e Septimus.

A presença destes caminhos de descoberta e vanguarda trilhados pela escritora britânica é constante na construção da personagem Mrs. Woolf de *The Hours*, texto no qual encontramos também narremas do romance woolfiano: a festa, aqui tomada como episódio seminal (de Mrs. Dalloway; de Laura Brown e de Clarissa Vaughan); a compra de flores (de Mrs. Dalloway e de Clarissa Vaughan); o suicídio (de Septimus Warren Smith e de Richard Brown); a fuga à rotina e mesquinhez do quotidiano (do traumatizado Septimus e da infeliz Laura Brown).

Assim, se o espaço da acção do texto de Cunningham é Nova Iorque, Londres não podia deixar de ser evocada: “She is starved for London” (*TH*, 83). Nova Iorque impõe-se em *The Hours*; mas Cunningham dá particular atenção ao corpo e ao seu papel no seio dos pensamentos das personagens femininas que nela se agitam.¹¹ Suportada pela biografia da escritora, que o autor americano explora com a segurança de quem muito a estudou, a personagem Mrs. Woolf de *The Hours* evita os espelhos, pois eles lembram o corpo de mulher de que tomou consciência no lar londrino: “She does not look directly into the oval mirror that hangs above the basin. She is aware of her reflected movements in the glass but does not permit herself to look” (*TH*, 30).¹² Se Cunningham respeita as circunstâncias que as biografias da escritora evidenciam, imagina livremente, no prólogo de *The Hours*, a preparação dos últimos momentos da romancista longe dessa cidade que amou, e no leito de um rio, depois de ter escrito uma carta de despedida ao marido (embora aí use a imagética particular de Woolf – “she selects one roughly the size and shape of a pig’s skull” -).¹³ Utiliza na sua narrativa várias cartas

¹¹ Veja-se, a propósito: as entrevistas dadas em Portugal por Cunningham a Franco, 2000, e Pinheiro, 2000; e também Erickson, 2001.

¹² Na verdade, se recordarmos o trabalho mais autobiográfico, “A Sketch of the Past”, de 1939, apercebemo-nos de que ao rejeitar mais tarde 22 Hyde Park Gate, a casa da família Stephen, o alvo real de Woolf não é nem a sua família, nem a mansão londrina. O motivo dessa procura de separação e esquecimento é representado pelos irmãos Duckworth – George (1868-1934) e Gerald (1870-1937), jovens cerca de dez anos mais velhos, que procuravam o seu lugar no seio de um grupo convencional, elitista e mundano -, filhos de Herbert e Julia, a viúva com quem *Sir* Leslie Stephen casara em 1878 depois da morte da primeira mulher, Harriet Marian, uma das filhas do escritor William Thackeray (1811-63). O mundo discreto e privilegiado de Hyde Park Gate produziu ainda outros fantasmas dolorosos, que durante muito tempo acompanharam o quotidiano de Woolf: o irmão Thoby Stephen (1880-1906) seria uma das figuras centrais subjacentes às elegias que *Jacob’s Room* (1922) e *The Waves* (1931) constituem, e os pais são as personalidades que se escondem sob as personagens principais da sua maior elegia, *To The Lighthouse* (1927). Cf. Woolf, 1985: 83-84.

¹³ Itálico nosso. A escritora insiste no uso de uma simbologia privada enraizada em metáforas como o remoinho, o desaparecimento na água, o afogamento. Essa simbologia repete-se em vários textos, a par da discussão das ideias mais queridas (monarquia; valor dos artistas, políticos e críticos; família; civilização; trabalho; amor; suicídio; doença; morte; loucura; homossexualidade), e no processo estrutural encontrado para as veicular: folhas, facas, nuvens, anéis, caveiras, relógios, globos, círculos, espelhos,

da escritora e as presenças protectoras e amigas de Vanessa Bell e Leonard Woolf, sublinhando a instabilidade da autora e a aliança que sem dúvida determinou uma convivência pautada pelo acatar dos conselhos e opiniões do último, na procura de uma obra de primeira água. Esta colagem confere à personagem de *The Hours*, Mrs. Woolf, uma base iniludivelmente biográfica, histórica e documentada. A nota final sobre as fontes sublinha esta perspectiva. Woolf sabia bem que a sua escrita fulgurante era intensamente retrospectiva e baseada em experiências pessoais: as cartas explicam uma aproximação à loucura – “this terrible disease came” (*TH*, 6) –, e antecipam o seu fim, mas também formam a análise social, a convencionalidade do início da sua vida e a obstinada procura de uma nova ficção, revelando, por exemplo, a recorrência de outras crises.¹⁴ Estes acontecimentos revelam o travejamento das posições tomadas pelas personagens Septimus e Richard, em *Mrs. Dalloway* e *The Hours* respectivamente, dando lugar, contudo, a novas perspectivas. Em *Mrs. Dalloway*, Clarissa é iluminada pelo seu duplo introspectivo – Septimus – como um exorcismo que pretende activar o fio finíssimo que separa a doença mental da sanidade, isto é, da actuação quotidiana em conformidade com as regras sociais, aceites e definidas. *Mrs. Dalloway* representa a comunicabilidade dos efeitos escondidos da insanidade, que Woolf detectava objectivamente em si mesma durante a última fase da sua produção literária: “As an experience, madness is terrific, I can assure you, and not to be sniffed at; and in its lava I still find most of the things I write about. It shoots out of one everything shaped, final, not in mere dribble as sanity does”.¹⁵

Woolf inicia *Mrs. Dalloway* com o impacte causado pela dor e necessidade de esquecimento de uma mulher madura, bastante parecida com ela, sentimentos que estão também presentes na festa no final da diegese: aí, os sinais do passado cruzam-se com uma lógica temporal que nos dá indícios para o (re)conhecimento da história passada, resolvendo a vacilação estrutural entre a recapitulação do seu passado e a farsa social do presente, entre o que é da ordem dos factos objectivos e o que pertence ao domínio da projecção subjectiva. Em *Mrs. Dalloway*, de um modo muito particular, viajamos através do jorro das memórias de Clarissa, o que torna possível o canibalismo no que diz respeito à identidade de Septimus. Clarissa e Septimus lançam os alicerces de um novo padrão para medir a loucura, propondo-a como incomunicação, num romance afastado dos textos fundamentalmente autobiográficos.

Woolf encara a caracterização da personagem Mrs. Dalloway de forma muito consistente, de acordo com a definição do carácter extremamente complexo do ser humano: as pessoas não podem ser rotuladas, não podemos sumariar rapidamente o que são – é justamente isso o que Woolf pretende demonstrar. A aproximação à vida resulta na técnica que pretende exorcizar as criações dos seres que não dominam a vida transi-

ondas, banquetes, a marcação do tempo, a janela. Cf. Thakur, 1965: 4: “Virginia Woolf’s symbols are aesthetic symbols rationally created to suggest and give insight into the ineffable in human thought and feeling, or to heighten and make splendid the desired emotions and ideas; hence they are easy to interpret in the light of the thoughts and feelings that are available in her literary criticism, diary, and other writings”.

¹⁴ Tentou duas vezes o suicídio (saltando de uma janela em 1904 e ingerindo substâncias químicas em 1913), sofreu doenças de foro psicológico em 1895, 1897, 1904, 1910, 1912, 1913, 1915, e 1940-1, e lutou contra um abatimento extremo depois da publicação de cada um dos romances. Cf. Bazin, 1973.

¹⁵ Carta a Ethel Smyth de 22 de Junho de 1930, in *Letters. III*. 2194.

tória e corrente. Assim, Septimus é a personagem insular que ilumina a interioridade de Clarissa, levando-a a especular, e a reagir ao suicídio de forma contrária. Ele é, portanto, a chave da resposta possível a um certo vazio explicativo do texto, a uma interpretação do rumo da convivialidade que, finalmente, Clarissa toma, numa forma espacial e temporal também claramente inusitada – dezassete horas de um dia de Junho, numa área definida da cidade de Londres, em 1923 –, com duas personagens diferentes, que se tornam uma, como perceberemos no final. Dezassete horas da vida de uma mulher que registam as cinco décadas que viveu, oferecendo estilhaços de acções que se passaram durante mais de dezoito anos, da Grã-Bretanha à Índia. Tudo isto sujeito a um moldura fixada inicialmente por um foco narrativo estático e um só narrador, omnisciente e impessoal – o que permite uma certa continuidade das percepções –, envolvido no cataclismo das associações que nascem das consciências das personagens.

Em *Mrs. Dalloway*, a descrição lúcida e cheia de humor de uma recepção de carácter político e social na cidade de Londres, para onde toda a trama converge, dá de novo a Woolf a oportunidade de capturar momentos epifânicos das existências que presentifica, num espaço muito circunscrito, que parece uni-las. A festa, na sua formalidade, é o palco por excelência para observarmos o modo como cada uma das personagens representa bem o seu papel, apesar de ter falhado os seus sonhos, ambições e desejos. Clarissa, ambicionando a glória do mundo, sente que a sua vida tem sido muito superficial; Peter Walsh é um falhado; Richard Dalloway não tem grande sucesso político, necessitando da ajuda da mulher e da presença do Primeiro Ministro; a entusiástica e revolucionária Sally Seton casou com um milionário pacato, fazendo murchar as defesas estridentes da liberdade feminina, que Elizabeth Dalloway também não alcançará; Miss Kilman transformou-se numa intelectual parda e é uma religiosa fanática; os Warren Smith são marginalizados, e Septimus (presente através da conversa do neurologista William Bradshaw) nada consegue sentir e morre.

Através do narrador, somos levados da mente de uma personagem para outra, deixando-nos perceber como disfarçam o medo da morte e de envelhecer. Na festa, falar e lembrar são formas de afirmar a continuidade, fingindo que se continua a ser exactamente o que se foi, formas aliás muito úteis à convenção e à sociabilidade. O narrador dá-nos uma pintura rica e complexa, de exactidão hipotética, das personagens principais (Septimus; Peter; Elizabeth; Miss Doris Kilman; Sally) e dos seus diferentes pontos de vista sobre a ambígua Mrs. Dalloway, reflectida através de diversos ângulos. O leitor é o convidado invisível daquele festim, e, no meio de uma colecção de seres vagamente conhecidos, vai vagueando, com Mrs. Dalloway, por entre os vários “amigos”, simultaneamente ridículos e admiráveis, ouvindo o princípio e o fim das conversas, observando todos os movimentos, todas as cores, desde o momento em que os convidados chegam. Esta estratégia confirma a ideia de que a nossa visão é algo de múltiplo, instável, móvel e excepcionalmente complexo. Nenhuma perspectiva é totalmente objectiva e o nosso olhar sobre o real está sempre em movimento. Ansioso por acompanhar o vaguear de Mrs. Dalloway através da leitura do seu silêncio revelador, o leitor ultrapassa a montagem cinematográfica e o grande número de imagens que estabelecem a simultaneidade dos acontecimentos, a diversidade dos temas, a mudança rápida do passado longínquo ao presente e ao futuro.

O episódio da festa, no qual as personagens se reúnem apenas externamente, surge também como estratégia narrativa central em *The Hours*, agora em Manhattan.

Cunningham aborda-a indiciamente presentificando a festa de anos de Dan Brown, num dos capítulos dedicados a Laura Brown (travejada pela biografia de Cunningham, e, talvez, a mais complexa das personagens de *The Hours*), revelando a sua ansiedade relativamente aos pequenos pormenores triviais e a inquietude da jovem mãe, que parece adivinhar que a vida tem mais para oferecer, ansiando por escapar. Laura não sabe ainda se prefere a via dos afectos, dos compromissos e da busca da empatia e da compreensão à confrontação e à conflitualidade; depois de ler, às escondidas, o clássico *Mrs. Dalloway*, compreende que o lar não é afinal o seu mundo, afigurando-se a efabulação como o espaço da sua liberdade. Inesperadamente, o beijo da vizinha Kitty permite-lhe antever também a existência possível de outros objectos da sua afeição: “Laura desires Kitty. She desires her force, her brisk and cheerful disappointment (...) Laura desires Dan, too; in a darker and less exquisite way” (*TH*, 143).

The Hours (re)inventa uma realidade segunda, e assim conhecemos as ruas de Nova Iorque através do olhar de Clarissa Vaughan, que organiza também uma festa, para a qual convida Louis, um amigo que não via há anos, tal como Clarissa não via Peter Walsh há muito: “The party. It’s at five. Please come” (*TH*, 137). Se tiver em conta o nome, o leitor pode imaginar como terminará a presentificação daquela nova-iorquina, apercebendo-se de que a mensagem que a ela subjaz é diversa da apreendida por Laura Brown, que tudo abandonara para viver a sua vida, sozinha. A festa de Clarissa Vaughan seria a consagração última de toda a vida literária de um romancista e poeta vítima da Sida, Richard, produção essa assombrada pelo ódio/ amor por uma mãe ausente, que, na realidade, Richard não (re)conhece. É uma festa que não chega a acontecer, pois esse filho, da até aí ausente Laura Brown, acaba por se suicidar, atirando-se de uma janela antes da festa que a amiga de sempre lhe preparara. Cunningham permite assim o paralelo entre a doença do homossexual que confunde o presente e o futuro, que pensa já ter vivido (*TH*, 63), e a dor do sobrevivente da I Guerra Mundial, o jovem gaseado Septimus Warren Smith (cf. Lane, 2001: 30-32; Bahr, 1999: 18-23).

Uma hora na vida de Clarissa Dalloway determinara o seu destino, em Bourton: “at three o’clock in the afternoon of a very hot day” (*MD*, 69). Dissera sim.¹⁶ Acordando

¹⁶ A liberdade de manobra e a oportunidade de escolher um marido estavam limitadas aos conhecimentos dentro da órbita social e económica em que se movimentava: não existiam, a não ser que fossem suprimidas as considerações económicas que influenciavam essa decisão. Um encorajamento decoroso ou um desencorajamento educado, aceitar ou recusar, eram os limites da sua opção. Da justeza dessa escolha, obviamente sujeita a uma grande pressão social, dependia todo o seu futuro e bem-estar. A diferença entre as suas necessidades pessoais e o que lhe era permitido ecoa o conflito típico entre as tendências elementares e as bases e papéis sociais estabelecidos, através dos quais o casamento se tornava, gradual e dolorosamente, conforme a uma harmonia exterior. Para Clarissa, o casamento não era o alcançar dos seus sentimentos e fantasias, mas um passo que não podia ser evitado e de que podiam esperar-se ganhos limitados. Esquecera a revolucionária Sally Seton e dissera sim a Dalloway; fora um arranjo prático que não permitia mais fantasias nem sentimentalismos. Cf. a propósito “The Journal of Mistress Joan Martyn”: “I thought, naturally, for a long time, until the dinner bell rung indeed at midday, of the general honour and burden, as my mother calls it, of marriage. No other event in the life of a woman can mean so great a change; for from flitting shadow like an unconsidered in her father’s house, marriage suddenly forms her to a substantial body, with weight which people must see and make way for” (Woolf, 1985b: 51).

das recordações, a Clarissa de *Mrs. Dalloway* era agora capaz de contemplar o casamento sem amor como algo que acontecia na vida real: ela era a mulher de Dalloway. As suas relações com homens e mulheres eram nobres – simpáticas e cordiais, mas sem paixão, intelectuais, mas sem frieza. O mundo não era livre para ela, e não vivia em liberdade – na festa é um dos muitos viandantes solitários. A crítica implícita à ideologia da domesticidade e do recato expressa a ansiedade de Woolf acerca do exercício efectivo, por parte das mulheres, da autoridade moral e social. A escritora revela um enorme cepticismo acerca da possibilidade de alcançar uma grande projecção social e uma autoridade forte. A continuação das actividades das militantes sufragistas tinha atirado estas questões da identidade e dos direitos civis para a ribalta da política e da opinião pública da Grã-Bretanha durante o período em que Woolf escreveu *Mrs. Dalloway*. Preocupava-a também a relação entre o valor dos políticos e o dos escritores: os seus romances deviam ter um objectivo didáctico, ou deveriam separar-se da realidade, do mundo da política e das amplas reformas sociais? Na sua primeira aparição na obra de Woolf, *The Voyage Out* (1992 [1915]: 42),¹⁷ Mrs. Dalloway revelara já de forma clara as preocupações da escritora que lhe deu voz, as quais iremos encontrar na mensagem e na esperança que a obra de Cunningham traduz:

“When I’m with artists I feel so intensely the delights of shutting oneself up in a little world of one’s own, with pictures and music and everything beautiful, and then I go out into the streets and the first child I meet with its poor, hungry, dirty little face makes me turn round and say, “No, I *can’t* shut myself up – I *won’t* live in a world of my own. I should like to stop all the painting and writing and music until this kind of thing exist no longer”. “Don’t you feel”, she wound up, addressing Helen, “that life’s a perpetual conflict?” (*TVO*, 36)

O casamento de Clarissa Dalloway tinha sido o grande momento da sua vida, consequentemente determinada e amordaçada pela escolha que fizera em jovem. Evitara o casamento com Peter Walsh, tal como em *The Hours* a cosmopolita Clarissa Vaughan, não obstante o beijo que sempre recorda (*TH*, 98; 199), não casou com Richard Brown, vivendo com uma produtora de televisão, Sally, uma relação que continua estável, a despeito de quase duas décadas em comum: “She, Clarissa, was clearly not destined to make a disastrous marriage or fall under the wheels of a train” (*TH*, 104). Uma certa incomunicabilidade, aceite, espelha a do texto de 1925, entre Clarissa e Richard Dalloway: “She’d like to tell Clarissa something, something important, but can’t get it phrased. ‘I love you’ is enough...” (*TH*, 182). Porém, apesar da alcunha cinicamente escolhida pelo amigo Richard, ‘Mrs. D.’(alloway), prevalece o seu nome próprio – Clarissa –, o qual ecoa o conservadorismo e a sentimentalidade richardsoniana, explicando o desaprovar da relação desviante da filha, Julia, com uma jovem mulher de vida transgressiva, Mary Krull, a versão contemporânea da inconformada Doris Kilman. Os condicionalismos, a hipocrisia e o convencionalismo das relações sociais – evidentes no início da narrativa quando Clarissa Vaughan vai comprar flores em Manhattan, momento no qual nos são reveladas as suas reflexões sobre o passado e a filha, tal como a pouco maternal Mrs. Dalloway especulara sobre Elizabeth, em Bond Street –, dão lugar em *The Hours* ao verdadeiro sentimento de todas as coisas e à apreciação arguta do valor de cada momento trivial, perante a inevitabilidade da morte e o deses-

¹⁷ Abreviatura: *TVO*.

pero da doença. Tal como o episódio da festa, esta é uma solução claramente woolfiana: “After that, how unbelievable death was! – that it must end; and no one in the whole world would know how she had loved it all, every instant...” (*MD*, 134). Clarissa Vaughan aceita pugnar pela vida como ela é, pois a felicidade é apenas uma celebração de verdades provisórias, uma demanda, constante e difícil de alcançar:

An hour here or there when our lives seem, against all odds and expectations, or burst open and give us everything we’ve ever imagined, though everyone but children (and perhaps they) knows these hours will inevitably be followed by others, far darker and more difficult. Still, we cherish the city, the morning; we hope, more than anything, for more. (*TH*, 225).

3.

Presentificando a condição da vida na grande cidade americana no fim do século passado através do olhar privilegiado de Clarissa Vaughan, o qual revela, simultaneamente, os despojos da civilização e a alegria, a beleza e o assombro pela diversidade da massa urbana, Cunningham (re)utiliza, de forma minuciosa, mas selectiva, um outro espaço, nos retalhos da vida da autora britânica no início do século XX – a cidade de Londres. Através deste palco, sublinha a condição de mulher de letras, a frustração sentida pela incompreensão do seu método, os momentos de angústia de Virginia Woolf durante a construção de *Mrs. Dalloway*, e os limites que a própria linguagem impunha à criadora: “She herself has failed. She is not a writer at all, she is merely a gifted eccentric” (*TH*, 4).

A ficção woolfiana tem uma estrutura narrativa travejada pelas recordações de personagens paradigmáticas, sob as quais a escritora conseguiu colocar, e distanciar, o seu próprio discurso: *Mrs. Dalloway* dá-nos a ideologia de Woolf, os seus valores e posições críticas perante a sociedade britânica, o conhecimento da vida das classes mais favorecidas, e da sua disfarçada decadência. A discrição e o desempenho elegante de Clarissa, enquanto anfitriã de uma festa, mostra a necessidade de continuar a manter os comportamentos antigos e as tradições sociais (cf. Nalbantian, 1983: 130-131). *Mrs. Dalloway* faz uso de cenas domésticas e do episódio da festa porque é nesse mundo das relações sociais e da intersubjectividade que Woolf quer reconciliar a sua consciência social, o seu discurso, e os seus silêncios.

Ecoando a teoria da influência (Bloom, 1977), o procedimento auto-reflexivo – aliado à confluência de discursos que permitiu a homenagem paródica (Hutcheon, 1988: 26; 93) que *The Hours* constitui – é, para Michael Cunningham, uma força regeneradora inerente ao discurso ficcional, nada de alienante ou uma contaminação negativa.

A sua escrita revela-se como uma série infinita de espelhos, e discute o papel seminal do sujeito nos processos de criação e recepção da obra romanesca. A personagem Laura Brown em *The Hours* – a única cuja acção é dividida em dois momentos distintos, o final do século XX, em Nova Iorque, e o final dos anos quarenta, em Los Angeles – exemplifica o papel activo do leitor num processo dinâmico de diversão e instrução, na homenagem às leituras que são, iniludivelmente, reflexivas e activas.¹⁸ Ao

¹⁸ Centenas de ensaios e volumes sobre Woolf espelham o processo. Ocorre como estratégia de autocanonização em vários escritores norte-americanos e, pateticamente, em *Lily Briscoe: A Self-Portrait. An Autobiography of Mary Meigs*, Talonbooks, Vancouver. A obra foi publicado em 1981 no Canadá,

ler obsessivamente *Mrs. Dalloway* num quarto de motel, Laura Brown descobre neste texto também consagrado pelo bloomiano cânone de génios, um quarto só para si, e a segunda oportunidade da sua vida. Tendo em conta a construção metaficcional, ela demonstra também a consequente complexificação do conceito de mimese na pós-modernidade. Tal como as experiências, as personagens são momentos reveladores de visões e de sentimentos relacionados com as nossas próprias existências, de tal modo que podemos decidir o que fazer com elas e com as epifanias que assim atingimos através das figuras de papel. Laura é simultaneamente Virginia Woolf, a escritora britânica, a personagem Mrs. Woolf, e Clarissa Dalloway: “She is herself and not herself. She is a woman in London, an aristocrat, pale and charming, a little false, she is Virginia Woolf” (TH, 197).

Cunningham tem consciência da inevitabilidade dos ecos e empréstimos de *Mrs. Dalloway*, aqui referidos, com os quais *The Hours* dialoga continuamente, da reflexão metaficcional que o texto provoca no que diz respeito à construção romanesca da modernidade, e da sua autonomia relativamente ao mundo britânico a que Woolf pertenceu, sem que, no entanto, essa tripla consciência signifique uma separação absoluta, como estratégia daquele que-escreve-depois.

A procura da originalidade na ficção e, nela, a invenção da natureza humana, não têm limites: é assim que Cunningham responde a Woolf. Persegue a autocanonização, ao desconstruir *Mrs. Dalloway* com argúcia e através da intertextualidade cerrada, para evidenciar a criatividade da sua narrativa, (re)utilizando a sensibilidade feminina, excepcional, e a genialidade woolfiana na sua demanda solitária de inovação na expressão da Vida. Eis o percurso de *The Hours*. A inovação e o desvio instituem-se como a assunção de um permanente cordão umbilical relativamente à extraordinária criatividade da matriz woolfiana, e à própria forma romanesca, a que subjaz, sublimemente, a diversidade e a mutação.

A procura de novas soluções em *The Hours* é a história da própria forma, *a twist*, no melhor dos sentidos epistemológicos. Porque o romance não morre; as suas crises prenunciam, justamente, a sua extrema vitalidade.

onde vive a autora, Mary Meigs (1917-). Descreve o alter-ego daquela escritora nascida em Filadélfia, a pintora Lily Briscoe, personagem woolfiana de que a primeira faz decorrer três decisões seminais, tomadas depois da leitura de *To The Lighthouse* (1927): ser artista, ouvir a sua interioridade, e não casar. Excertos desta autobiografia, escrita aos 60 anos, foram publicados apropriadamente nos periódicos *Exile*, *Fireweed*, *Room of One's Own* e *Broadside*.

BIBLIOGRAFIA

Activa

- CUNNINGHAM, Michael (1999), *The Hours*, London, Fourth Estate [1998]. (TH)
- WOOLF, Virginia (1985a), “A Sketch of the Past”, *Moments of Being*, Ed. Jeanne Schul-kind, London, Chatto and Windus [(1976) New York, Harcourt Brace Jovanovich].
- ____ (1992), *Jacob's Room*, Harmondsworth, Penguin Books [1922].
- ____ (1978), “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, *The Captain's Death Bed and Other Essays*, Ed. Leonard Woolf, New York, Harcourt Brace Jovanovich
- ____ (1992), *Mrs. Dalloway*, Harmondsworth, Penguin Books [1925].
- ____ (1992), *Night And Day*, Harmondsworth, Penguin Books [1919].
- ____ (1985b), “The Journal of Mistress Joan Martyn”, *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, Ed. Susan Dick, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- ____ (1975-1980), *The Letters of Virginia Woolf*, Vol. I-IV. Eds. Nigel Nicholson and Joanne Trautmann, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- ____ (1992), *The Voyage Out*, Harmondsworth, Penguin Books [1915].

Passiva

- ANAND, Mulk Raj (1995), *Conversations in Bloomsbury*, Oxford, Oxford India Paperbacks.
- BAHR, David (1999), “The difference a day makes: after *Hours* with Michael Cunningham”, *Poets and Writers*, V 27, no. 4 (July/ Aug), pp. 18-23.
- BATCHELOR, John (1991), *Virginia Woolf: The Major Novels*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BAZIN, Nancy G. Topping (1973), *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, New Brunswick, NJ., Rutgers University Press.
- BEJA, Morris (ed.) (1985), *Critical Essays on Virginia Woolf*, Boston, G. K. Hall.
- BISHOP, Edward (1989), *A Virginia Woolf's Chronology*, London and Basingstoke, Macmillan.
- BLOOM, Harold (1977), *The Anxiety of Influence*, London & New York, Oxford University Press [1973].
- ____ (ed.) (1990), *Clarissa Dalloway. Major Literary Characters*, New York, Chelsea House Publishers.
- BRIGGS, Asa (ed.) (1994), *Virginia Woolf: Introduction to the Major Works*, London, Virago.
- CAUGHIE, Pamela (1991), *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question of Itself*, Urbana, University of Illinois Press.
- DIBATTISTA, Maria (1980), *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*, New Haven, Yale University Press.
- ERICKSON, Darlene (2001), “The upholstery of the soul: Michael Cunningham's *The Hours*”, *Christianity and Literature*, V 50, no. 4 (Summer), pp. 715-722.
- FRANCO, Mónica (2000), “A tempo e Horas”, *Máxima*, Lisboa (Outubro).
- HANSON, Clare (1994), *Virginia Woolf*, London, Macmillan.
- HOFFMANN, Charles (1968), “From Short Story to Novel: The Manuscript Revisions of Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*”, *Modern Fiction Studies*, 14, no. 2, pp.171-186.

- HUTCHEON, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge.
- LANE, Christopher (2001), "When plagues don't end", *Gay and Lesbian Review*, V 8, no, 1 (Jan/ Feb), pp. 30-32.
- LEASKA, Mitchell Alexander (2000), *Granite and Rainbow: The Hidden Life of Virginia Woolf*, New York, Cooper Square Press.
- ____ (1977), *The Novels of Virginia Woolf: From Beginning to End*, London, Weidenfeld and Nicolson.
- LODGE, David (1977), *Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, Eduard Arnold.
- LOVE, Jean O. (1970), *Worlds in Consciousness. Mythopoetic Thought in the Novels of Virginia Woolf*, Berkeley, University of California Press.
- ____ (1990), *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*, London and New York, Routledge.
- MAJUNDAR, Robin (ed.) (1975), *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul.
- MARDER, Herbert (1968), *Feminism And Art: A Study of Virginia Woolf*, Chicago, The University of Chicago Press.
- MARSH, Nicholas (1998), *Virginia Woolf: The Novels*, London, Macmillan Press Ltd.
- NALBANTIAN, Suzanne (1983), *Seeds of Decadence In The Late Nineteenth-Century Novel. A Crisis in Values*, London, Macmillan.
- MEPHAM, John (1992), *Virginia Woolf: Criticism in Focus*, London, Bristol Classical Press.
- PINHEIRO, Paula Moura (2000), "Em Fuga na Quietude", *Elle*, Lisboa (Setembro).
- REID, Panthea (1996), *Art and Affection. A Life of Virginia Woolf*, New York & Oxford, Oxford University Press.
- RICHTER, Harvena (1970), *Virginia Woolf: The Inward Voyage*, Princeton, N.J., Princeton University Press.
- ROE, Sue (1990), *Writing and Gender: Virginia Woolf's Writing Practice*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf.
- ROSE, Margaret A. (1993), *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ROSEBAUM, S. P. (1987), *Victorian Bloomsbury: The Early Literary History of the Bloomsbury Group*, New York, St Martin's Press.
- ____ (1975), *The Bloomsbury Group: A Collection of Memoirs, Commentary and Criticism*, Toronto, University of Toronto Press.
- RUOTOLO, Lucio P. (1986), *The Interrupted Moment: A View of Virginia Woolf's Novels*, Stanford, Stanford University Press.
- THAKUR, N. C. (1965), *The Symbolism of Virginia Woolf*, London, Oxford University Press.
- THOMAS, Sue (1987), "Virginia Woolf's Septimus Smith and Contemporary Receptions of Shell-Shock", *English Language Notes*, 25, no. 2, pp. 49-57.
- WARNER, Eric (1984), *Virginia Woolf: A Centenary Perspective*, London, Macmillan.
- ZWERDLING, Alex (1986), *Virginia Woolf and the Real World*, Berkeley, University of California Press.

Isabel Fernandes
Universidade de Lisboa

“To be, or not to be, is still the question”: Identity and “Otherness” in D. H. Lawrence’s Work

Introduction

When I first saw the theme for this conference,¹ the blend of literary (and, in particular, English) elements with some central philosophical and psychological issues was too appealing to me to be resisted. Moreover, the Shakespearian quotation immediately evoked a latter-day writer who, in his work, set out to explore exactly the same type of questions though in a different vein. He addressed them in the name of his commitment to his fellowmen and to life (something that may sound outmoded these days...). That writer is D. H. Lawrence (born in England in 1885 and deceased in 1930) whom most of you may know as a novelist (author of *Sons and Lovers*, *Women in Love*, and of such polemical works as *The Plumed Serpent* and *Lady Chatterley’s Lover*), but who actually was much more than that: he was a poet too, a playwright, an essayist, a critic, a translator, a travel-writer, a painter, and, I will argue, also a thinker. In his work, taken as a whole, you might say that his main concern is a concern with the fulfilment of the individual self: how to be oneself? How to achieve manhood/ womanhood? How to fulfil one’s deep desires? Throughout his life he tried to answer these basic but momentous questions by means of art: his novels and poems, that he says “come unwatched out of one’s pen”,² try to answer fictionally to these central questions.

¹ The present text corresponds to a paper read at an interdisciplinary conference on “To be or not to be’, to go or not to go, this is the question: Plato – Camões – Shakespeare – Edgar Morin”, held at Instituto Piaget (Viseu, 22-24 April 2002). Talking to a heterogeneous audience, not much acquainted with the work of D. H. Lawrence, I had to adopt a tone and an approach different from those I would have used under more familiar circumstances. Both the theme and the (at times) conversational style reminded me of my dear colleague Margarida Losa and I thought fit that the English version of that paper should be included in a volume devoted to her memory – a suggestion fortunately accepted by the editors. The Portuguese version is presently being printed to appear in the proceedings of that conference.

² In Lawrence’s *Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis and the Unconscious*, 1975: 15. Abbreviation: FU. Other abbreviations for Lawrence’s works in this essay are: CP I and II (*The Complete Poems of D.H. Lawrence*, 2 vols.); LI and II (*The Letters of D.H. Lawrence*, vol. 1 and 2); APLC (“A Propos of *Lady Chatterley’s Lover*”); AM (“Art and Morality”); D (“Democracy”); EP (“Education of the People”);

In his essays, always written after the imaginative flights of narrative and lyric, he tries to draw some conclusions (provisional though they may be) and to come to terms (mental and personal terms, that is) with the “passionate experience” (*ibidem*) of his artistic writing. This sort of dialectic or double attitude to art and life defines this writer’s very peculiar stance as someone deeply committed to life (in himself and in those around him) and not totally attuned to the prevalent artistic creeds of his own time. Lawrence rejected all aestheticist orientation and proclaimed, instead of “art for art’s sake”, “art for *my* sake”, something he later qualified in recognisably psychoanalytic terms: “[o]ne sheds ones sicknesses in books – repeats and presents again ones emotions, to be master of them” (L II 90). But in art, his was not a solipsistic stance, as this brief quotation might suggest. Rather, he viewed himself as being deeply committed to his contemporaries believing he could genuinely help them: “I think (...) I have within me a sort of answer to the *want* of today” (L I 511). This conviction sometimes led him into what has been deplored by literary critics as his “preaching” that at times disastrously interferes with his art and makes him subject to various ideological attacks.

Some observations on Method

This very short introduction to the author, may serve as a kind of apology, a way of making manifest the relevance of such subject matter as this in the context of this conference, and I must only excuse myself before those of you who may be familiar with D. H. Lawrence’s work and for whom my paper may bring no great news. My idea was simply to call attention to aspects of his writing that may be of interest to psychologists, philosophers and cultural thinkers even though his thought is very often better embodied in poems and stories than in his essays, and thus, at first sight, may seem, at best, trackless and contradictory or, at worst, irrelevant. Nevertheless, thought it was, if we accept the writer’s own conviction that: “a real thought, a single thought, not an argument, can only exist easily in verse, or in some poetic form” (CP I 423). The reason for this apparently unjustified assertion has to do with the writer’s insistence on a concept of thought that goes well beyond the meaning we usually ascribe to it. For Lawrence, thought transcends the mental or rational activity *per se* and involves the whole of man. And here we should pause briefly to distinguish (as he does) a “bare idea”, an “opinion”, or a “didactic statement” from a “true thought”. The first belong to straightforward mental activity and do not carry with them the intuitive assurance of truth; they lend themselves to doubt and debate, whereas a “true thought” (still according to Lawrence) “comes as much from the heart and genitals as from the head” (CP I 417) and is accepted as incontrovertible even if temporarily. Lawrence’s “true thoughts” are not offered as disembodied everlasting statements, their truth being dependent rather upon the living circumstances from which they spring.

This epistemological relativism is one of the salient features of Lawrence’s philosophy and aesthetics and it is also made manifest in the way in which he conceives of

MN (“Morality and the Novel”); PO (*The Prussian Officer and Other Stories*); PU (*Psychoanalysis and the Unconscious*); RDP (“Reflections on the Death of a Porcupine”); TB (“Review” of *The Social Basis of Consciousness* by Trigant Burrow); SCAL (*Studies in Classic American Literature*); STH (“Study of Thomas Hardy”); N (“The Novel”); R (*The Rainbow*); SM (*The Symbolic Meaning*); Wneed (“We Need One Another”); WNM (“Why the Novel Matters”); and WL (*Women in Love*).

the novel – seen as the best example of living “interrelatedness” (MN 172) that can be achieved and therefore the best artistic means to promote “an instinct for life” (STH 198) in its readers. Viewing the novel as a “great discovery” – “far greater than Galileo’s telescope or somebody else’s wireless” (N 179) – and also as a privileged place for reconciling again philosophy and fiction (long ago, pitifully split in our western culture), he believes that the novel, more than any other medium, promotes the kind of experience that for him is central to human beings – a total experience, in that, as he puts it, it “*can* make the whole man – alive tremble” (WNM 195). It is a response that affects the body as well as the mind. It is, after all, a means of triggering thought, thought in the sense Lawrence ascribes to it in the poem “Thought”, where he gives the following “definition”: “Thought is a man in his wholeness wholly attending” (CP II 673).

I have briefly sketched Lawrence’s line of reasoning in relation to thought as a means of justifying what might seem an otherwise heterodox approach to his work considered as the work of a thinker. If thought is to be conceived of in terms that go beyond Cartesian Reason,³ and if, in Lawrence’s proposal, it is better embodied in poems and narrative, than in argumentative prose, then I’ll be surely justified in my option of presenting to you his thought on identity and “otherness” – which is the main aim of my paper – by recurring not only to his essayistic writing, as should be expected, but also to his fiction and verse, considered by him as an even more adequate means of channelling true thought.

Identity

I have taken the sentence in the title of my paper from a poem, “Manifesto”, written by Lawrence in 1916, where he utters a kind of personal creed borrowing from Shakespeare Hamlet’s famous *dictum*: “To be, or not to be, that is the question”. Lawrence, however, gives a new twist to the sentence by a slight change in its wording and also by placing it in the context of a stanza (and of a poem) where the main concern is the fulfilment of the self *in relation* to that which is not itself. I think it is worth reading the couple of lines where Shakespeare is quoted:

To be, or not to be, is still the question.
This ache for being is the ultimate hunger.
And for myself, I can say “almost, almost, oh, very nearly.”
Yet something remains.
Something shall not always remain.
For the main already is fulfilment.

What remains in me, is to be known even as I know.
I know her now: or perhaps, I know my own limitation against her. (CP I 265)

³ For the insufficiencies of Descartes’s philosophy and a critique of Enlightenment rationality see, for instance, the poem “Climb down, o Lordly Mind”, namely the last lines: “Only that exists which exists in my own consciousness./ Cogito, ergo sum./ Only that exists which exists dynamically and unmentalised, in my blood./ Non cogito, ergo sum./ I am, I do not think I am” (CP I 475). In virtually all of Lawrence’s essays we find reflections on the insufficiencies of mental knowledge and mental consciousness when taken as exclusive forms of knowledge/ consciousness. See, for instance: “Education of the People”, “Democracy”, “We Need One Another”, “On Being a Man”, “Introduction to these Paintings” as possible sources.

In the first two lines, Lawrence apparently accepts Shakespeare's authority: he admits that Hamlet's question "is *still* the question", but already he formulates it in terms that are no longer Shakespearian. He speaks of being in strikingly bodily terms; he says it is an "*ache* for being" and an "ultimate *hunger*" (my italics). Already we lose sight of the philosophical and pragmatic issues at work in *Hamlet* and are confronted by a reformulation of the question that introduces a new, distinctly lawrencian ring to it. What makes "to be, or not to be" a question that *still* makes sense, is not so much its understanding in terms of duty and responsibility towards oneself and others but the recognition of an inner compulsion "to be", that is not to be evaded. "To be" is something that is imposed upon you not by deliberate thought and action on your part but by a bodily urge, as real and acute as "hunger". And though this urge can be denied (you can starve your body, if you will), it cannot, however, be ignored, as you can ignore a moral question, for instance. In other words, for Lawrence, to assert one's deepest being is simply (but how difficult this may be for us today...) to answer to a physical urge, following "no laws but the laws of our own being" (CP I 267). To be is to achieve singleness of being unimpaired, by responding directly to the deep desires of your body.⁴

But is it? Is it such a solitary act, concerning solely the individual?

If we attend to the last lines I have just quoted, what comes out more strikingly is precisely the inability of the individual to achieve singleness of being without the full recognition of the other: in any relationship (be it sexual, as is the case here, or other) each partner must acknowledge and confront the other's difference – each has to learn to come to terms with his/ her "own limitation against" the other, have the courage to face and experience "the fearful *other flesh*" (CP I 267) – an experience that is both frightening and exhilarating.

In other words, to be oneself one has to realise and admit the other in its multifarious forms: my singleness of being is the result of the multiple relationships I establish with the world around me all along my life, a continual process that changes from day to day. The recognition that we are human beings lost in the middle of a living cosmos determines that each moment of our lives we are compelled to establish a changing relation to our circumambient universe:

If we think about it, we find that our life *consists in* this achieving of a pure relationship between ourselves and the living universe about us. This is how I "save my soul", by accomplishing a pure relationship between me and another person, me and other people, me and a nation, me and a race of men, me and the animals, me and the trees or flowers, me and the earth, me and the skies and sun and stars, me and the moon; an infinity of pure relations, big and little, like the stars of the sky: that makes our eternity, for each one of us. (...) (MN 172)

In this need of establishing "a pure relationship between ourselves and the living universe" we do no more than follow a universal pattern: the same that determines that a flower, in order to blossom (that is, in order *to be*) has to be able to establish with earth and sky those exchanges that enable it to burst into full blossom.⁵ As the flower

⁴ For the difference between "deep desires" and "impulses", and their mechanical surrogates (namely, "functional appetites" and "ideals") see D 714/ 5.

⁵ One should note that inherent in Lawrence's concept of being is not simply the idea of an organic, physical growth, but also the idea of the excess that accompanies the "spontaneous-creative fullness

relates to the natural elements around it and from this relationship derives what is vital for its natural growth and flowering, so man (belonging to a different order of creation, but still being a part of it) has to follow the same path and learn to relate in order to be. That is why, very often in his writing, Lawrence expresses his concept of full being by means of the flower metaphor.

Simple enough as this challenge may seem it proves very difficult in our stage of civilisation, a stage again and again diagnosed by Lawrence as dominated by idealism, materialism and the machine.⁶ All these "evils" decisively contribute to men's self-enclosure, to sever the links that unite man and nature and to his sense of being absolute in himself and to himself. In the poem "Ego-bound", the poet takes up the flower image again but this time to synoptically describe humanity's predicament:

As a plant becomes pot-bound
man becomes ego-bound
enclosed in his own limited mental consciousness.

Then he can't feel any more
or love, or rejoice or even grieve any more,
he is ego-bound,
pot-bound
in the pot of his own conceit,
and he can only slowly die. (CP I 474/ 5)

This image of imprisonment and of the concomitant need to shatter the iron-bars of the prison and get free (or, to use the last lines of the poem just quoted: to "burst the pot, / shell of his ego / and get his roots in earth again") is a recurrent *topos* in Lawrence's oeuvre. Humanity is seen as "wild things in captivity" (CP I 484) and the nature of the gaol varies: it can be industry, the machine and the social mechanism, it can be mental consciousness, it can be money, it can even be false ideals, as love taken as an absolute. In the novel *Women in Love*, for instance, virtually all the characters are somehow trapped – some, like Gerald, the great industrial magnate, succumb unable to get free from social pressures and human entanglements; others, like Birkin, Ursula and even Gudrun, try to survive even if differently: Birkin and Ursula by a commitment to a new kind of marriage (that allegedly will liberate them from the constraints of conventional bourgeois life), Gudrun by continually withdrawing from any serious connection with others – a sort of survival by systematic denial (a nihilistic strategy). The group of intellectuals that crop up in some of the chapters of this novel are trapped by abstract ideas or ideals and entrenched behind their fierce, blind defence (as is the case with Hermione). The young working-class couple, Birkin and Ursula meet at the fair, enacts yet other types of bondage: to social prejudice (they are going to get married because the girl is pregnant), to domesticity (spending the little money they have on furniture), to their social class (unlike Ursula and Birkin they cannot afford to buy a

of being" (PU 249) an idea that is nowhere more explicitly presented than in the first chapters of *Study of Thomas Hardy* (STH).

⁶ These "evils", however, have not supervened upon man from the outside. As Lawrence recognises in "Education of the People": "the system, after all, is only the outcome of the human psyche, the human desires. (...) The system is *in* us, it is not something external to us" (EP 590).

piece of furniture and then give it away). Moreover, the young man, Fred, is subtly shown to be in a slightly abject bondage to the pregnant woman, her new house and future plans ("she had got his manhood" – WL 359).

All these entanglements (that, most often, have to do with social life and self-preservation) can seriously compromise man's achievement of his "living, spontaneous individuality" (EP 606); as Birkin says in the same novel: "It's the hardest thing in the world to act spontaneously on one's impulses" (WL 32). Social expectations, social roles or accepted standards of behaviour build from early childhood a conceited ego ("an ideal self" – D 710) that can disastrously interfere with your primal, spontaneous reality and dictate from without what should be recognised as an inner imperative of the soul, since "consciousness" (not mental consciousness or "image consciousness") "should be a flow from within outwards" and "spontaneous action" should follow "spontaneous awareness" (TB 380). Against the tyranny of the ego, living from an outside picture of itself, the only thing to do is to dare shatter the mirror of the worldly self and start anew.

At this point, I would venture to characterise Lawrence's concept of identity, as I understand it, as:

1. organic and vital
2. dynamic
3. unique
4. relational

Organic and vital

Both the persistent flower *simile* and the "hunger" and "ache for being" referred to in the poem "Manifesto" suggest Lawrence's deep commitment to the natural body of man as the well-head through which the cosmic vital energies flow. Man's body (seen as "a living organism" – EP 618) is the bridge to that universe in motion: it is through the body that the "primal desire" of belonging to life and coming into being is felt first and foremost.⁷

Moreover, the body is seen as the seat of real feelings (as opposed to mental feelings) and, as such, should be implicitly trusted. This leads Lawrence to create novelistic characters that are very different from those that appear in the novels of his predecessors or of his contemporaries: their moral and psychological coherence is very often ruptured by "unaccountable" reactions or decisions rendered in bodily terms. As he himself admits, he is no longer interested in the stable ego or personality of his characters but in their inhuman will that emanates from their body (something they are hardly conscious of).⁸

⁷ The body, and not only the mind is, therefore, also seen as a source of knowledge (variously called by Lawrence "blood knowledge", "dark" or "intuitive knowledge"): "Oh yes, my body, me alive, *knows*, and knows intensely" (WNM 194).

⁸ Cf. Letter to Edward Garnett, where Lawrence explains his new approach to his fictional characters (L II 182-184).

Dynamic

This organic vitalism of the self is intimately linked with its insertion in the universe, and since Lawrence conceives of the universe, as has been already alluded to, as being forever in motion and men as an integral part of it, so he must perforce view human identity as a continually changing adjustment between man and the universe around him: "[t]he universe is like Father Ocean, a stream of all things slowly moving: (...) There is nothing man can do, but to maintain himself in true relationship to his contiguous universe" (AM 167).

This dynamism can be illustrated in fictional terms by the characters in his novel *The Rainbow* (1915). Here they are depicted as fragmentary in themselves and as if carried by a "wave" or a "wind" that makes them act in certain unforeseen ways at decisive moments in their lives. It is as if they derive from the natural world around them a vital force and inspiration that leads them unawares. The main characters in this novel do not entirely belong to themselves (and their free-will is as if temporarily suspended); they give themselves over and are subject to "the greater ordering" that encompasses human beings and the natural world:

As he worked alone on the land, or sat up with the ewes at lambing time, the facts and materials of his daily life fell away, leaving the kernel of his purpose clean. And then it came upon him that he would marry her and she would be his life.

.....
But during the long February nights with the ewes in labour, looking out from the shelter into the flashing stars, he knew he did not belong to himself. He must admit that he was only fragmentary, something incomplete and subject. There were the stars in the dark heaven travelling, the whole host passing by on some eternal voyage. So he sat small and submissive to the greater ordering. (R 39/ 40)

This dynamic interdependence between the self and the world around it makes self-knowledge difficult. This is why, in his poem "Know thyself, and that thou are mortal", we read: "If you want to know yourself/ you've got to keep up with yourself. / .../ and you've got to run, to keep up with it" (CP I 543).

Unique

This dynamism inherent in identity is further complemented by what could seem, at first sight, paradoxical: the notion of the uniqueness of individual identity. This uniqueness of the self is emphasised in his essay "Democracy" where he repudiates the modern democratic ideal for being, according to him, based on the false assumption that all men are equal. It is not that he denies that all men should be treated equally in terms of justice, civil rights and of their basic needs, but he rejects any notion of equality that goes beyond that, because he prefers to radically affirm their difference. To Lawrence all men are different and he repudiates such abstractions as the "Average" as simply convenient tools for the purpose of statistics but irrelevant beyond that.⁹ Therefore the democracy he defends is not the "Democracy of the Average" but a "new democracy" (D 709) in which man's inherent differences from each other are given

⁹ Taken out of context, repudiation of democracy such as this, contributed in part to earn Lawrence the epithet of totalitarian or even fascist thinker.

place. Throughout his work, Lawrence never tires of arguing in favour of man's/ woman's uniqueness: "Each human self is single, incommutable and unique. This is the first reality. Each self is unique and therefore incomparable" (D 714). For him, no social scheme would do that would not accommodate such difference. (I think he would not feel very comfortable with present day globalisation and cloning...)

Relational

However, uniqueness or singularity does not mean, in any way, isolation or apartness. Singleness of being can only be achieved in relation and in contradistinction to what surrounds us because, as Lawrence says in his essay "We need One Another":

We have our individuality in relationship. (...) Apart from our connexions with other people, we are barely individuals, we amount, all of us, to next to nothing. It is in the living touch between us and other people, other lives, other phenomena that we move and have our being. (Wneed 190)

And this emphasis on relationship or connection between human beings and their surroundings leads us to the last (though by no means least important) feature of identity: its relational or dialogic character. I am *in relation to* the other, the not-me, all that is beyond my body and my understanding. The other confronts me as foreign and different and this radical strangeness confirms my individuality. In other words, I realise my humanity when I confront an animal, and my peculiar way of life when I apprehend the life of a tree or a plant, and my womanhood when I touch a man, and so on. I am brought back upon myself when I "lose" myself in the irreducible presence of the other. If I am unable to achieve this awareness of the other, then I will not be able to achieve my being – my life will be a pretence, artificially held together – it will not be rooted in the world. This is Lawrence's position.

"Otherness"

Both the difficulty of apprehending and accepting the other and the vital need of such awareness is what comes out vividly from one of Lawrence's first short stories, "Odour of Chrysanthemums" (written in 1910) where a young wife is suddenly faced by the dead body of her husband brought back to her after an accident in the coal-mine where he worked. She then realises for the first time that their married relationship amounts to nothing because she (at least) has been unable to see and accept his "otherness":

(...) [S]he knew she had never seen him, he had never seen her, they had met in the dark and had fought in the dark, not knowing whom they met or whom they fought. And now she saw, and turned silent in seeing. For she had been wrong. She had said he was something he was not; she had felt familiar with him. Whereas he was apart all the while, living as she never lived, feeling as she never felt.

(...) She looked at his face, and she turned her own face to the wall. For his look was other than hers, his way was not her way. She had denied him what he was – she saw it now. She had refused him as himself. And this had been her life, and his life. She was grateful to death, which restored the truth. (PO 198)

This passage enacts dramatically the central place of "otherness" in Lawrence's thought and art. Let us now look at the way in which he addresses the issue in argument:

When I stand in the presence of another man, and I am my own pure self, am I aware of the presence of an equal, or of an inferior, or of a superior? I am not. When I stand with another man, who is himself, and when I am truly myself, then I am only aware of a Presence, and of the strange reality of Otherness. There is me, and there is *another being*. (...) There is no comparing or estimating. There is only this strange recognition of *present otherness*. (D 715)

The other is here viewed in terms of a presence to be reckoned with, irreducible and incomparable to the subject-gazer: not equal, not inferior, not superior. Also worthy of note in this essay is the emphasis on the fact that both the onlooker and the one before him/ her should retain their identity and integrity (and not be tempted by any sort of mixing and mingling that would destroy the relationship). The relevant difference here is between what Lawrence elsewhere describes as "feeling with" and "feeling for".¹⁰ The first attitude is sympathy in its true sense of com-passion "which is partaking of the passion which" is in the soul of the other. Whereas "feeling for" corresponds to the temptation to merge your identity in that of the other and lose sight of your own position – a sort of self-sacrifice. This Lawrence clearly repudiates.

It is precisely the first attitude referred to that we see at work in Lawrence's book of poems *Birds, Beasts and Flowers* where each poem presents the unmediated encounter (and a coming to terms) with non-human beings, belonging to different species. Here Lawrence transforms animals and plants into interlocutors, whom he questions and observes, gradually trying to grasp their inner nature and modes of life – that is, their "otherness", their difference from him. But he never sentimentalises the relationship and fiercely retains his place as man in a man-made world (with his prejudices and limitations), as will be illustrated in the poem "Bat":

At evening, sitting on this terrace,
When the sun from the west, beyond Pisa, beyond
the mountains of Carrara
Departs, and the world is taken by surprise...

.....

Look up, and you see things flying
Between the day and the night;
Swallows with spools of dark thread sewing the shadows together.

.....

And you think:
"The swallows are flying so late!"

Swallows?

Dark air-life looping
Yet missing the pure loop...
A twitch, a twitter, an elastic shudder in flight
And serrated wings against the sky,
Like a glove, a black glove thrown up at the light,
And falling back.

¹⁰ This distinction is made in the essay on Walt Whitman in the volume SCAL (cf. pp. 183-185).

Never swallows!

Bats!

The swallows are gone.

.....

Bats, and an uneasy creeping in one's scalp

As the bats swoop overhead!

Flying madly.

.....

Wings like bits of umbrella.

Bats!

Creatures that hang themselves up like an old rag, to sleep;

And disgustingly upside down.

Hanging upside down like rows of disgusting old rags

And grinning in their sleep.

Bats!

..... (CP I 340-42)

Here the poet's eye observes keenly and dispassionately in a kind of acute attentiveness that enables him to see beyond errors of perception and stereotyped vision and accede to a renewed relationship with the animal. However, he never relinquishes his position – notice the repetition of “disgustingly” and “disgusting” near the end and notice also the closing lines of the poem: “In China the bat is symbol of happiness. / Not for me!”

Sometimes in his effort of profound attention he almost gains a certain degree of empathy with the object held in dialogue, as happens in “Fish”, where the subaqueous sensations of a fish being carried by the liquid element are enacted for the imaginative benefit of the reader:

Your life a sluice of sensation along your sides,
A flush at the flails of your fins, down the whorl of your tail,
And water wetly on fire in the grates of your gills;
Fixed water-eyes. (CP I 335)

The poet is momentarily lost in an imaginative rehearsal of being a fish – not to annul the difference and the distance that separates them but better to enhance and capture them. That is why, nearer to the end of the poem, he is led to admit: “They are beyond me, are fishes” (CP I 338).

In other poems in the same volume, Lawrence takes fruits (such as the peach, the fig and grapes) and also trees (for instance, cypresses and almond trees) as interlocutors whose presence is addressed and questioned. These very weird, lively and suggestive dialogic pieces are, by no means, the only examples of this writer's interest for the other.¹¹ Throughout his work we are continually faced with interhuman relations-

¹¹ On the uneven rendering of “otherness” in these poems see, for instance, Sword, 2001: especially pp. 128.

hips where each partner reacts and adjusts in peculiar ways to the challenge posed by the other: either by failing to admit him/ her (as was the case in "Odour of Chrysanthemums") or by gradually learning to come to terms with "otherness" (as happens with Tom and Lydia in *The Rainbow*). But Lawrence ventures into further dialogical encounters, when viewing other cultures and other races, as is the case with the American Indians. Even though we may have momentary misgivings when reading him on such matters, in our times of 'political correctness', yet we cannot fail to notice the honesty and directness with which he registers this encounter. All this comes out in his poem "O! Americans" where an unmistakable commitment to the American Indians' cause is also evident and where the irony inherent in his treatment of the official position towards natives should not go unnoticed:¹²

The American Indian lingers here, ward of the American government.
Now make up your mind about it, he is not as we are.
He lingers on from an old, savage world, that still has its treasures of
consciousness, its subtle barbaric forms of civilisation.
He is, basically, a savage: it is a term of reproach,
but also, it is not a term of reproach.

The American Indian is, basically, a savage.
But be careful how you destroy him.
Because he is so absolutely in your power, that, before God,
you must be careful.
Noblesse oblige!

Be careful before you destroy him.
Be careful how you turn him into a hundred-per-cent American.
He is the one thing that is aboriginally American.
Don't sentimentalise about him.
Realize. (CP II 776)

This last appeal to realisation tells us a lot about Lawrence's position to "otherness" – he refuses to falsify the relationship between whites and Indians in any way: by a spurious sense of superiority, by any sort of idealisation or sentimentality. He argues for "imaginative sympathy" (as Mark Kinkead-Weekes has recently called it).¹³ This appeal asks for a broadening of our sympathies that cannot fail to have ethical and political effects, very much attuned to the way in which questions of ethnical, cultural and sexual identity are now being addressed in the fields of literary and cultural studies and more specifically in Post-colonial and Feminist studies.

Conclusion

Thus what can be viewed and called Lawrence's "ethics of alterity" (Sargent/Watson, 2001: 421) should be put in historical perspective and seen in terms of present-day

¹² On Lawrence's post-colonial positioning see Kinkead-Weekes, 2001.

¹³ Keith Sagar, who has kindly read this paper and made some very relevant suggestions, informed me that he himself had been using the same expression very often in his writings, borrowing it from Walter Stein in a book of 1969, *Criticism as Dialogue*. Kinkead-Weekes may have borrowed it from Sagar's writings.

discussions on the way “otherness” and “difference” can constitute a way-out of Postmodernism’s ethical impasse. This is precisely what Elisabeth Sargent and Garry Watson have done in a recent article on Lawrence and the dialogical principle where they align him with such thinkers as Martin Buber, Mikhail Bakhtin, Emmanuel Levinas and Luce Irigaray and where his “ethics of alterity” is reassessed in the context of the ongoing debate about the place, the status and the philosophical, ethical and political relevance of the concept of the “other” as a positive basis for human agency in the world.¹⁴ Lawrence can be relevant here precisely because the way in which he deals with the concept of “otherness” does not necessarily entail a “radical untranslatability” (Mohanty, 1989: 21)¹⁵ that would lead in the end to a refusal of the “material existence” (Waugh, 1992: 196) of the other and thus to avoid and ignore its actual presence. We can look at Lawrence’s work as a whole as a life-long effort at coming to terms with the material presence of the other, even if we recognise that this effort has not always been uniformly successful. He calls his poetry “poetry of the immediate present” (CP I 182) and I would even venture to describe his artistic endeavour as an “art of the immediate presence”. In it, it is central to capture the living other and to do so he has to register it “in its own rapid, fluid relationship with the rest of things” (CP I 183), *i.e.*, he has to apprehend it in the immediate context of its “material existence” and this relationality is what redeems “otherness” from disembodied abstraction or from becoming the object of suspicious sacralization that would disastrously remove it from the zone of living contact. Stories and poems, as we have seen, are the privileged sites where “otherness” (human or inhuman) is dramatised and given full play and where it enters into a dialogical encounter that can even entail a change in the participants involved.

His is a philosophy based after all on a confident apprehension of life in man and in the universe around him and Lawrence is determined to make of existence a joyful experience both for himself and for others. Thus, his final incitement could not be other but an incitement to life, but one firmly rooted in reality:

Stand up for a new arrangement
for a chance of life all round
for freedom, and the fun of living
bust in, and hold the ground! (CP I 560)

¹⁴ For the difficulties and dangers of a too radical understanding of “otherness” that compromises any serious positive project based on it, see Mohanty, 1989; and Patricia Waugh’s “Modernism, Postmodernism, Feminism: Gender and Autonomy Theory”, in Waugh, 1992: 189-204, but especially pp. 196/ 97.

¹⁵ Here one should, nevertheless, note that, at certain moments in his work and life, Lawrence sees the other as something forever unknowable, he even uses the expression “untranslatable otherness” (SM 17). But he tries all the time to grasp this “otherness” and accept it in its difference.

BIBLIOGRAFIA

- KINKEAD-WEEKES, Mark (2001), "Decolonising Imagination", *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*, Ed. Anne Fernihough, Cambridge, Cambridge UP, pp. 67-85.
- LAWRENCE, D. H. (1972), *The Complete Poems of D. H. Lawrence*, 2 vols., Eds. Vivian de Sola Pinto and Warren Roberts, London, Heinemann.
- ____ (1979), *The Letters of D. H. Lawrence*, Vol. 1, 1901-13, Ed. James Bolton, Cambridge, Cambridge UP.
- ____ (1981), *The Letters of D. H. Lawrence*, Vol. 2, 1913-16, Eds. George J. Zytaruk and James Bolton, Cambridge, Cambridge UP.
- ____ (1968), "À Propos of *Lady Chatterley's Lover*", *Phoenix II: Uncollected, Unpublished and Other Prose Works by D. H. Lawrence*, Eds. Warren Roberts and Harry T. Moore, London, Heinemann, pp. 487-515 [1929].
- ____ (1968), "Aristocracy", *Phoenix II: Uncollected, Unpublished and Other Prose Works by D. H. Lawrence*, Eds. Warren Roberts and Harry T. Moore, London, Heinemann, pp. 475-484 [1925].
- ____ (1983), "Art and Morality", *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, Bruce Steele (ed.), Cambridge, Cambridge UP, pp. 163-168.
- ____ (1936), "Democracy", *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*, Ed. Edward D. McDonald, London, William Heinemann, pp. 699-718 [1919].
- ____ (1936), "Education of the People", *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*, Ed. Edward D. McDonald, London, William Heinemann, pp. 587-665.
- ____ (1975), *Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis and the Unconscious*, Harmondsworth, UK, Penguin [1923].
- ____ (1968), "Introduction to These Paintings", *Phoenix II: Uncollected, Unpublished and Other Prose Works by D. H. Lawrence*, Eds. Warren Roberts and Harry T. Moore, London, Heinemann, pp. 551-584.
- ____ (1983), "Morality and the Novel", *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, Ed. Bruce Steele, Cambridge, Cambridge UP, pp. 171-176.
- ____ (1983), "Odour of Chrysanthemums", *The Prussian Officer and Other Stories*, Ed. John Worthen, Cambridge, Cambridge UP [1914].
- ____ (1968), "On Being a Man", *Phoenix II: Uncollected, Unpublished and Other Prose Works by D. H. Lawrence*, Eds. Warren Roberts and Harry T. Moore, London, Heinemann, 616-622 [1930].
- ____ (1977), *Psychoanalysis and the Unconscious*, Harmondsworth, UK, Penguin.
- ____ (1968), "Reflections on the Death of a Porcupine", *Phoenix II: Uncollected, Unpublished and Other Prose Works by D. H. Lawrence*, Eds. Warren Roberts and Harry T. Moore, London, Heinemann, 460-474 [1919].
- ____ (1936), "Review" of *The Social Basis of Consciousness* by Trigant Burrow, *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*, Ed. Edward D. McDonald, London, William Heinemann, pp. 377-382.
- ____ (1977), *Studies in Classic American Literature*, Harmondsworth, UK, Penguin [1923].
- ____ (1983), "Study of Thomas Hardy", *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, Ed. Bruce Steele, Cambridge, Cambridge UP, 3-128.

- ____ (1983), "The Novel", *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, Ed. Bruce Steele, Cambridge, Cambridge UP, 177-190.
- ____ (1989), *The Rainbow*, Ed. Mark Kinkead-Weekes, Cambridge, Cambridge UP [1915].
- ____ (1964), *The Symbolic Meaning: The Uncollected Versions of "Studies in Classic American Literature"*, New York, Viking Press.
- ____ (1936), "We Need One Another", *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*, Ed. Edward D. McDonald, London, William Heinemann, pp. 188-195 [1933].
- ____ (1983), "Why the Novel Matters", *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, Ed. Bruce Steele, Cambridge, Cambridge UP, pp. 193-198.
- ____ (1987), *Women in Love*, Eds. David Farmer, Lindeth Vasey and John Worthen, Cambridge, Cambridge UP [1920].
- MOHANTY, S. P. (1989), "Us and Them: On the Philosophical Bases of Political Criticism", *Yale Journal of Criticism* 2.2: 1-31.
- SARGENT, Elizabeth e WATSON, Garry (2001), "D. H. Lawrence and the Dialogical Principle: 'The Strange Reality of Otherness'", *College English* 63.4: 409-36.
- SWORD, Helen (2001), "Lawrence's Poetry", *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*, Ed. Anne Fernihough, Cambridge, Cambridge UP, pp. 119-135.
- WAUGH, Patricia (ed.) (1992), *Postmodernism: A Reader*, London, New York, Sydney, Auckland, Edward Arnold.

Luísa Maria Rodrigues Flora
Universidade de Lisboa

“Manacled to a rock he was”: Exhausted Patriarchy in *Between the Acts*

The Germans were over this house last night and the night before that. Here they are again. (...) Unless we can think peace into existence we – not this one body in this one bed but millions of bodies yet to be born – will lie in the same darkness and hear the same death rattle overhead. (...) The defenders are men, the attackers are men. Arms are not given to Englishwomen either to fight the enemy or to defend herself. (...) How far can she fight for freedom without firearms? By making arms, or clothes or food. But there is another way of fighting for freedom without arms; we can fight with the mind. We can make ideas that will help the young Englishman who is fighting up in the sky to defeat the enemy. (...) Mental fight means thinking against the current, not with it.

(Woolf, “Thoughts on Peace in an Air Raid”: 168-9)

“Thinking peace into existence” had been one of Virginia Woolf’s chosen missions during the 1930s and creativity her favoured weapon. After the public success of *The Years* (1937), where a deceptively realist surface encoded a pacifist and feminist quest for a new kind of society, the relatively hostile reception of *Three Guineas* (1938) suggested that she was “thinking against the current”.¹ The uncompromising feminist polemics of the book, its association of gender politics and masculine aggression with the international situation, its condemnation of all systems of oppression proved too radical for most readers.²

¹ In her introduction to the Shakespeare Head Press edition of *Three Guineas* Naomi Black shows how mixed was the reaction of Woolf’s contemporaries to the book. Cf. Black, in Woolf, 2001: xlv-lvi.

² Yet Woolf’s association during the 1930s of masculinity and militarism was far from unique. Among pacifists, Bertrand Russell’s *Which Way to Peace?* (1936) and C.E.M. Joad’s *Under the Fifth Rib: A Belligerent Autobiography* (1934) developed similar arguments. Also common at the time, and particularly in feminist circles, was the connection between gender and war. Cf. Catherine Sandbach-Dahlström, 2002.

Between the Acts (1941) followed a different path. *Three Guineas* had encouraged women to build a Society of Outsiders to prevent war and promote peace; in *Between the Acts* men themselves come to be regarded as outsiders.³ The persistence of hegemonic masculinity was endangering the whole fabric of society.⁴ Men may ultimately immolate themselves on an altar of their own making.

As the 2nd World War approached, the absurdity of the patriarchal order so forcefully demonstrated in *Three Guineas* had gathered new strength. Chaos and barbarism loomed round the corner. After listening to Hitler's Nuremberg Rally on the 12th of September 1938, Virginia Woolf recorded in her diary:

No war yet anyhow. Hitler boasted & boomed but shot no solid bolt. Mere violent rant, & then broke off. We listened in to the end. A savage howl like a person excruciated; then howls from the audience; then a more spaced & measured sentence. Then another bark. Cheering ruled by a stick. Frightening to think of the faces. & the voice was frightening. (Woolf, *Diary*, 13 Sep 1938, 5: 169)

Facing the precariousness of the entire civilization, Woolf "fought with the mind". Her characteristic dedication to the "dissolution of established categories"⁵ led her to imagine a new novel where the opportunity of regeneration, however fragile, might emerge. In spite of its dystopic overtones *Between the Acts* still contemplates the possibility of rebirth. The erosion of the dominant masculine stereotype may ultimately generate not destruction but a new life.

*

While it comes as no surprise that a text set in England on the verge of war, "on a June day in 1939" (*BA* 130) should present the malaise of a "culture that has exhausted its resources" (Weil, 1997: 248), Virginia Woolf's *Between the Acts* culminates her severe judgment of the cultural condition of the late 1930s, by showing the so often silenced links between sexism and militarism, exposing the vulnerability of both women and men in the face of war and confronting the possibility of an end to civilization as she knew it. Written between 1938 and 1941, after the vehement critique of institutional male violence presented in *Three Guineas*, the text goes beyond condemnation of the brutality of the male ethos to stage the collapse of the patriarchal order. As Kristina Busse observed in "Reflecting the Subject in History":

Between the Acts exhibits Woolf's increasing awareness of history at the same time as it continues to focus on the protagonists' inner lives by addressing the changing role of the individual against a tenuous political and historical background. (...) Like *Three Guineas*, which connects the war abroad with the patriarchy at home, *Between the Acts* links the external vio-

³ *Three Guineas* will be cited parenthetically in the text as *TG*; *Between the Acts* will be cited as *BA*.

⁴ "The terms 'masculinity' and 'patriarchy' are closely linked in a historical sense, since both were taken up by socialist and radical feminists during the late 1960s as part of the process of theorizing male dominance. (...) For historians focusing on masculinity, the notion of patriarchy is important because of the primacy it gives to women's oppression, and because it provides a way of integrating the individual and structural dimensions of male dominance" (Roper/ Tosh, 1991: 8-9).

⁵ I use Isobel Armstrong's expression here although she is originally referring only to *Orlando*. (Armstrong, 1994: 270)

lent intrusions of war to the internal violent eruptions within subjects, thus showing how the two do not yield contradictory results but are instead closely related. (Busse, 2001: 75, 76)

Virginia Woolf's awareness of history was in fact greater than ever by the late 1930s, but her concern with war is present right through her fiction (see Bazin/ Lauter, 1991: 14-39) and she consistently examines the complex relationships "between private and public violence, between the domestic and the civic effects of patriarchal society, between male supremacy and the absence of peace" (Hussey, 1991: 3). More often than not Woolf abstains from any definite connection between war and male supremacy, favouring a more subtle approach to a patriarchal culture in need of regeneration. Even in *Three Guineas*, where her indignation against the patriarchal war machine is most outspoken, the final version is more controlled than former drafts (cf. Black, in Woolf, 2001: xviii-xxx; lvi-lxvii; and Lee, 1997: 681-682). Her purpose was not direct propaganda⁶ but, in her own words in 1940, "to drag up into consciousness the subconscious Hitlerism that holds us down" (Woolf, "Thoughts on Peace...": 169).

The legend of "an exquisite stylist" oblivious to social and political circumstances has slowly but firmly been erased, particularly since the 1990s when she at long last came to be recognised as "a serious political and ethical thinker, an artist whose aesthetic practice is always informed by a clear sense of political reality" (Hussey, 1991: 2-3),⁷ yet the extent to which her work invites a detailed analysis of masculinity has largely been neglected. Loyal to her vindication of women's history and experience, Woolf imagined a society regenerated by the integration of women's values. In her demand for a radical social and moral transformation that would embrace women and men, her treatment of masculinity developed as an enquiry into the heart of a culture that ignored men's inner lives and emotional needs.

Always aware of gender as a "chameleon-like category" (Glover/Kaplan, 2000: 158) and surely never more eager to explore its manifold possibilities than in *Orlando*, Woolf had nonetheless exposed the resilience of hegemonic masculinity, ingrained as it was in the economic, political and social system. If men had been shown in Woolf's novels largely as beneficiaries of the patriarchal order they inherited, they were also occasionally revealed as its victims (the tortured character of the ex-serviceman Septimus Smith in *Mrs. Dalloway* stands as a manifest example). Yet in *Between the Acts*, even as dominant masculinity retains its ability to subordinate women, historical circumstances have forced it to recognize a new vulnerability. Even though male power seems to exercise as much control as ever over women's bodies it also increasingly comes to be understood as a prison to men themselves. In *Three Guineas* Woolf had forcefully argued the absurdity of the patriarchal order. Consider, for instance, her repeated mention of 'the photographs of dead bodies and ruined houses' (cf. *TG* 10, 32, 65, 87, 89-90) sent by the Spanish Government in 1936 (see Laurence, 1991: 225-245). She had shown, both in her text and in her inclusion of images of male power that she opposed men's displays of arrogance, vanity and status (cf. *TG* 57-59, 96). War was "an affair engineered by men, for men, amongst men, women excluded. Women were there

⁶ Cf. "The Leaning Tower", a paper she read in May 1940 to the Workers' Educational Association.

⁷ "In February 1939, with much protesting about her 'repulsion from societies' [Woolf] gave her manuscript of *Three Guineas* to raise money for German refugees" (Lee, 1997: 687).

to weep and tend the wounded" (Poole, 1991: 97). In *Between the Acts* she reveals a more compassionate attitude towards men. Ambushed by history, male characters are impotent to deal with the horror of yet another war and they realize their inability to *act*.

The world depicted in *Between the Acts* is suffused with disappointment, frustration and suffering and the male characters show absolute inability to cope with the contemporary situation. Incapable of any effective rebellion against the imminence of disaster, even when they persist in going through the motions of masculine valour, they feel powerless to shield their culture against chaos, defenceless in the face of disaster. They lack conviction and share women's helplessness, thus contradicting the main tenets of hegemonic masculinity.

He [Giles Oliver] said (without words) 'I'm damnably unhappy.'

'So am I,' Dodge echoed.

'And I too,' Isa thought.

They were all caught and caged; prisoners; watching a spectacle. Nothing happened. The tick of the machine was maddening. (BA 128)

Deconstructing masculinity by emphasizing man's disempowerment Woolf uncovers the futility of a patriarchal culture on the brink of destruction. "Mourning for her culture while at the same time she saw its impossibility" (Armstrong, 1994: 264), she exposes humanity facing barbarism, contemplates the possibility of chaos and imagines a new plot where men and women "would embrace" (BA 158).

*

The issues of man's vulnerability in the event of war and of a new cooperation between men and women are already present, although usually neglected in critical discourse, throughout *Three Guineas*. No matter how much Woolf claimed women's difference, no matter how much she called for a Society of Outsiders, the essay is above all engaged in the prevention of war. Her attack on patriarchy is not an assault on man but a combat for peace.

the public and the private worlds are inseparably connected; (...) the tyrannies and servilities of the one are the tyrannies and servilities of the other. But the human figure [the Tyrant or Dictator] even in a photograph suggests other and more complex emotions. It suggests that we cannot dissociate ourselves from that figure but *are ourselves that figure*. It suggests that we are not passive spectators doomed to unresisting obedience but *by our thoughts and actions can ourselves change* that figure. A common interest unites us; it is *one world, one life*. (...) Both houses will be ruined, the public and the private, the material and the spiritual, for they are inseparably connected. (TG 130, my italics)

While everyone will be familiar with the first sentence in this quotation, the rest has largely been ignored. But, as Sara Rudick shrewdly remembers, the recognition of ourselves in the tyrant gives "women and men a sense of *agency*" (Ruddick, 1991: 235). Once we acknowledge the violence within ourselves we may be able to confront it. Yet "the dream of peace, the dream of freedom" (*ibidem*) moulds the whole text. Although the responsibility for war lies with those who have benefited from power so far, both women and men are fighting for the same cause. To put an end to violence both men and women need to annihilate "ancient instincts" ("Thoughts on Peace": 170). To eli-

minate war they have to begin to imagine peace – “to discuss (...) the capacity of the human spirit to overflow boundaries and make unity out of multiplicity” (*TG* 130). Exposing the gendered nature of power and associating sexual politics with tyranny, Woolf’s priority was not to secure more power for women. As Michèle Barrett points out, “Woolf argues that it is not only in women’s interests to resist the patriarchal state, and in men’s interests to resist the Fascist state, for the enemies are the same and the reasons for resistance the same, too” (Barrett, 1999: 52). Woolf was trying to imagine that power could be different, more humane. With the patriarchal state displaying its brutal viciousness, she felt entitled to remind men (and women) that it was high time they embarked on a serious enquiry into the nature of power. Taking her argument one step further Woolf wrote in “Thoughts on Peace in an Air Raid”:

The young airman up in the sky (...) is driven by voices in himself – ancient instincts, instincts fostered and cherished by education and tradition. (...) We must help the young Englishmen to root out from themselves the love of medals and decorations. We must create more honourable activities for those who try to conquer in themselves their fighting instinct, their subconscious Hitlerism. We must compensate the man for the loss of his gun. (...) we must give him access to the creative feelings. (...) We must free him from the machine. We must bring him out of his prison into the open air. (“Thoughts on Peace...”: 170-71)

The young airman is a prey to old values endorsed by the old generation – he is both a victim of “the desire for aggression; the desire to dominate and enslave” (*idem*, 170), that breed tyrants such as Hitler, and a collaborator in the perpetuation of those values. But, as Woolf implies in several of her characters and explains in *Three Guineas*, women are also even if “unconsciously” (*TG* 37) both victims and complicit in their own enslavement. “Manliness breeds womanliness. Both so hateful” (Woolf, *Letters*, 6: 464).

The interrogation of gender as power, of the nature of patriarchy and of the question of masculinity undertaken by Virginia Woolf in her fiction and essays should now be credited for having anticipated various issues of late twentieth-century anthropological, social and historical research (See Barrett, 1999: 52). Of these the most recent is the sociology of masculinity, which, influenced by feminist and profeminist research, emerged during the 1980s and is currently engaged in emphasizing the multiplicity of masculinities and in developing “an understanding of femininity and masculinity as multiple in expression, invested with power and (...) historically variable” (Whitehead, 2002: 22). Deconstructing any conceptions of the male gender as an ahistorical and absolute category, twentieth-first-century scholars find in contemporary science evidence for what Woolf had recognized and imaginatively explored in the first four decades of the last century. Stephen M. Whitehead writes:

At the level of, for example, biology, the brain or genetics, masculinity does not exist; it is mere illusion. Masculinity is not a product or an entity that can be grasped by hand or discovered under the most powerful microscope. No amount of cultural representation can make masculinities biologically real. Any sense of masculinity’s embeddedness in men’s ‘inner selves’ comes only from fictional or superficial accounts of what a ‘man’ is. Yet there is also the fact that masculinity, while in this sense illusory, remains fixed by one important consideration, that is, it exists in relation to femininity. (...) It is a dualism that remains fundamental to Western societies and beyond. (...) masculinities are implicated in the everyday practices of men – and women. (*idem*, 34)

As Woolf knew, there are no masters without slaves.

*

The nature of manhood and the nature of womanhood are frequently defined both by Italian and German dictators. Both repeatedly insist that it is the nature of man and indeed the essence of manhood to fight. (TG 168)

The origins of modern Western masculinity have been traced to the rise of bourgeois society – “the ideal of modern masculinity was born and became part of modern history (...) sometime between the second half of the eighteenth century and the beginning of the nineteenth” (Mosse, 1996: 5). Through a long process of social regulation the old aristocratic stereotypes of manliness had evolved to emphasize the individual body and qualities such as self-restraint, toughness, willpower and moral courage. Fashioned during a period of revolution and war, the ideal promoted military virtues such as discipline, heroism, “sacrifice on behalf of a higher purpose” (*idem*, 50) as set attributes of manliness. Although, during the nineteenth century, these characteristics were somewhat diluted in Britain, and middle class values, such as fair play, had turned team sports and playing fields into privileged training grounds in manliness, by the end of the century the ideal had become strongly militarised. Facing the threats presented by feminism, by the literary and artistic avant-garde, by socialism and by sexual “deviancy”, normative manhood was reinforced. As George Mosse emphasizes in *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*:

in times of insecurity strong lines of demarcation between genders were considered essential; blurring the division between them seemed to conjure up the spectre of anarchy. (*idem*, 66-7)

If during the First World War men had shown “ambivalent attitudes toward aggression (...) coupled with deep fear, disorientation and passivity” (Higonnet/ Jenson, 1987: 3) and Wilfred Owen and Siegfried Sassoon, among others, had denounced the old men who had sent their sons to be slain and the “Old Lie” of patriotic sacrifice, the war eventually strengthened the masculine stereotype. The heavy toll paid by the young male generation for the privilege of belonging to a patriarchal society was not enough to change the *status quo*. Insecurity was everywhere. The inter-war years witnessed an unprecedented economic crisis in the Western world and the beginning of the end of the British Empire. In Britain, labour unrest and suffragist demands were placated with the enfranchisement of the entire adult population, but the fear of revolution persisted. Thus the ideal of normative manhood was once more reinforced. Studying the tensions of manliness in boys’ story papers between 1918 and 1939, Kelly Boyd shows how the attributes associated with manly behaviour emphasized bravery, leadership and nobility, displays of physical power as brute strength, and the value of submission to one’s elders or those in authority (parents, teachers, employers). “There was more fighting, bleeding and brutality in the pages of the inter-war story papers than ever before” (Boyd, 1991: 146). By the end of the 30s the Second World War was more than a mere probability. By then “[b]uttredding and strengthening the existing structures of society may have seemed the best way of slowing down the negative changes which were perceived at the time” (*idem*, 163). Not only in boys’ stories but also in other narratives,

such as war adventure stories and spy stories, there was a widespread appeal for the reassertion of the heroic British masculinity that had presided over the imperialist enterprise (see Dawson, 1991: 113-44).

The value conferred upon physical force was reaching a climax. The ideal had not only survived but also received further impetus from fascist ideology, which prized discipline and the need for self-restraint and systematically hounded homosexuals and victimized women.⁸

[Italian and German] Fascism used manliness both as an ideal and in a practical manner in order to strengthen its political structure. (...) Fascism represented the fullest expression of modern masculinity (...) and it brought to the surface the always-present tension between family life and the *Männerbund*. This tension could be resolved (...) by subordinating women and children to the dominance of the male: women and children had their predetermined place in family life, and the man as activist was filled with a dynamic that, in the service of a higher cause, could not easily be confined to the home. (...) Fascism regarded the heroic as expressing true manliness, defining masculinity not so much through virtues that could be expressed in ordinary life but by its climax as a fighting force, ready for sacrifice. (*idem*, 155, 166-7)

Fascism confirmed what most women and some men had experienced for a long time – hegemonic masculinity operated by establishing its superiority over the ‘other’, whether that be women, younger men, homosexuals, minority or subordinated ethnic groups. At its most extreme hegemonic masculinity endangered the whole fabric of society. The achievement of ideal manhood had always, as Virginia Woolf observed in *Three Guineas*, depended on contempt of the feminine. It was now revealing its brutal disrespect for all those, both individuals and societies, who did not accept tyranny.

*

This afternoon he wasn't Giles Oliver come to see the villagers act their annual pageant; manacled to a rock he was, and forced passively to behold indescribable horror. (BA 47-8)

The tensions of manliness observed by Kelly Boyd in boys' stories papers in the inter-war years are central to Woolf's male characters in *Between the Acts*. Either because they belong to a lost past or because they feel alienated in the bleak present, Bart Oliver, Giles Oliver and William Dodge show total inadequacy to confront life. The breakdown of an ideal of manhood is represented by the manifest helplessness of these three characters and reinforced by repeated allusions to violence and to the brutal newspaper story of the collective rape of a young girl by soldiers.

The pointlessness of patriarchal values and the futile brutality of the old generation are clearly made apparent early in the text when old Bart Oliver startles his small grandson, disturbing the child's perfect epiphanic moment.

Down on his knees grubbing he held the flower complete. Then there was a roar and a hot breath and a stream of coarse grey hair rushed between him and the flower. Up he leapt,

⁸ For an interpretation of Fascism as an extreme instance of the political polarization of gender and a challenging analysis of the image of women in the collective unconscious of the fascist warrior (through a study of the fantasies of the men centrally involved in the rise of Nazism) see Theweleit, 1997, 1989.

toppling in his fright, and saw coming towards him a terrible peaked eyeless monster moving on legs, brandishing arms.

'Good morning, sir,' a hollow voice boomed at him from a beak of paper.

The old man had sprung upon him from his hiding-place behind a tree. (BA 13)

By showing the episode from the little boy's point of view, the text confers on the relatively harmless nature of the attack a violent effect, further underlined by the old man's irritation.

Old Oliver raised himself, his vein swollen, his cheeks flushed; he was angry: his little game hadn't worked. The boy was a cry-baby. (*idem*, 14)

Frustrated in his self-indulgent attempt to indoctrinate his heir in the allegedly masculine values of physical bravery, Bart Oliver flattens his newspaper and goes back to reading about the current situation. The episode conveys the powerlessness of a character which personifies the (decline of the) British Empire – a drowsy old man, "Mr Oliver, of the Indian Civil Service, retired" (*idem*, 7), nostalgic for a male life-style no longer able to enforce its principles either abroad or at home. An old man with swollen veins (*idem*, 22) and false teeth (*idem*, 26), lying in a chintz-covered armchair, he lives on reminiscence of the days when he was young and able to exercise command:

(...) in the shadow of the rock, savages; and in his hand a gun. The dream hand clenched; the real hand lay on the chair arm, the veins swollen but only with a brownish fluid now. (*idem*, 17)

Frail and decaying, the old patriarch takes pride in his valiant ancestors ("under a glass case there was a watch that had stopped a bullet on the field of Waterloo", *idem*, 10), considers himself a degenerate descendant and reflects that his generation belongs to "a very different world" (*idem*, 11) from the one he inherited. While the Empire had justified "the imagining of a secure, powerful and indeed virtually omnipotent" (Dawson, 1991: 120) British masculinity, its decline reveals its weakness. Bart Oliver's frailty conflicts with his obstinacy in protecting those values which, in Woolf's opinion, have brought civilisation to its present impasse. Although disturbed by his son's despondency, he never questions the principles which have ruled his life – "He would carry the torch of reason till it went out in the darkness of the cave" (*idem*, 149). As Patricia Maika observes: "Bart epitomizes law and reason [and] can only be comfortable if he confines his vision in a frame" (Maika, 1987: 23) In his Afghan dog's name – Sohrab – one recognizes an allusion to Matthew Arnold's famous poem "Sohrab and Rustum". While this may suggest to the reader Virginia Woolf's denunciation of the guilt of the father who realizes his responsibility in the destruction of the son,⁹ Old Oliver is hardly conscious of any fault. In Maika's words the allusion

is Woolf's answer to Matthew Arnold's glorification of the silly heroics of Sohrab the Tartar warrior who wanted a fight to the death so that his fame would reach the ears of his father Rustum; who only made his father *see*, that is know him as his son, after Rustum had mortally wounded him. In Arnold's poem, Sohrab and Rustum both ignore their intuition, their

⁹ See Bazin/ Lauter, 1991: 37. The poem sympathetically centres in the tragic fate of the brave and gentle Sohrab, slain by the father who does not know him.

emotion, in favor of the reason and logic that lead to filicide and an anagnorisis which cannot be followed by epiphany, for in the waterless desert there is nothing from which new life can arise. (*ibidem*)

But Old Oliver does not see that the values he clings to are responsible for his son's frustration. Though aware of contemporary politics, he still expects some future for the next generations and is grateful for his daughter-in-law for "stretching his thread of life so fine, so far", "for continuing" (*idem*, 17). Yet the only future he is capable of imagining rests with a small grandson who does not conform to the grandfather's idea of masculinity (" 'He's a coward, your boy is'" [*idem*, 18]). And, as a representative of the old *status quo*, Old Oliver has become something of an outsider – disabled by age and by history ("for us the game's over" [*idem*, 74]) he knows that the principles he still embodies are under threat. For if the family's patriarch feels disappointed in his small grandson, he also gathers no hope from his son's behaviour, whom he silently exhorts "to give over [his] womanish vapours and be a man" (*idem*, 99). Though the old patriarch still holds on to outdated values, he no longer has the strength to remain in control of events.

But if his lethargy is a token of the old generation's blunders, his son's generation seems trapped in paralysis. Both Giles Oliver and William Dodge, on the surface two very different types of men, have been ambushed by history and are thoroughly incapable of effective action. In the character of Giles Oliver Woolf creates an anti-hero, a "surly knight" (*idem*, 82), utterly at odds with the male legacy he should have expanded. From his very first appearance in the novel, Giles shows his complete inadequacy to the role that would have been assigned to a "hirsute, handsome, virile" (*idem*, 80) man. Endowed with a firm chin, a straight nose, blue eyes, he tries to play by the rules and follow "the ghost of convention" (*idem*, 38) but his anger, although never targeted at his father with whom he feels some complicity, clearly indicts the social and political system and the older generation.

Giles nicked his chair into position with a jerk. Thus only could he show his irritation, his rage with the old fogies who sat and looked at views over coffee and cream when the whole of Europe – over there – was bristling (...) bristling with guns, poised with planes. At any moment guns would rake that land into furrows; planes would splinter Bolney Minster into smithereens and blast the Folly. He, too, loved the view (...) His father, whom he loved, he exempted from censure; as for himself, one thing followed another; and so he sat, with old fogies, looking at views. (*idem*, 43)

Oppressed by his inability to avoid the war and enraged by the irrationality of a community who tries to pretend that everything's normal, Giles does not know how or where to direct his anger. His complicity with Old Bart indicates how much he has internalised the allegedly characteristic qualities of masculine behaviour; while he does not challenge his father's values he is unable to act accordingly. As Bruce Woodcock explained in the context of his analysis of John Fowles's male characters,

the [patriarchal] legacy of (...) power is both a privileging and a restriction, a prescription which by definition proscribes whole areas of human experience as part of the process of social regulation. (...) the father affirms masculine power in a double-edged way: the son suffers from that power, the power of denial, restriction, castration, the patriarchal 'no'; and at

the same time, the son foresees in the father a future when he himself might act that role. Masculinity, then, is both threatening and mysteriously attractive. (Woodcock, 1984: 9-10)

In different historical circumstances, Giles might have been able to re-enact his ancestors' role or at least to feel useful as a farmer. But his public role is at odds with his inner feelings; and his supposed power barely disguises his felt helplessness. Giles's lack of self-restraint is a measure of his distance from the male ideal; his nervousness gives away his fragile self-esteem.

The ghost of convention rose to the surface, as a blush or a tear rises to the surface at the pressure of emotion; (...) [H]e had no special gift, no capital, and had been furiously in love with his wife (...) Given his choice, he would have chosen to farm. But he was not given his choice. So one thing led to another; and the conglomeration of things pressed you flat; held you fast, like a fish in water. (BA 38)

As a City stockbroker in 1939 (and the recent Depression had revealed just how out of control the whole system might get), Giles senses the pointlessness of his job and the fairness of his aunt's disparaging comments, "expressing her amazement, her amusement, at men who spent their lives, buying and selling – ploughs? glass beads was it? or stocks and shares? – to savages who wished most oddly (...) to dress and live like the English?" (*ibidem*). Demeaned to the status of upper-class commuter, he changes into his cricket costume to observe the social norms his upbringing imposes. Woolf signals the character's inner contradiction even in this choice of costume – the definition of an English gentleman had associated team sports, and particularly cricket, to a "imaginary, chilvarous field of battle" (Mosse, 1996: 47) but Giles does not think of himself as a soldier. The most enduring imaginings of idealized masculinity had "crystallized around the figure of the soldier as hero" (Roper/ Tosh, 1991: 119), yet Giles does not dream of heroic exploits. Convention, however resilient, is now only a "ghost" – hegemonic masculinity presumably follows the same path.

Masculine identities are lived out in the flesh, but fashioned in the imagination. This 'imagining' of masculinities is not simply a matter of defining those roles, traits or behaviours considered normal or appropriate for 'men' in any particular cultural context. Rather, it indicates the process by which such norms are subjectively entered into and lived in, or 'inhabited', so as to enable a (relatively) coherent sense of one's self as 'a man' to be secured and recognized by others. An *imagined identity* is something that has been 'made up' in the positive sense of active creation, but has real effects in the world of everyday relationships (...). It organizes a form that a masculine self can assume in the world (its bodily appearance and dress, its conduct and mode of relating), as well as its values and aspirations, its tastes and desires. (Dawson, 1991: 118)

Behind the tenuous camouflage of his gentility, Giles broods and sulks all day long. Split between an imagined masculine identity, which should involve the power to act and his lived subjective identity, trapped in emotional paralysis, the character feels estranged from his community and continually misdirects his energy.

The episode of the snake "choked with a toad in his mouth" (*idem*, 75) is often read both as a symbol of Giles's violent need to ease his tension ("But it was action. Action relieved him" [*ibidem*]) and of his inability to endure the eruption of savagery in everyday life. Yet by "raising his foot" (*ibidem*) and gratuitously crushing the ani-

mals the character unknowingly reveals his helplessness – this is the only 'heroic' act he is able to perform. As his wife, Isa, silently observes, "[s]illy little boy, with blood on his shoes" (*idem*, 84), Giles's nausea does not drive him to significant action but to futile brutality.

The imagery of violence evoked by this episode and present throughout the novel is nowhere more apparent than in Isa's obsession with the rape case she read about in the *Times*. The rape scene actually echoes the case of a fourteen-year-old girl assaulted by soldiers reported in the London *Times* (28, 29, 30 June 1938).¹⁰ For a moment Isa contemplates the possibility of revenge (cf. *idem*, 19) and even if no vengeance is possible or advisable several points are being made. Women are not immune to hate. Public institutions meant to defend patriarchy's values breed violence. "We cannot dissociate ourselves from" the tyrant. As Patricia Joplin notes,

The culture's internal violence (...) is represented in sexual terms in a newspaper story about an English girl raped by soldiers of the prestigious House of Guards at Whitehall. Rape undermines the officially defined difference between "ourselves", the decent English and "them", the brutal Germans. (Joplin, 1989: 92)

Male aggression and sexual violence are predictably associated and nowhere more clearly than in this real episode – were soldiers not expected to defend women and children?

While Giles's inner tension is strikingly exposed in the episode with the snake and the toad, emphasizing through its futile display of masculinity the character's helplessness, his barely disguised loathing of William Dodge further reveals his vulnerability.

A toady; a lickspittle; not a downright plain man of his senses; but a teaser and twitcher; a fingerer of sensations; picking and choosing; dillying and dallying; not a man to have straightforward love for a woman (...) but simply a – At this word, which he could not speak in public, he pursed his lips; (*idem*, 48)

William Dodge is attracted to Giles who feels threatened. Weakened by his inability to act, Giles Oliver needs to cling to the old masculine stereotypes to feel less unsure of himself. His homophobia somehow confirms his endangered masculinity. His sexual charm may entice William, but the reader is not deceived – Giles is no hero.

William (...) watched [Giles] approach. Armed and valiant, bold and blatant, firm elatant – the popular march tune rang in his head. And the fingers of William's left hand closed firmly, surreptitiously, as the hero approached. (*idem*, 83)

William feels (and is) marginalized as a homosexual of artistic sensibility who does not accept his sexual condition. "I'm a half-man, (...) a flickering, mind-divided little snake in the grass, (...) as Giles saw;" (*idem*, 57) On the surface he could not be more different from Giles, "brainy – tie spotted, waistcoat undone; urban, professional, that is putty coloured, unwholesome" (*idem*, 32), he has "tow-coloured hair and a twisted face" (*idem*, 31) and white, fine, shapely hands (cf. *idem*, 42). Yet as a would-be artist working as a clerk, William Dodge is as miscast as Giles as a stockbroker. And like Giles

¹⁰ For details of the case (which eventually reached public notice and Old Bailey because the girl's gynaecologist performed an abortion and was prosecuted) see Beer, 1996: 138-139. Cf. also Laurence, 1991: 240-241. The scene would sound familiar to contemporary readers.

he was not given his choice. Both men continually silence their nervousness and are continually exposed by their gestures. Dodge's repressed homosexuality matches Giles Oliver's blatant heterosexuality. Trapped in a masculinity myth they are helpless to challenge, trapped in a historical situation they did nothing to bring about, both Giles Oliver and William Dodge embody their generation's impotence to deal with the present, to imagine peace and to dream the future into existence.

'The doom of sudden death hanging over us,' [William] said. 'There's no retreating and advancing' (...). The future shadowed their present, like the sun coming through the many-veined transparent vine leaf; a criss-cross of lines *making no pattern*. (*idem*, 86, my italics)

*

If we could free ourselves from slavery we should free men from tyranny:

(Woolf, "Thoughts on Peace in an Air Raid": 170)

Facing the precariousness of the entire civilization, Virginia Woolf denounced in *Between the Acts* the devastating effects of a patriarchal culture on the edge of collapse. Exposing the disintegration of the dominant masculine stereotype in the male characters here analysed, Woolf showed the suffering inflicted upon men (and women) by received notions of masculinity, and its self-destructive possibilities.

But her compassionate approach is also a political act. Another prospect lies behind the scenes. If male supremacy stimulates war perhaps male weakness might encourage peace. If sexual anxiety and masculine enervation signal the collapse of the patriarchal order they may also point towards redemption. Men and women may still meet half-way to bridge the gulf "between the dying world, and the world that is struggling to be born" (Woolf, "The Leaning Tower": 176). The disappointment and frustration of hegemonic male power may at the end of the day favour the beginning of regeneration.

Before they slept, they must fight; after they had fought, they would embrace. From that embrace another life might be born. (*BA* 158)

BIBLIOGRAFIA

- ARMSTRONG, Isobel (1994), "Woolf by the lake, Woolf at the circus", *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*, Ed. Lorna Sage, London, Virago, pp. 257-278.
- BARRETT, Michèle (1999), *Imagination in Theory: Essays on Writing and Culture*, Cambridge, Polity Press.
- BAZIN, Nancy Topping e LAUTER, Jane Hamovit (1991), "Virginia Woolf's Keen Sensitivity to War: Its Roots and its Impact on her Novels", *Virginia Woolf and War*, Ed. Mark Hussey, Syracuse, Syracuse University Press, pp. 14-39.
- BEER, Gillian (1996), *Virginia Woolf: The Common Ground*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- BUSSE, Kristina (2001), "Reflecting the Subject in History: The Return of the Real in *Between the Acts*", *Woolf Studies Annual*, vol. 7, pp. 75-101.
- BOYD, Kelly (1991), "Knowing your place: the tensions of manliness in boys' story papers, 1918-39", *Manful Assertions: Masculinities in Britain since 1800*, Eds. Michael Roper and John Tosh, London, Routledge, pp. 145-167.
- DAWSON, Graham (1991), "The Blond Bedouin: Lawrence of Arabia, imperial adventure and the imagining of English-British masculinity", *Manful Assertions: Masculinities in Britain since 1800*, Eds. Michael Roper and John Tosh, London, Routledge, pp. 113-144.
- GLOVER, David e KAPLAN, Cora (2000), *Genders*, London, Routledge.
- HIGONNET, Margaret Randolph e JENSON, Jane (eds.) (1987), *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*, New Haven, Yale University Press.
- HUSSEY, Mark (ed.) (1991), *Virginia Woolf and War*, Syracuse, Syracuse University Press.
- JOPLIN, Patricia Kliendienst (1989), "The authority of Illusion: Feminism and Fascism in Virginia Woolf's *Between the Acts*", *South Central Review*, vol. 6, pp. 88-104.
- LAURENCE, Patricia (1991), "The Facts and Fugue of War: from *Three Guineas* to *Between the Acts*", *Virginia Woolf and War*, Ed. Mark Hussey, Syracuse, Syracuse University Press, pp. 225-245.
- LEE, Hermione (1997), *Virginia Woolf*, London, Vintage [1996].
- MAIKA, Patricia (1987), *Virginia Woolf's Between the Acts and Jane Harrison's Con/spiracy*, Ann Arbor, UMI Research Press.
- MOSSE, George L. (1996), *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, New York, Oxford University Press.
- POOLE, Roger (1991), " 'We all put up with you Virginia': Irreceivable Wisdom about War", *Virginia Woolf and War*, Ed. Mark Hussey, Syracuse, Syracuse University Press, pp. 79-100.
- ROPER, Michael e TOSH, John (eds.) (1991), *Manful Assertions: Masculinities in Britain since 1800*, London, Routledge.
- RUDDICK, Sara (1995), "Peace in Our Time: Learning to learn from Virginia Woolf", *Re: Reading, Re: Writing, Re: Teaching Virginia Woolf*, Eds. Eileen Barrett and Patricia Cramer, New York, Pace University Press, pp. 229-240.
- SANDBACH-DAHLSTRÖM, Catherine (07/01/2002), "This preposterous masculine fiction: Virginia Woolf's Pacifism and the Fascist Threat", http://www.pcr.uu.se/myrdal/pdf/Catherine_Sandbach_Dahlstr.pdf

- THEWELEIT, Klaus (1987), *Male Fantasies*, vol. I *Women, floods, bodies, history*, Trans. Stephen Conway in coll, with Erica Carter and Chris Turner, Cambridge, Polity Press [1977].
- ____ (1989), *Male Fantasies*, vol. II *Male bodies: psychoanalysing the white terror*, Transl. Chris Turner and Erica Carter in coll, with Stephen Conway, Cambridge, Polity Press [1978].
- WEIL, Lise (1997), "Entering a Lesbian Field of Vision: *To the Lighthouse* and *Between the Acts*", *Virginia Woolf: Lesbian Readings*, Eds. Eileen Barrett and Patricia Cramer, New York, New York University Press, pp. 241-258.
- WHITEHEAD, Stephen M. (2002), *Men and Masculinities*, Cambridge, Polity.
- WOODCOCK, Bruce (1984), *Male Mythologies: John Fowles and Masculinity*, Brighton, The Harvester Press.
- WOOLF, Virginia (1978), *Between the Acts*, St. Albans, Granada [1941].
- ____ (1984), *The Diary of Virginia Woolf*, Eds. Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie, Vol. 5, London, Hogarth Press.
- ____ (1940), "The Leaning Tower", *Virginia Woolf: A Woman's Essays Selected Essays: Volume One* (1992), Ed. and introd. Rachel Bowlby, London, Penguin Books, pp. 159-178.
- ____ (1980), *The Letters of Virginia Woolf*, Vol. 6, Eds. Nigel Nicholson and Joanne Trautman, London, Hogarth Press.
- ____ (1940), "Thoughts on Peace in an Air Raid", *Virginia Woolf. The Crowded Dance of Modern Life: Selected Essays, Volume Two* (1993), Ed. and introd. Rachel Bowlby, London, Penguin Books, pp. 168-172.
- ____ (2001), *Three Guineas*, Ed. Naomi Black, Oxford, Blackwell Publishers [1938].

Elsa Simões Lucas Freitas

Universidade Fernando Pessoa

A inveja nas relações sociais e familiares em *The Mill on the Floss*

*The thing which seemed to her best, she
wanted to justify by the completest knowledge;
and not to live in a pretended admission of
rules which are never acted on. Into this soul-
hunger as yet all her youthful passion was
poured; the union which attracted her was one
that would deliver her from her girlish
subjection to her own ignorance, and give her
the freedom of voluntary submission to a guide
who would take her along the grandest path.*

Middlemarch

*O dear, O dear, Maggie, what are you thinkin'
of, to throw your bonnet down there? Take it
upstairs, there's a good gell, an' let your hair be
brushed, an' put your other pinafore on, an'
change your shoes - do, for shame; an' come
an' go on with your patchwork, like a little lady.*

The Mill on the Floss

A inveja, sentimento complexo que vários filósofos ao longo dos tempos tentaram explicar, é passível de várias tentativas de definição. O seguinte passo delimita a área que nos ocupará no presente trabalho:

A inveja é (...) uma nebulosa de experiências emotivas, pelo que deveríamos ter muitas expressões diferentes para a denominar. (...) Muitas das experiências da inveja não têm nome, porque não são ditas, confessadas, contadas. A inveja é um sentimento afásico e vergonhoso. Algo que não dizemos a ninguém e que temos relutância em admitir mesmo perante nós próprios. (Alberoni, 1992: 22-23)

The Mill on the Floss, de George Eliot, na sua capacidade de retrato detalhado e intimista da vida doméstica e familiar dos Tulliver e dos Dodson (Paglia, 1991: 439), apresenta várias possibilidades de análise dos diferentes tipos de sentimento invejoso que podem ser encontrados no seio de uma comunidade rural inglesa do século XIX. Maggie Tulliver é, possivelmente, o exemplo mais evidente da presença da inveja no âmbito da obra, seja como agente responsável pelo sentimento invejoso, seja por ser ela o objecto dos olhares invejosos. A primeira situação manifesta-se de forma mais intensa na sua infância e vai, até certo ponto, moldar as suas vivências enquanto adulta (Lerner, 1982: 270). No entanto, trata-se de uma emoção directamente estimulada e condicionada pelos relacionamentos que mantém com as outras personagens. De facto, o sentimento invejoso, nos seus diferentes aspectos, desempenha um papel decisivo enquanto motor e motivador da acção no âmbito da obra, já que, no mundo ficcional de *The Mill on the Floss*, as correntes subterrâneas de inveja, nos seus diferentes cambianes, dão forma à micro-estrutura familiar e também, por extensão, à macro-estrutura que é a sociedade de St. Ogg.

A primeira secção da obra é, sintomaticamente, intitulada “Boy and Girl”. A opção por uma polarização deste tipo coloca imediatamente a possibilidade de um confronto invejoso entre os dois irmãos. De facto, este título – que, em termos referenciais, seria equivalente a “Tom e Maggie” – conota uma forte carga emocional. As diferenças entre irmão e irmã vão ser concretizados em várias instâncias ao longo da obra, nomeadamente no que diz respeito às formas divergentes de encarar a lealdade e respeito para com a família: enquanto em Maggie estes sentimentos são matizados pelas circunstâncias e por sentimentos de comisseração, em Tom eles constituem-se como valores absolutos, aos quais qualquer desejo ou necessidade pessoal devem ser submetidos. No seguinte passo da obra, Maggie refere estas posições antagónicas e irreconciliáveis:

‘I don’t want to defend myself –’ said Maggie, still with vehemence: ‘I know I’ve been wrong – often, continually. But yet, sometimes when I have done wrong, it has been because I have feelings that you would be the better for if you had them. (...) You have no pity – you have no sense of your own imperfection and your own sins. It is a sin to be hard – it is not fitting for a mortal – for a Christian. You are nothing but a Pharisee. You thank God for nothing but your own virtues – you think they are great enough to win you everything else. You have not even a vision of feelings by the side of which your shining virtues are mere darkness!’ (Eliot, [1869] 1979: 450)

Esta divisão entre “boy” e “girl” vai acentuar-se de forma progressiva até ao final, quando a força das circunstâncias os obriga a constatar a existência de um elo entre ambos que é mais forte do que qualquer convenção socialmente imposta.

Após uma primeira pista de leitura transmitida a nível do título do Livro Primeiro, adivinha-se um campo propício ao nascimento da inveja assim que Mr Tulliver, o chefe de família, se refere aos seus dois filhos da seguinte forma:

‘It seems a bit of a pity, though,’ said Mr Tulliver, ‘as the lad should take after the mother’s side instead o’ the little wench. That’s the worst on’t wi’ the crossing o’ breeds: you can never kalkilate what’ll come on’t. The little un takes after my side, now: she’s twice as ‘cute as Tom. Too ‘cute for a woman, I’m afraid,’ continued Mr Tulliver, turning his head dubiously first on one side and then on the other. ‘It’s no mischief much while she’s a little un, but an over ‘cute woman’s no better nor a long-tailed sheep – she’ll fetch none the bigger price for that.’ (*idem*, 59-60)

Nestas poucas linhas, Mr Tulliver dá-nos a entender que a sociedade não aceita a agudeza de raciocínio numa mulher, e que seria mais natural que ela surgisse numa mente masculina (Byatt, 1979: 19-20). Assim, este “capricho da natureza” que é a inteligência da filha seria uma herança transmitida pelo lado paterno. Para Mr Tulliver, enquanto pai de uma rapariga talentosa e inteligente, o facto é motivo de certa tristeza. No entanto, há uma resignação evidente em relação à forma como as coisas sempre foram. A inveja da sociedade relativamente a um determinado segmento dos seus membros é aceite como um facto contra o qual não se luta. Maggie, apesar de revelar inteligência superior à do irmão, não poderá ir estudar. O estudo e a aquisição de conhecimentos vagamente entendidos como necessários ao futuro de chefe de clã estão obviamente reservados para Tom, de acordo com a mentalidade vigente na época.

Às mulheres da sociedade patriarcal cabe o papel de reprodutoras do esquema mental e social implantado pelo homem. Assim, Mrs Tulliver tenta firmemente inculcar na filha o modelo feminino segundo o qual ela própria foi educada:

‘You talk o’ ‘cuteness, Mr Tulliver,’ she observed as she sat down, ‘but I’m sure the child’s half a idiot i’ some things, for if I send her up-stairs to fetch anything she forgets what she’s gone for, an’ perhaps ‘ull sit down on the floor i’ the sunshine an’ plait her hair an’ sing to herself like a Bedlam creatur’, all the while I’m waiting for her down-stairs. That niver run i’ my family, thank God, no more nor a brown skin as makes her look like a mulatter. I don’t like to fly i’ the face o’ Providence, but it seems hard as I should have but one gell, an’ her so comical.’ (Eliot, [1869] 1979: 60)

Este aparente distanciamento da mãe em relação à filha esconde, inequivocamente, temor em relação ao meio social envolvente. Mrs Tulliver é, claramente, uma mulher muito feminina segundo as expectativas sociais: é uma mulher atraente, uma mãe dedicada, uma dona de casa eficiente e, sobretudo, uma esposa que revela grande deferência para com a opinião do marido. No entanto, talvez pressinta em Maggie uma rebeldia inata, misturada com uma forte dose de imaginação. Através das informações transmitidas pelo narrador, sabemos que a jovem Elizabeth Dodson era a mais nova das irmãs. Assim sendo, dela se esperaria uma atitude especialmente submissa e “feminina”. No entanto, é dela que nasce Maggie, que poderá simbolizar uma revolta latente que surge como uma resistência subreptícia às restrições socialmente impostas. A própria Mrs Tulliver esperaria ter uma filha semelhante à sua sobrinha, Lucy: “It seems hard as my sister Deane should have that pretty child; I’m sure Lucy takes more after me nor my own child does” (*idem*, 61). Maggie é uma criança com tendências não-produtivas na esfera estritamente doméstica. De facto, apenas parece encontrar prazer em actividades não-femininas. Instintivamente, Mrs Tulliver é levada a invejar Maggie e virá, de facto, a nutrir admiração por ela. No entanto, a sua consciência – moldada nas formas rígidas da sociedade patriarcal – ordena-lhe que tente, de todos os modos, obrigar Maggie, “this small mistake of nature”, a tornar-se uma senhora. Sintomaticamente, Mrs Tulliver aplica a Maggie, durante a infância, denominações tais como “half a idiot” e “Bedlam creatur”: Maggie possui uma espécie de loucura que corresponde à sua capacidade efabulatória, que se vai revelar, em fases posteriores da sua vida, na sua aptidão pelas artes. A fascinação quase omnívora que sente por livros e por música é o corolário das limitações que cerceiam mais e mais a sua realidade quotidiana. Neste particular, Maggie Tulliver apresenta semelhanças marcadas com Dorothea Brooke, a

heroína de outra das obras maiores de George Eliot: *Middlemarch*. Embora a abnegação pareça ser a qualidade mais evidente de Dorothea, a sua vontade constante de alargar os seus conhecimentos de forma a poder ser útil aos outros – especialmente ao seu primeiro marido, Mr Casaubon – é também parcialmente constituída por uma corrente subterrânea de sentimentos egoístas (uma vontade de se tornar conhecedora por mérito próprio) e impulsos invejosos (necessidade de entrar no mundo masculino a quem esse conhecimento está reservado). Todos estes sentimentos contraditórios nos são revelados pela omnisciência do narrador de *Middlemarch*, que apresenta a mesma clarividência, compreensão e ambiguidade de interpretação para com os sentimentos das personagens que encontramos na voz narrativa de *The Mill on the Floss* (White, 2002: 8):

She would not have asked Mr Casaubon at once to teach her the languages, dreading of all things to be tiresome instead of helpful; but it was not entirely out of devotion to her future husband that she wished to know Latin and Greek. Those provinces of masculine knowledge seemed to her a standing-ground from which all truth could be seen more truly. As it was, she constantly doubted her own conclusions, because she felt her own ignorance: how could she be confident that one-roomed cottages were not for the glory of God, when men who knew the classics appeared to conciliate indifference to the cottages with zeal for the glory? Perhaps even Hebrew might be necessary – at least the alphabet and a few roots – in order to arrive at the core of things, and judge soundly on the social duties of the Christian. And she had not reached that point of renunciation at which she would have been satisfied with having a wise husband; she wished, poor child, to be wise herself. (Eliot, [1872] 1994: 64)

À semelhança de Dorothea Brooke, também Maggie Tulliver anseia por universos ficcionais que estimulem a sua criatividade, e esse facto faz com que o narrador deixe entrever uma possibilidade de aparecimento do sentimento invejoso no que diz respeito à pressão social do meio envolvente. A força da maledicência faz com que uma mulher “cute” seja condenável, já que apenas se espera que ela se limite a ser “cute”. No entanto, enquanto criança, Maggie não é bonita, no sentido convencional do termo. Juntamente com a sua inesperada erudição, este facto faz dela o elemento discordante dentro do clã Dodson. Os seus olhos negros e a cabeleira escura e rebelde tornam-na comparável a uma cigana ou até “mulatter”, o que confere à personagem desde a sua génese uma carga acrescida de distanciação, diferença e marginalidade que se virá a confirmar em fases posteriores da sua vida. De facto, ela surge como alguém disposto a roubar o fogo divino reservado ao usufruto dos homens. Infelizmente para Maggie, esses privilégios são ciosamente preservados através das guardiãs femininas. Enquanto criança, Maggie acaba por invejar furiosamente a sua prima Lucy porque esta é o ideal de feminilidade com que a comparam constantemente. Um facto ainda mais grave é que Lucy parece apoderar-se das afeições de Tom, o que é intolerável para Maggie. Neste ponto, Maggie torna-se vítima de uma outra faceta do sentimento invejoso: o ciúme. Tom é alvo de uma mistura de sentimentos por parte de Maggie, um dos quais é uma inveja temerosa e admirativa. Com efeito, Tom é, acima de tudo, um elemento do grupo masculino. Como tal, também ele detém a chave do mundo que Maggie instintivamente ambiciona. Para além desse poder que lhe é atribuído por um acidente de nascimento, Tom é também um modelo de virtudes socialmente valorizadas. Aos olhos da sociedade e a seus próprios olhos, Tom é um ser sem defeitos que, como tal, não inveja ninguém. Esta auto-suficiência resulta numa incapacidade de invejar que se torna

quase desumana, e que o torna particularmente antipático como personagem. Este facto faz com que seja rígido e severo para com os erros de Maggie e do pai. O narrador explica da seguinte forma os processos mentais que regem o comportamento de Tom:

[T]o minds strongly marked by the positive and negative qualities that create severity – strength of will, conscious rectitude of purpose, narrowness of imagination and intellect, great power of self-control and a disposition to exert control over others – prejudices come as the natural food of tendencies which can get no sustenance out of that complex, fragmentary, doubt-provoking knowledge which we call truth. Let a prejudice be bequeathed, carried in the air, adopted by hearsay, caught in through the eye – however it may come, these minds will give it a habitation: it is something to assert strongly and bravely, something to fill up the void of spontaneous ideas, something to impose on others with the authority of conscious right: it is at once a staff and a baton. Every prejudice that will answer these purposes is self-evident. Our good upright Tom Tulliver's mind was of this class (...). (Eliot, [1869] 1979: 579)

O cumprimento estrito do dever é como um véu que impede Tom de compreender a capacidade de sonhar de Maggie e a sua profunda necessidade de ser amada pelo irmão que idolatra. O desprezo com que Tom a trata, preterindo-a em favor de Lucy, é o disparar da mola que a obriga a passar à acção: “[T]rue jealousy is infinitely more profound and complex; it always contains an element of fascination with the insolent rival” (Girard, 1987: 12). Maggie vê em Lucy todo o peso da condenação da sociedade, e a dor é tanto mais forte quanto Maggie se apercebe que Tom é um dos acusadores. Ele prefere Lucy porque ela é tudo quanto Maggie não é. Significativamente, o capítulo em que estes acontecimentos têm lugar é intitulado “Maggie Behaves Worse Than She Expected”. Maggie sabe, porque lhe foi inculcado, que a inveja é um sentimento condenável. Portanto, trai-se a si própria e põe em risco o seu clã ao ceder à inveja: “Anger and jealousy can no more bear to lose sight of their objects than love, and that Tom and Lucy should do or see anything of which she was ignorant would have been an intolerable idea to Maggie” (Eliot, [1869] 1979: 163). Maggie sente prazer na sua maldade, e é esse facto que a faz sentir tão culpada depois: ‘Maggie (...) looked on impenitently. Usually her repentance came quickly after one rash deed, but now Tom and Lucy made her so miserable, she was glad to spoil their happiness – glad to make everybody uncomfortable’ (*idem*, 164).

Maggie aprende desde muito cedo que a inveja explícita traz consigo o peso da condenação social:

Quando alguém nos acusa de sermos invejosos, é a sociedade que nos fala e nos recorda que queremos o mal de uma pessoa que ela aprecia e sobre a qual estendeu a sua mão protectora. Abrem então caminho dentro de nós sentimentos novos: o sentimento de culpa por termos experimentado inveja e a vergonha de termos sido descobertos. (Alberoni, 1992: 17)

Trata-se aqui de uma condenação com uma forte carga de hipocrisia, já que a maledicência socialmente utilizada como forma dissuasória relativamente a tendências de rebelião constitui, certamente, uma das piores variantes da inveja. Ao tentar redimir-se do sentimento condenável que experimenta, Maggie labora num erro. Este consiste em partir da premissa errada de que todos os tipos de inveja são igualmente negativos e destruidores enquanto, de facto, a inveja pode funcionar como instigadora de feitos maiores por parte daquela que a experimenta (*idem*, 22).

Maggie tentará, ao longo da obra, combater com todas as suas forças aquilo que sente dentro de si – e a que aprendeu a chamar “inveja” – mas que é afinal o impulso criador que lhe é constantemente negado. O seguinte passo define e explica a mistura de sentimentos vividos pela personagem:

A acusação é assim dupla: rebelas-te contra o juízo de valor da sociedade e agrides aquele a que a sociedade tem consideração. Não aceitas os nossos princípios e ages contra quem nós estimamos. Experimentas por isso um sentimento infame, comportas-te de maneira infame. A palavra “inveja” expressa esta condenação e é uma recomendação para agir de maneira diferente. (*idem*, 17)

Na primeira secção da obra encontram-se em embrião todos os tipos de sentimento invejoso que conformam a acção. Maggie é incapaz de fazer frente aos seus sentimentos porque não sabe distinguir entre *inveja pura*, que é um sentimento mesquinho, e a *inveja sadia* que realmente possui, que é um querer apropriar-se do privilégio do mundo masculino. A sua inveja é potencialmente criativa. Philip Wakem é o primeiro a chamar-lhe a atenção para esse facto, e exorta-a a não perder essa potencialidade:

‘(...) you are shutting yourself up in a narrow self-delusive fanaticism which is only a way of escaping pain by starving into dullness all the highest powers of your nature. (...) Stupor is not resignation: and it is stupor to remain in ignorance – to shut up all the avenues by which the life of your fellow-men might become known to you. I am not resigned: I am not sure that life is long enough to learn that lesson. *You* are not resigned: you are only trying to stupefy yourself.’ (Eliot, [1869] 1979: 427)

Philip, tal como Maggie, não é um membro de facto das hostes masculinas. A sua deformidade física é um impedimento tão grave para uma tal integração como o é para Maggie o facto de ser mulher. Philip viveu toda uma vida de “inveja”, mas esse facto não o tornou amargo em relação à sociedade. No entanto, tornou-o capaz de compreender a “traição” de Maggie: “I was nurtured in the sense of privation: I never expected happiness: and in knowing you, in loving you, I have had, and still have, what reconciles me to life” (*idem*, 634). De facto, Philip advoga uma vida de participação e não de renúncia, ao contrário do que acontece com Maggie em determinados passos da obra. Ao ver-se confrontada com a sua incapacidade de agir de forma eficaz sobre o mundo envolvente, Maggie crê ser possível anular-se enquanto “ser invejoso”, já que deixar de querer mais resultaria numa paz estéril, benéfica e indolor:

‘Is there no other alternative, Maggie? Is that life away from those who love you, the only one you will allow yourself to look forward to?’

‘Yes, Philip,’ she said, looking at him pleadingly, as if she entreated him to believe she was compelled to this course. ‘At least, as things are. I don’t know what may be in years to come. But I begin to think there can never come much happiness to me from loving: I have always had so much pain mingled with it. I wish I could make myself a world outside it, as men do.’ (*idem*, 528)

Neste passo, Maggie revela a sua inveja quanto aos seres masculinos que não estão confinados ao universo dos sentimentos e das emoções, e a quem é permitido mover-se em variadas esferas sociais e profissionais. Maggie sente, de forma um tanto confusa, que esta pluralidade de movimentações pode contribuir para relativizar o domínio absoluto que as emoções parecem exercer sobre ela. Enquanto mulher, o único

mundo em que lhe é permitido viver é o da emoção. A noção de confinamento quase físico inerente à forma como essa restrição social é vista pela personagem é claramente visível na última fala de Maggie na citação acima: a sua inveja traduz-se numa vontade de construção (“build” no original) de um mundo que se localize “fora” deste espaço cercado. Maggie sente necessidade de viver para além das suas paixões mais imediatas. No entanto, para o conseguir, teria de ter a possibilidade de se construir e de refletir sobre as suas motivações, atitudes e comportamentos de acordo com mundividências mais alargadas do que as que se lhe oferecem. No entanto, este confinamento é real e definitivamente limitador nos seus efeitos: Maggie é e vai ser até ao final da obra uma personagem que se define pela necessidade imensa de ser amada e admirada, especialmente por Tom, que nunca corresponde satisfatoriamente a esse desejo. É a ausência de inveja de Tom que o impede de ser um homem total. De facto, acaba por não passar de uma representação social, na medida em que as suas qualidades humanas são claramente deficitárias. Ele é, portanto, claramente ineficaz no papel de “animus” que Maggie sempre tentara fazê-lo representar. Ao estabelecer uma comparação entre Tom e Philip Wakem, é possível ver que este último é possuidor de uma inveja “requintada”, talvez devido ao facto de a sua natureza ser muito mais feminina. A personagem de Tom é muito mais simples e linear: não inveja Philip, pois não valoriza os conhecimentos que ele possui. Para Tom, a ideia de invejar Philip seria tão absurda como invejar uma rapariga: “ (...) Tom was an excellent bovine lad, who ran at questionable objects in a truly ingenious bovine manner” (*idem*, 634). O único sucesso que Tom obtém é na área dos negócios, o que lhe traz, como consequência, o respeito da família e da sociedade – e que vai ser obtido graças à escalada de inveja entre o seu pai e Mr Wakem. É interessante verificar que Tom vai obter a sua “edification” precisamente devido ao facto de Mr Tulliver querer evitar o processo de inveja no seu filho:

‘I don’t *mean* Tom to be a miller and a farmer. I see no fun i’ that: Why, if I made him a miller an’ a farmer, he’d be expecting to take the mill an’ the land, an’ a-hinting at me as it was time for me to lay by an’ thinking o’ my latter end. Nay, nay I’ve seen enough o’ that wi’ sons. I’ll niver pull my coat off before I go to bed. I shall give Tom an eddication an’ put him to a business, as he may make a nest for himself an’ not want to push me out o’ mine. Pretty well if he gets it when I’m dead an’ gone. I shan’t be put off wi’ spoon-meat afore I’ve lost my teeth.’

This was evidently a point on which Mr Tulliver felt strongly, and the impetus which had given unusual rapidity and emphasis to his speech showed itself still unexhausted for some minutes afterwards in a defiant motion of the head from side to side, and an occasional ‘Nay, nay,’ like a subsiding growl. (*idem*, 65)

No momento em que Tom é obrigado a encontrar um modo de pagar as dívidas do pai é possível vislumbrar um resquício de inveja vaga em relação aos que já estão estabelecidos no mundo dos negócios. Estamos aqui em presença de uma espécie de emulação que vai acabar por estimular o seu espírito competitivo (Alberoni, 1992: 20). De facto, o pai de Tom falhou nos negócios e falhou igualmente nas suas previsões. Tom não virá nunca a ter inveja dele, e esse facto constitui uma suprema humilhação.

Dentro da família Dodson, Mrs Glegg parece ser a irmã que mais conseguiu “roubar” ao mundo do privilégio masculino. De facto, a personagem move-se bastante livremente dentro dos negócios e é uma voz sempre respeitada – embora nem sempre no foro

íntimo dos que a escutam. De facto, revela uma forte dose de “inveja competitiva”. Talvez seja esta inveja residualmente criativa que a leva a ser bastante severa com Maggie enquanto esta é uma criança, e surpreendentemente tolerante para com ela após a “queda”. De facto, são as mesmas razões que levam Mrs Glegg a hostilizar Maggie enquanto criança e a defendê-la enquanto adulta. Esta atitude radica sempre no instinto de clã: a família unida é capaz de enfrentar a inveja maledicente e incutir uma inveja respeitosa na sociedade envolvente. Como tal, as atitudes independentes e rebeldes da infância de Maggie prenunciariam uma vontade de ruptura em relação ao clã e deveriam, segundo Mrs Glegg, ser cerceadas. Pelos mesmos motivos, o comportamento de Maggie enquanto adulta não poderia ser condenado publicamente pela família, já que o apanágio desta era manter-se unida perante a maledicência alheia. Condenar Maggie da mesma forma que os outros o faziam seria admitir publicamente a queda de um elemento do clã, ou seja, haveria lugar a uma confirmação implícita do estatuto de ‘agente poluente’ com que a inveja alheia gostaria de rotular Maggie (Douglas 1966: 74).

A inveja negativa, que corresponde à maledicência, está mais claramente presente nos Livros Sexto e Sétimo. Em determinados passos volta-se contra a beleza de Maggie ou ainda, contra o facto de ter seduzido o noivo de Lucy, Stephen Guest. O funcionamento do processo de maledicência pode ser descrito da seguinte forma:

Há momentos em que podes aperceber a inveja como uma presença agressiva, tangível. Podes ouvir, como um animal que possui um sexto sentido, o bater, o pulsar da agressividade. E apercebes-te de que este pulsar enche a sala em que entras, deforma os vultos que te esperam. (Alberoni, 1992: 11)

Este pulsar da inveja maledicente é transmitido na obra através de uma utilização criteriosa de um discurso indirecto livre que consegue transmitir a força dos boatos que comentam a actuação de uma Maggie Tulliver já caída em desgraça após ter recusado casar com Stephen Guest, deturpando igualmente o sentido do comportamento da única pessoa que a tenta ajudar:

But now it began to be discerned that Dr Kenn, exemplary as he had hitherto appeared, had his crotchets, – possible his weaknesses. The masculine mind of St Ogg’s smiled pleasantly, and did not wonder that Kenn liked to see a fine pair of eyes daily, or that he was inclined to take so lenient a view of the past: the feminine mind, regarded at that period as less powerful, took a more melancholy view of the case. If Dr Kenn should be beguiled into marrying that Miss Tulliver! It was not safe to be too confident about the best of men (...). Maggie had not taken her daily walks to the Rectory for more than three weeks, before the dreadful possibility of her becoming the Rector’s wife had been talked of so often in confidence that ladies were beginning to discuss how they should behave to her in that position. For Dr Kenn, it had been understood, had sat there every morning when Miss Tulliver was giving her lessons; nay he had sat there every morning: he had once walked home with her – he almost always walked home with her – and if not, he went to see her in the evening. What an artful creature she was! What a mother for those children! It was enough to make poor Mrs Kenn turn in her grave, that they should be put under the care of this girl only a few weeks after her death. Would he be so lost property as to marry her before the year was out? The masculine mind was sarcastic and thought *not*. (Eliot, [1869] 1979: 638-639)

É em função desta onda fortíssima de inveja que Maggie renuncia a concretizar as poucas possibilidades de resolução que se lhe oferecem, já que não quer hostilizar a

opinião pública nem, sobretudo, penalizar ainda mais a sua prima Lucy. No entanto, a comunidade de St Ogg – ao contrário do que acontece com Lucy – não lhe perdoará nunca a diferença, as potencialidades e o talento. Numa outra instância de utilização do discurso indirecto livre, pontuado por frases em discurso directo, em combinação com a voz da instância narrativa, é possível discernir a linha ténue que separa a respeitabilidade de Maggie – e que a instituiria como objecto de inveja – e a ruína total da sua reputação, que a reduziria a invejar os outros de forma permanente e irremediável:

If Miss Tulliver, after a few months of well-chosen travel, had returned as Mrs Stephen Guest – with a post-marital *trousseau* and all the advantages possessed even by the most unwelcome wife of an only son, public opinion, which at St Ogg's as elsewhere, always knew what to think, would have judged in strict consistency with those results. Public opinion, in these cases, is always of the feminine gender – not the world, but the world's wife: and she would have seen, that two handsome young people – the gentleman of quite the first family in St Ogg's – having found themselves in a false position, had been led into a course, which, to say the least of it, was highly injudicious, and productive of sad pain and disappointment, especially to that sweet young thing, Miss Deane. Mr Stephen Guest had certainly not behaved well; but then, young men were liable to those sudden attachments – and as bad it might seem in Mrs Stephen Guest to admit the faintest advances from her cousin's lover (indeed it *bad* been said that she was actually engaged to young Wakem – old Wakem himself had mentioned it) still she was very young – 'and a deformed young man, you know! – and young Guest so very fascinating, and, they say, he positively worshipped her (to be sure, that can't last!) and he ran away with her in the boat quite against her will – and what could she do? She couldn't come back then: no one would have spoken to her. (...) What a wonderful marriage for a girl like Miss Tulliver – quite romantic! (*idem*, 619-620)

A oficialização deste casamento integraria Maggie nos padrões de comportamento julgados normais em sociedade. A constatação de que ambos os jovens continuam solteiros desencadeia um raciocínio inverso, onde tudo o que poderia ter sido interpretado sob uma luz favorável é agora visto como indício claro de desvio às normas:

Maggie had returned without a *trousseau*, without a husband – in that degraded and outcast condition to which error is well known to lead; and the world's wife, with that fine instinct that is given her for the preservation of society, saw at once that Miss Tulliver's conduct had been one of the most aggravated kind. Could anything be more detestable? – A girl so much indebted to her friends – whose mother as well as herself had received so much kindness from the Deanes – to lay the design of winning a young man's affections away from her cousin who had behaved like a sister to her? Winning his affections? That was not the phrase for such a girl as Miss Tulliver: it would have been more correct to say that she had been actuated by mere unwomanly boldness and unbridled passion. There was always something questionable about her. That connection with young Wakem, which, they said, had been carried on for years, looked very ill: disgusting, in fact! But with a girl of that disposition! – to the world's wife there had been something in Miss Tulliver's very physique that a refined instinct felt to be prophetic of harm. As for poor Mr Stephen Guest, he was rather pitiable and otherwise – he is really very much at the mercy of a designing bold girl. And it was clear he had given way in spite of himself – he had shaken her off as soon as he could: indeed, their having parted so soon looked very black indeed – *for her*. (...) Why – her own brother had turned her from his door – he had seen enough, you might be sure, before he would do that.

(...) It was hoped she would go out of the neighbourhood – to America, or anywhere – so as to purify the air of St Ogg's from the taint of her presence – extremely dangerous to daughters there! (*idem*, 620-621)

A força da inveja acaba por transformar Maggie num perigo para a sociedade e num potencial elemento corruptor para os seus pares. Especialmente numa situação em que as linhas de fronteira entre o correcto e o imoral são tão ténues, as regras de moral são impostas com virulência reforçada, de forma a reconduzir o transgressor ao caminho da rectidão:

[W]herever the lines are precarious we find pollution ideas come to their support. Physical crossing of the social barrier is treated as a dangerous pollution (...). The polluter becomes a doubly wicked object of reprobation, first because he crossed the line and second because he endangered others. (Douglas 1966: 140)

Também em *Middlemarch* nos é descrita a forma como a inveja do meio social envolvente actua em relação aos que caem em desgraça. Para este efeito, o narrador enumera as várias motivações de cariz supostamente altruísta que motivam essa necessidade de ‘intervenção social’:

In Middlemarch a wife could not long remain ignorant that the town held a bad opinion of her husband. No feminine intimate might carry her friendship so far as to make a plain statement to the wife of the unpleasant fact known or believed about her husband; but when a woman with her thoughts much at leisure got them suddenly employed on something grievously disadvantageous to her neighbours, various moral impulses were called into play which tended to stimulate utterance. Candour was one. To be candid, in Middlemarch phraseology, meant, to use an early opportunity of letting your friends know that you did not take a cheerful view of their capacity, their conduct, or their position; and a robust candour never waited to be asked for its opinion. Then, again, there was the love of truth – a wide phrase, but meaning in this relation, a lively objection to seeing a wife look happier than her husband's character warranted, or manifest too much satisfaction in her lot: the poor thing should have some hint given her that if she knew the truth she would have less complacency in her bonnet, and in light dishes for a supper-party. Stronger than all, there was the regard for a friend's moral improvement, sometimes called her soul, which was likely to be benefited by remarks tending to gloom, uttered with the accompaniment of pensive staring at the furniture and a manner implying that the speaker would not tell what was on her mind, from regard to the feelings of the hearer. On the whole, one might say that an ardent charity was at work setting the virtuous mind to make a neighbour unhappy for her good. (Eliot, [1872] 1994: 705)

Desta forma, a inveja (embora mascarada por sentimentos mais caridosos) funciona como um poderoso agente nivelador de desigualdades sociais. Em *The Mill on the Floss*, Maggie é alvo de sentimentos invejosos devido ao potencial de transgressão que demonstra e que se vai concretizar na fase adulta da sua vida. Este é, de alguma forma, simbolizado pelo episódio em que Maggie, ainda criança, explica as suas surpreendentes preferências de leitura a Mr Riley, amigo de seu pai:

‘Come, come and tell me something about this book; here are some pictures – I want to know what they mean.’

Maggie with deepening colour went without hesitation to Mr Riley's elbow and looked over the book, eagerly seizing one corner and tossing back her mane, while she said,

‘O, I’ll tell you what that means. It’s a dreadful picture, isn’t it? But I can’t help looking at it. That old woman in the water’s a witch – they’ve put her in, to find out if she’s a witch or no, and if she swims she’s a witch, and is she’s drowned – and killed, you know, – she’s innocent, and not a witch, but only a poor silly old woman. (...) And this dreadful blacksmith with his arms akimbo, laughing – oh, isn’t he ugly? – I’ll tell you what he is. He’s the devil *really* (...) and not a real blacksmith; for the devil takes the shape of wicked man, and walks about and sets people doing wicked things, and he’s oftener in the shape of a bad man than any other, because, you know, if people saw he was the devil, and he roared at ‘em, they’d run away, and he couldn’t make ‘em do what he pleased. (Eliot, [1869] 1979: 66-67)

As personagens que cativam a imaginação infantil de Maggie são as que se caracterizam pela sua marginalidade relativamente às normas sociais, e que a sociedade tenta, por todos os meios, reintegrar nos trilhos pré-estabelecidos. A reação de Mr Riley corresponde à tentativa de evitar essa fascinação temerosa e invejosa por tudo o que é desviante e potencialmente criador:

Mr Tulliver had listened to this exposition of Maggie’s with petrifying wonder.

‘Why, what book is it the wench has got hold on?’ he burst out, at last.

‘The History of the Devil’, by Daniel Defoe; not quite the right book for a little girl,’ said Mr Riley. ‘How came it among your books, Tulliver?’ (...) ‘Well’, said Mr Riley, in an admonitory patronising tone, as he patted Maggie on the head, ‘I advise you to put by the “History of the Devil” and read some prettier book. Have you no prettier books? (*idem*, 67)

Trata-se aqui de uma ameaça velada, que é suavizada pelo tom paternalista em que é proferida. Maggie não se deixa encaixar nos padrões socialmente definidos, e por isso está condenada, desde o início, a ter a sua “inveja criativa” submersa pela força da omnipresente “inveja destrutiva”.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERONI, Francesco (1992), *Os Invejados*, Trad. M. G. Morais Sarmento, Venda Nova, Bertrand [1991].
- BYATT, A. S. (1979), 'Introduction', in George Eliot (1981), *The Mill on the Floss*, Harmondsworth, Penguin Books, pp. 7-40 [1869].
- DOUGLAS, Mary (1966), *Purity and Danger: an Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London and New York, Routledge.
- ELIOT, George (1981), *The Mill on the Floss*, Harmondsworth, Penguin Books [1869].
- ____ (1994), *Middlemarch*, Harmondsworth, Penguin Books [1872].
- GIRARD, René (1987), *Deceit, Desire and the Novel*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- LERNER, Laurence (1982), 'George Eliot', (1982) *The New Pelican Guide to English Literature*, Ed. Boris Ford. Harmondsworth, Penguin, Vol. 6, pp. 264-284.
- WHITE, Edmund (1992), 'The great issues: George Eliot, Zionism and the novel', *The Times Literary Supplement*, Special Centenary Issue, January 18, No. 5155 (2002): pp. 6-8.

Margarida Vale de Gato
Universidade de Lisboa

Edgar Allan Poe in Portuguese: A case-study of “Bugs” in translated texts

“The Gold-Bug”, intended to capitalize upon the reader’s curiosity about Edgar Allan Poe’s cryptographic writings published in *Alexander’s Weekly Messenger* and *Graham’s Magazine*, is a story about a treasure hunt that literally made Poe’s fortune. In fact, this tale, which in 1843 won the first prize of a literary contest sponsored by *The Dollar Newspaper*, is now more than a “world classic” (as testified by the names of the collections in which some of its Portuguese translations have appeared, such as *Universal Library* or *Great Geniuses of World Literature*); it is a story that haunts generations of readers to the extent that, to gloss critic Daniel Hoffman (1972), one cannot remember not having known “The Gold-Bug”.

For the sake of clarity in the ensuing discussion, however, I deem it useful to recall the basic incidents of its plot. Set on Sullivan’s Island, in South Carolina, where Poe served in the army at Fort Moultrie between 1827 and 1828, the story is told by a self-conscious yet obtuse narrator who befriends the recluse and cryptographer-hero William Legrand. Legrand, always followed by his negro servant, Jupiter, discovers an unusual golden “*scarabaeus*” that will lead the threesome to the discovery of a treasure buried by Captain Kidd. But this is only half of the story; in the remainder of the narrative, the hero explains to the narrator – who initially thinks, and leads the readers to think that Legrand is maddened by solitude and superstition, or perhaps, as Jupiter suggests, because he has “bin bit somewhere bout de head by dat goole-bug”¹ – how he pieced together the clues leading to the treasure. A scrap of parchment on which he had made a drawing of the bug concealed the treasure map with the solution to its location. Subjecting it to a chemical mixture, he finally found, between the emblems of a skull and a goat (or, to be exact, a “kid”, the hieroglyphic signature of Captain Kidd), an encrypted message that he determined to be a substitution cipher. This also turned out to be a cryptic set of directions that he had to match to a coherent context.

¹ Mabbott, 1978: 812; further references will be to this edition, cited in the text by page number.

“The Gold-Bug” as a Case-Study for Translation Criticism

It is safe to say that Legrand is a romantic genius, devoting his solitary life to the understanding of the universe, not for the benefit of mankind, but “because his curiosity will not be assuaged until he himself has mastered the secrets written into the world by the Author of its so far uncracked code” (Hoffman, 1972: 127). Nevertheless, his ludic relationship with language, in search of the hidden text, justifies the interest of poststructuralists and deconstructionists in Poe’s detection tales. One such critic is Michael Williams who, in his article “Interpretation in ‘The Gold-Bug’”, analyses the deep meta-textual implications displayed in Legrand’s interpretative method: “the identification of context, of authorial intention, and of appropriate reference” (Williams, 1982: 657). These requirements allow Legrand to render a “full translation” (p. 840), thus positing an equivalence between interpretation and translation, a platitude which in my view deserves to be emphasized in order to gauge fully the uniqueness of translation-cum-hermeneutics, that “in which *a meta-language* (the translated text, which juxtaposes the other and interprets it) *is, at the same time, the linguistic object* (a specific literary creation)” (Barrento, 2002: 23 [my translation]).

Interpretation and meaning-negotiation are at the core of “The Gold-Bug”, not only because Legrand is depicted as an arch-decoder, but also because the characters’ different attitudes towards language lead to misunderstandings and puns that stress the shifting value of signifiers and the different motivations for the attribution of meaning. Thus, the tale plainly offers itself as a case-study for translation criticism. It is noteworthy that Legrand’s investigation methods in reconstituting the “links of a great chain” (p. 831) seem suited to Lawrence Venuti’s definition of translation: “a process by which the chain of signifiers that constitutes the source-language text is replaced by a chain of signifiers in the target language which the translator provides on the strength of an interpretation” (Venuti, 1995: 17).

I am aware that my borrowing from Venuti implies an agreement with his thesis that the process of translation is an ethical practice that surpasses the translator’s semantic responsibility and engages his or her aesthetic, ideological and political responsibility, since meaning is indicative both of the translator’s interpretation of the source text and of his or her position within socio-ideological systems. To be sure, the recognition of this ethical dimension cannot but imply an ethical stance of the translation critic – whose attempt at a descriptive analysis is at odds with the prescriptive value inevitably conveyed by such dichotomies as “adequateness” vs. “acceptability” (Toury, 1978), “fidelity” vs. “hypertextuality” (Berman, 1985) or “foreignization/ resistance” vs. “domestication/ fluency” (Venuti, 1995). However, it is by considering the activations of either pole of these dualities – or of both poles concomitantly – as socio-historically determined strategies, according to descriptive criteria that integrate the translating activity within the norms and conditions of the target cultural system, that we can better assume the responsibility for our own evaluative critical acts, and, to gloss the French-Canadian critic G. Lane-Mercier (1997), go beyond dualistic conceptions of translation, acknowledging their fundamental “dialogical” nature.

The History of the Translation of “The Gold-Bug” into Portuguese

Contrary to what happened in France or Russia, where “The Gold-Bug” was the first piece by Poe to be translated,² in Portugal the first translation of this tale appeared relatively late, in the daily paper *O Paiz* of October 1875, eighteen years after the publication of the first known Portuguese translation of Poe, in 1857, an incomplete version of “Hanns Pfaall”. However, the history of “The Gold-Bug” in Portugal is an obvious success story, for it is the tale that has been the most repeatedly translated, with at least thirteen different versions and twenty-two editions, all of them referenced in chronological order at the end of this article.

Four of the five different translations published in the 19th century were done through an intermediate language, which was the French of Charles Baudelaire’s *Histoires Extraordinaires* (1856). France was of course the main cultural exporter into Portugal, French the cultivated language of the elites, and Baudelaire’s romantic fiction of Poe as his “soul-mate” had been fully accepted and digested by the late-century *Geração de 70*.³ Between 1888 and 1899, four versions of “The Gold-Bug” came out, partly due to the success of the first anthology of Poe’s tales, published in 1889 with the title “O Escaravelho de Ouro” [“The Gold-Bug”]. This collection, translated by Mécia Mouzinho de Albuquerque (1870-1961) with a detailed biographical account by Fernandes Costa (1848-1920), had an impact on Portuguese readership paralleling, though to a lesser extent, that of the *Histoires Extraordinaires* in France. Albuquerque’s translation, based on Baudelaire, was often pirated and has become a reference work for subsequent translators.⁴

Around 1923, “The Gold-Bug” was published for the first time in a separate volume. This extremely rare book is prefaced by Fernando Pessoa, who at the time was himself translating Poe’s poems, and it can be taken as a sociological document of the Portuguese modernists’ acknowledged indebtedness to Poe’s fiction and poetics. The translation is signed Carlos Sequeira, pseudonym of Augusto Ferreira Gomes, a writer of “*novelas curtas*” avowedly influenced by Poe. The translation itself, however, is a disappointment, for it follows, almost *verbatim*, Albuquerque’s version.

Up to the 60s, “The Gold-Bug” was either reissued or re-translated a few more times as a separate volume, but all versions, though occasionally referring directly to the English text, are still very close to Baudelaire’s French or to Albuquerque’s rendering of it. In 1966, in the anthology *Histórias de Mistério e Horror*, Maria Ivelise Martins and Maria Fernanda de Brito are the translators of a totally new version of “The Gold-Bug” in which the cryptographic text itself is encoded and decoded according to the rules of the Portuguese language. Since then, and up to now, new editions of “The Gold-Bug” have come out almost every five years, but the great majority are still based on Baudelaire.

² In 1845 and 1847, respectively. On the issue of Poe’s early reception abroad, see Vines (1999).

³ In an essay by Eça de Queirós, both Poe and Baudelaire are presented as heralds of the attraction of modern literature towards the “imp of the perverse” (“Poetas do Mal”, *Gazeta de Portugal*, 1865).

⁴ However, it is not a basis for my discussion since my preliminary analysis of the translated *corpora* suggested I should choose texts that illustrate Albuquerque’s strategies while adding others that are more relevant for this study.

Methodology

For methodological purposes only, I have divided my analysis into two working categories, context and (meta-)text, although, of course, my discussion shows that these two are interdependent and blurred in the realm of *discourse*, which I take to be the significant level for this translational study. Accordingly, the first stage of my analysis was to select, in the source text, discursive units that I deemed to be representative of the sorts of “bugs” they were bound to create in the target texts. I use the term “bugs”, here, not merely for the sake of a pun, but as an umbrella term for the interferences that occur when the linguistic medium, the aesthetic assumptions, and the socio-historical determinations of a given text are displaced through its translation into the language and culture of the Other, subjected to different geographical and historical conditions. These “bugs” are not “translation errors” but often represent a double-bind, defying the translator’s ingenuity to maintain the reader’s “willing suspension of disbelief” and to conceal his or her own discursive presence alongside the “ostensible” Narrator’s (see Hermans, 1996: 28-29).

The examples I have chosen had to do with three aspects that are central in this text: (1) the specific Southern setting of the story and its socio-ideological implications, namely concerning the issues of slavery and race – an example to be studied under the heading “context”; (2) the method for “translating” the cryptographic document, which, as a case of self-referentiality, has been placed under the heading “(meta-)text”; (3) the speeches of the negro character that result from the foregrounding of plurilingualism in this story, sustained by misunderstandings due to the characters’ different sociolects, which bear contextual information but are also self-reflexive.

I then proceeded to register and analyze the translations of my chosen examples in all of the thirteen different Portuguese versions. For the purpose of this discussion, however, while I may occasionally refer to other versions, I will focus mainly on three texts selected according to two criteria: the variety of strategies used, possibly suggestive of different *operational norms* (Toury, 1978) underlying the decisions made during the translating process, and the relevance of its role within the literary polysystem of the target culture, whether sustaining or challenging its norms, behaviors and policies. These three texts are:

- (1) the translation published in *O Occidente*, a magazine of arts and letters, between September 1888 and July 1889. Translated by Francisco [Augusto] de Almeida (1838-1918?), a polyglot who was responsible for the *Dicionário das Seis Línguas* sponsored by the same magazine, this is the only 19th-century version done directly from the English – henceforth this translation will always be referred to as “Almeida”.
- (2) the translation published in the daily paper *O Tribuna Popular* (of liberal orientation), in 1890, signed L. E. C., whose name I could not “crack”, but who also translated Tolstoy and Émile Richebourg for the same paper; this version, translated from the French of Baudelaire, is also indebted to Albuquerque’s translation – henceforth “L. E. C.”.
- (3) the translation by Maria Ivelise Martins and Maria Fernanda de Brito published in the anthology *Histórias de Mistério e Horror* in 1966 (Coimbra, Civilização), which I mentioned above – henceforth “Martins/ Brito”.

Context

Legrand's hermeneutics is triggered by a context (the finding of a piece of parchment not far from the remnants of an ancient boat; the emergence of a drawing in the fire-lit parchment) that leads him to the concealed text (the cipher) and uses text as a means to reconstitute context, tracing the signifiers back to their original referents: thus, the "Bishop's Hostel" turns out to be a "*Bessop's Castle*", which does not even refer to a castle but to "an irregular assemblage of cliffs and rocks" (p. 840). Extrapolating from Legrand's commentary at midpoint in this search route – "I was sorely put out by the absence of (...) the text for my context" (p. 833) – we may say that the reader is likewise baffled by the absence of a coherent text which would enable him or her to decode the displaced contextual clues of a misled narrator: the bug's ominous claws that require its handling with a piece of paper; the drawing of a beetle that resembles a skull; the insinuated lunacy of Legrand, who spends hours drawing figures on a slate. As Jean Ricardou (1976) has noted, Legrand, amused with these diversions, not only decodes Kidd's text but also encodes his own text – and when the latter comes out, in the form of a detailed explanation, the reader is urged to match it to the previous (con)text, thus re-covering a palimpsest that is made up by the superimposed meaning of words and signs in several possible contexts.

In this process, the reader, like Legrand, cannot escape a "final superimposition of the decoded text upon the landscape" (Williams, 1982: 656). And, in order to meet the realistic demands of a story based on a fundamentally rational procedure, Poe offers us the minute details of an actual landscape, that of the South Carolina coast near Fort Moultrie. This makes "The Gold-Bug" a rare specimen of Poe's tales, for his narratives are generally placed in idealized or highly aestheticized settings, frequently made out as outward signs of the characters' tortured psyches ("The Fall of the House of Usher" being the most typical example), and often in far-away and exotic European places, the presence of which, though stereotyped, surely contributed to Poe's European appropriation.

In "The Gold-Bug", however, the European appropriator (the translator) is faced with a vivid ambience that, though partaking of the exotic with its sub-tropical environment, is unmistakably American and Southern. Captain Kidd's buried treasure is an American legend, but more American even is the legend of the "land of riches", re-enacted in Sullivan's Island where an incalculable fortune is buried under a tulip-tree, "the most magnificent of American foresters" (p. 818). And unmistakably Southern is Legrand's stately countenance, as well as his trick of "sober mystification" (p. 844) which makes the narrator believe him to be "infected with some of the innumerable Southern superstitions about money buried" (p. 822).

Indeed, Legrand is depicted at the outset of the tale as the prototype of the Southern gentleman fallen into disgrace. He is a descendant of an "ancient Huguenot family" (p. 806), the first group of settlers to reach the Carolinas, as early as 1562, where they established themselves as plantation-holders, constituting the dominant political and economic force. And here is where "the bugs" begin to intrude, because in almost all Portuguese translations this Huguenot family becomes "a Protestant family" ("*uma antiga família protestante*"), evidencing a strategy of generalization that shifts away from the highly charged socio-ideological determination of the source text, and is mainly due to

the use of Baudelaire's text ("une ancienne famille protestante"). Even if we disregard Baudelaire's problematic Catholic upbringing, it seems evident that the French poet who took in the American writer with the "conviction that, for Poe, the United States was nothing more than a vast prison through which he wandered with the feverish unrest of one who was born to breathe the air of a purer world" (Baudelaire, 1856: 80-81), had his reasons for generalizing the provenance of Legrand. He would not want to vex his French audience with the troubling idea that this super-intelligent man came to be "great" ("Legrand") in America because his forefathers had been despotically harassed out of France. The Portuguese translators, however, had no such motivations, and their use of "Protestant" for "Huguenot" – which occurs, with rare exceptions (such as Martins/ Brito: "uma antiga família de Huguenotes") even when the translation was not done through the intermediate French – can only be explained by a norm of acceptability of the term in the target language, domesticating that which is alien to the target culture.

As the text goes on to depict Legrand's relationship with his "good old negro" (p. 810), Jupiter, it becomes evident that, controversial as Poe's authorship of the "Paulding-Drayton review" may be, the white-master/ negro-servant pair of "The Gold-Bug" is representative of the values upheld in that typically Southern pro-slavery statement.⁵ Accordingly, Jupiter's condition as a free servant endorses the anti-abolitionist stance regarding the "peculiar character" of the negro; for Jupiter "could be induced, neither by threats nor by promises, to abandon what he considered his right of attendance upon the footsteps of his young 'Massa Will'" (p. 807). The phrase "right of attendance" – the negro's right to serve and to stand beside the white master (something which the Portuguese language can only convey by means of a periphrasis) – crystallizes the thesis of the review, that of "moral influences flowing from the master and slave", depending on the slave's innate love to serve and to be mastered.

The Portuguese translations, in general, do not render the full meaning of this relationship. Almeida and Martins/ Brito both effect what Antoine Berman (1985) calls a "destruction of underlying networks of signification": the first expands on the original, suggesting that Jupiter was not a cherished presence and that he arrogantly bestowed upon himself the right to follow his master ("a quem nunca puderam resolver, nem com ameaças nem com promessas, a desistir do direito que se arrogara de seguir por toda a parte os passos do seu senhor moço *Massa Will*"); the latter effaces the ideological implications of the source text ("nada neste mundo – nem ameaças, nem promessas – o convencerá a abandonar o 'menino Will'"). L. E. C., however, resorts to an interesting compensation strategy: "era-lhe tão dedicado que nunca quis deixar o seu jovem *massa Will*, de que se tinha constituído verdadeira sombra". Though it also omits Jupiter's subservient rights, this solution (partly borrowed from Albuquerque's 1889 version) is ingenious because, suggesting that the negro was set to be his master's shadow, it foregrounds a latent idea in the Southern myth of racial dependency: that of the Negro as double/ Other of the white man. It is this shadow, claims Joan Dayan in "Amorous Bon-

⁵ Review of *Slavery in the United States*, by J. K. Paulding, and *The South Vindicated from the Treason and Fanaticism of the Northern Abolitionists* by William Drayton, *Southern Literary Messenger*, April 1836. On the controversy regarding Poe's authorship, see Rosenthal (1974).

dage: Poe, Ladies, and Slaves" (1994), that haunts much of Poe's gothic imagery of enslavement and possessive submission.

This "amorous bondage", of course, though Southern-specific in certain aspects, such as the miscegenation taboo and the consequent idealization of the "untouchable" Southern Belle (also revisited in Poe's fiction), is not very far removed from the Portuguese colonial experience and its socio-economic conditions – which, in the words Gilberto Freire used to refer to Portuguese politics in Brazil, led to "negro abuse by the whites, through sadistic forms of love which grew among us and were generally attributed to African lust" (Freire, 1966: 547 [my translation]). It is thus not surprising that some Portuguese translations of Poe's tale follow a domesticating tendency, replacing the form "*Massa*" with target-culture equivalents such as "*sinhô*" (used in Brazil), in the 1875 version, or "patrão" (in the African colonies), in the 1996 version. Most translators (namely Almeida and L. E. C.), however, in line with Baudelaire, maintain the foreign "*Massa*", thus foregrounding, in this instance, the source culture. Martins/ Brito, despite the bland "menino Will" at the outset (an address form indicative of social, but not racial, background), opt for a phonologically-orthographically marked Brazilian form ("*siô*") throughout the rest of the text.

This latter phonological mark is indicative of a major translational "bug": the different sociolects in which the three main characters express themselves: Legrand, with a deliberate "grandiloquence" (p. 843) typical of the dignified, albeit "somewhat unsettled" (p. 807), Southern gentleman; the narrator, whose speech shows that he belongs to the urban upper middle class, and is saturated with "clichés and formulaic expressions" (Williams, 1982: 651); and finally Jupiter, whose speech Hervey Allen (1926) identifies with the negro dialect of Virginia. In this last case, however, because the servant's speech has many traits in common with what Wallaert (2000) calls the North American Slave Vernacular, a non-standard variety of 19th-century American English, I find it representative of a specific social and racial group and I think it best falls under the category of a sociolect, though with a certain degree of regional variation.

Baudelaire explains in a footnote his decision not to translate Jupiter's speech into any non-standard form of French:

Le nègre parlera toujours dans une espèce de patois anglais que le patois nègre français n'imiterait pas mieux que le bas-normand ou le breton traduirait l'irlandais. En se rappelant les patois figuratifs de Balzac, on se fera une idée de ce que ce moyen un peu physique peut ajouter de pittoresque et de comique, mais j'ai dû renoncer à m'en servir faute d'équivalent. (Le Dantec, 1951: 1070-1071)

Many translation scholars would agree with Baudelaire. Antoine Berman represents the dominant line of thinking:

Unfortunately, a vernacular clings tightly to its soil and completely resists any direct translating into another vernacular. *Translation can occur only between "cultivated" languages*. An exoticization that turns the foreign from abroad into the foreign at home winds up merely ridiculing the original. (Berman, 1985: 294)

Berman, however, overlooks the fact that literary renditions of sociolects are themselves highly stereotypical and more or less stylized or, in other words, caricatures that

tend to exoticize the Other.⁶ In fact, their purpose is often (as in the present case) to ridicule the speaker of the vernacular, thus achieving what Baudelaire interpreted to be a comic effect. But this effect is grounded on strong socio-ideological prejudices that connote power relationships between the characters; consequently, the translator that, like Baudelaire, standardizes the linguistic variations of a sociolect is perforce uprooting the socio-cultural context of the source text, as well as its ideological orientation within that context.

As for the strategies adopted by the Portuguese translators for representing Jupiter's speech, both Almeida and L. E. C. introduce some colloquial lexical markers to reproduce what, in the source text, through the conjunction of lexical, phonological-orthographical and syntactical markers, is perceived as sociolectal and regional variation: *e.g.* "Eu arranjei um bom cacete para lhe dar uma tunda" (Almeida) for "I had a big stick ready cut for to gib him deuced good beating" (p. 811). The use of this strategy seems to support Birgitta Dimitrova's hypothesis (1997) that there is a general trend whereby translation shifts will move to the left of a continuum that goes from regional or rural varieties to those of a specific social origin, and from the latter to colloquial varieties, and finally to "neutral" language, tending towards a denaturalization of linguistic variations that are geographically and socio-culturally motivated. This denaturalization is pervasive in L. E. C. since, more often than not, the substandard variety of the source text results in a speech that is not even colloquial but standard/ formal European Portuguese (*e.g.* "é justamente por isso que *Massa* Will está muito doente" for "him berry sick for all that" – p. 811). Also, probably due to the space constraints of the newspaper in which this translation was published, L. E. C. seems to follow *matricial norms* (Toury, 1978) that lead to a simplified adaptation of the source text; these entail omissions, segmentation changes, and the transformation of direct speech into reported speech, whereby Jupiter's linguistic specificity is erased by the narrator's upper-class speech.

Almeida's version is more marked in that he adduces some instances of syntactical variation. But the inconsistent use of this strategy confounds the reader's perception of Jupiter's performance: *e.g.* "o escaravelho ser um escaravelho de ouro massiço" vs. "Que quer o senhor dizer com isso?", for "de bug is a goole bug, solid" (p. 809) and "What de matter, massa?" (p. 813), respectively. Furthermore, the syntactical anomalies displayed are not relevant markers in any racial or social linguistic variation of the target language, but at best indicate an infantile stage in the process of language acquisition, emphasizing the negro's already inferior status in the social hierarchy.

Finally, Martins/ Brito opt for a consistent use of phonological, syntactical and lexical markers of linguistic variation: *e.g.* "Aí a póca tóce o rabo, siô. Minha cabeça me pesa por causa de patão Will, siô!" (for "dat's just whar de shoe pinch – my mind is got

⁶ This stylization is based on assumptions of socio-cultural and linguistic differences that are shared by the source culture, and the attempt to find an equivalent substandard variety in the target culture will inevitably alienate those assumptions. Another option is opened to the translator: the creation of a strictly literary substandard variety, facing the risk of reproducing in ungrammatical and illogical Portuguese the grammatical and logical anomalies of the original – which, however, leads to the linguistic and cultural alienation of the target text. As Lane-Mercier (1997) points out, the translator cannot escape this double-bind, but must be aware that his or her choices entail his or her responsibility and engagement with respect to the aesthetic, ideological, and political meanings that those choices generate.

to be berry hebby ‘bout poor Massa Will” – p. 811). In this version, phonological traits, such as the suppression of / r/ before a consonant, or syntactical choices like the enclitic position of the reflexive pronoun “me”, are suggestive of Brazilian Portuguese, which transports the reader to the domestic imagery of Portuguese colonial politics in Brazil and, at the same time, conveys socio-ideological assumptions about Brazilian Portuguese, transforming a national variant into a substandard variety. It is also remarkable that the translation of the English idiom (“dat’s just whar de shoe pinch”) into a functional equivalent in the target language (“Aí a póca tóce o rabo”) is coherent with the overall domesticating strategy, displacing the source-text’s cultural specificity. But this domestication (which is not necessarily “fluent”) exposes the source-text’s illocutionary force – “the performance of an act in saying something, as opposed to performance of an act of saying something” (Austin 1962: 99) – in a way that the other translations, and Baudelaire’s version, do not.

For all their ingenuity, Martins/ Brito fail to reveal some “under-currents of meaning”⁷ that result from ambiguities in the source language. One of these, highlighted by Daniel Kempton (1987), stems from the orthographical-phonological rendition of “gold-bug” in Jupiter’s speech as “goole bug”, homophonous of “ghoul bug” – an “evil spirit” supposed to feed on human beings and to rob graves. This explains the enigmatic utterance of Jupiter, “Ise heerd ‘bout dem goole bugs ‘fore dis” (p. 812), when he accounts for Legrand’s odd behavior after the latter is bitten; also, it upsets the rational logic of Legrand’s final explanation about the skeletons found beside the treasure, and helps to create a subplot of romantic/ gothic overtones, supplemented with the “jargon about ‘devil’s seats,’ ‘death’s heads,’ and ‘bishop’s hostels”” (p. 840) in Kidd’s letter. Of all the thirteen Portuguese versions, only one blandly refers to the potentially demonic nature of the bug, making Jupiter refer to it as a “bewitched bug” (“escaravelho enfeitado”, 1876 version). Legrand’s “sober mystification” is thus weakened in the target texts, and so is the author’s parody of the gothic imagery which, as Joan Dayan (1994) stresses, Poe picked up not only from European literary models, but also from his own native soil, impregnated with African-American beliefs that the white masters called sorcery.

(Meta-)Text

The variation gold/ goole/ ghoul bug is in line with the narrative’s shifting terminology for its central image, variously referred to as “*scarabaeus*”, “insect”, “beetle” and “bug” – which, in the words of Williams, “emphatically illustrates the arbitrariness of the relationship between word and referent” (1982: 648). The Portuguese translations, in general, only present three alternatives – “*scarabaeus*”, “insecto” and “escaravelho” – the latter of which is a problematic clarification of the more inclusive term “bug”. Only one translator, J. C. Nogueira (in the 1996 version), comes up with the equally inclusive alternative “ca’ocho” [sic, for “carocho”] in Jupiter’s speech. This choice, however, is not sustainable in the other characters’ speeches because of its colloquialness, heightened by the orthographical-phonological transcription; furthermore, it lacks

⁷ The term was employed by Poe in a review of de la Motte Fouqué’s *Undine* – repr. Thompson (1984: 256).

the ambiguity of the word “bug” – which, in the nineteenth century, according to the Poe scholar Barton L. St. Armand (1971), was a slang term for “madman”, while “to bug” meant “to deceive or hoax”. This polysemy, combined with that of the word “Kid[d]”, makes a strong case for reading the tale as a “sober mystification” regarding the possibilities of properly applying words to plausible contexts, despite Legrand’s faith in some final order that reconciles signs with referents.

The elusiveness of linguistic referentiality is enhanced by the puns resulting from Jupiter’s limited communicative abilities, since, as Williams notes, “he fixes on a single referent in the speech of others, recognizing familiar sounds rather than understanding meanings in context” (Williams, 1982: 650). One striking example is that of the following dialogue in which Jupiter interrupts his master’s description of the beetle:

[Legrand:] “(...) The *antennae* are –”

[Jupiter:] “Dey aint *no* tin in him (...), de bug is a goole bug, solid, ebery bit of him”
(pp. 808-09)

Here, wordplay ensues because Jupiter believes that the middle syllable of the word pronounced by his master (“*Ann-timmy*”, typical of a Southern accent that helps to contextualize Legrand; see Mabbott, 1978: 845, n.9) has only one referent – the metal, tin.⁸

Baudelaire tries to keep this effect and has Jupiter misunderstand “antennes” for “étain”; nevertheless, he seems to fear that the reader will not recognize the pun between these not quite homophonous words, and adds an explanatory footnote in which he states that it is a “*calembour intraduisible*” (Le Dantec, 1951: 1070). The Portuguese translator Almeida opts for a foreignizing strategy and dispenses with the footnote by inserting a bracketed explanation when Jupiter reacts to the utterance of the word “antennas [sic]”: “*Não tin* (estanho) n’elle”. In this case, the emergence of the translator’s voice alongside the foreign author’s (which is audible due to the non-translation of the word *tin*) foregrounds the translated text as an act of co-production and creates a “credibility gap” (Hermans, 1996: 30) that readers only overcome by reminding themselves that they are in the presence of a translation. While this subversion of the dominant ideology of transparency might help raise awareness of the irreducibly hybrid nature of the translated text, the fact remains that the pun is helplessly lost between these shifting voices. As for L. E. C. and Martins/ Brito, both of them discard the ambiguity by doing away with Jupiter’s reference to the word *tin*; thus, in the first case, Jupiter’s interruption seems to be the logical conclusion of Legrand’s sentence (“as antenas são.../ “... de oiro”, replies Jupiter), undermining the illocutionary force of the source-text’s misfired speech act; in the latter version, it seems that Jupiter suddenly decides not to listen to his master and talk nonsense: “Não ter *mestura* (...) O bicho é de ouro sólido” – which also results in a misfired speech act, but not one ensuing from the characters’ different sociolects.

The space limitations of this essay prevent me from adducing other examples; suffice it to say that, with the exception of one more instance also noted by Baudelaire as a “*calembour*” (Jupiter’s use of “nose” for “knows” – p. 812), the other puns – e.g. “con-

⁸ According to St. Armand (1971) this pun suggests yet another “under-current of meaning” in the tale – that of an alchemical sub-text by which Legrand effects the transmutation of tin into gold through the mysterious force of the “tree of life” (the tulip-tree).

finer” misunderstood as “find” (p. 811), “cause” as “claws” (p. 812) – are overlooked in all the thirteen different Portuguese versions. Admittedly, it would be difficult to transfer these ambiguities into Portuguese without making major adjustments; but the absence of any explanatory footnote seems to indicate that, in most cases, the Portuguese translators did not even recognize the wordplay as such – that is, they were not able to fully *decipher* Jupiter’s sociolectal markers (at least, no more than Baudelaire). That this might also have been the case for the average American reader is demonstrated by the narrator’s own difficulties in understanding Jupiter’s pronunciation: for instance, he cannot establish a correspondence between “syphon” and the standard “cipher” (p. 811). “The Gold-Bug”, then, is a text with several reading levels, and, in order for us to attain those that lie more deeply, it requires the effort of matching verbal signs to actual words – which meta-textually parallels Legrand’s substitution method in retrieving the words of Kidd’s cipher. If translators cannot reach the deeper layers of signification, they fail to activate that effort in the target readers.

The translation of Kidd’s cipher – or rather, the translation of Legrand’s translation of Kidd’s cipher – is perhaps the greatest challenge to be dealt with, since, as a case “of self-reflexiveness and self-referentiality involving the medium of communication itself” (the source language) it falls under one of the categories that, according to Theo Hermans (1996: 28), force the translator’s voice to “directly intervene in a text which the reader had been led to believe spoke with only one voice” (*idem*). Indeed, Legrand’s step-by-step explanation of his deciphering technique involves an in-depth knowledge of the rules of written English – including letter and word frequencies and the admitted positions for vowels and consonants – which allows him to reconstitute single words such as *tree*, *degree* or *good*, and, eventually, the whole text. Here, Baudelaire opted for a strategy of *non-translation*, bringing the English text to the fore and adding a bracketed French translation immediately after the words and text. This option, which seems to have pleased most of the Portuguese translators (Almeida does exactly the same), is one that Venuti (1995) would surely endorse since it registers the linguistic difference of the foreign text. In the present case, it is noteworthy that this strategy seems to extend the deciphering route: when reading the English text, the target reader is no longer faced with a “full translation” but with a text that still needs to be decoded by the emergent translator’s voice.

L. E. C is remarkable in his effort to erase this voice, and all the more so because he does it by means of a very brief addition: after producing, in English, the “tradução completa do documento”, Legrand adds: “que, traduzido, quer dizer: [“which, translated, means”]” – and proceeds to give the Portuguese translation of the document. These four words achieve the feat of plausibly bringing back to the target culture (domesticating) what was perceived as foreign. What is not so plausible, of course, is the need, felt by an American Southerner, to translate an English text into Portuguese; but then again, it is also implausible that he should speak Portuguese in the first place. The translator’s strategy, thus, is that of pushing “the conventional suspension of disbelief” (Hermans, 1996: 37) to the limits of its sustainability.

The obvious alternative is to make believe that Kidd’s text was originally written in Portuguese. For that purpose, however, the translator has to build an alternative cipher and then completely alter Legrand’s explanation to make it suit the rules of written Por-

tuguese. Martins/ Brito are the only translators who go to all this trouble. Unfortunately, it is still impossible for them to circumvent the fact that the document could only be written in English, for, as the source text puts it, “the pun upon the word ‘Kidd’ is appreciable in no other language than the English” (p. 835). Since the creation of a “Capitão Cabrita” would be highly improbable, Martins/ Brito had no choice but to convey the English provenance of the text. But this did not deter them from adapting the encrypted text and its solution to Portuguese, explaining in a footnote that “the Author’s rationale has been adapted to Portuguese in order to render a version of the letter in our language” [my translation] – which, alas, alerts the reader to the “bug” of linguistic interference and of multivoicedness, resulting from the co-authorship of the translated text.

Nonetheless, I think that Martins/ Brito’s hard work was not in vain. Through Legrand’s explanation, they give the reader insightful information about the structure of the Portuguese language: e. g.: “não há na nossa língua, nem *oo* nem *aa* dobrados ou ditongos compostos por *oe* ou por *ea*” [“in our language there are no double *oo* or *aa*, nor diphthongs composed of *oe* or *ea*”, my translation]. It is my contention that, though this domesticating strategy may be equated with ethnocentrism according to Venuti’s reductive dichotomies, it fulfils a fundamental function of the source text: that of raising the reader’s awareness of the conventional use of language. It seems to me that this can only be done by means of the very language the reader uses, and I dare say that in the other versions the average reader will just skip through the irritating parts about a language he or she cannot relate to, in order to rapidly obtain the text of the letter (its meaning) without having to deal with the letters of the text (its conventional signifiers).

Conclusion

The “Gold-Bug” is a text that calls for a *tour de force* in translation, requiring a rigorous command of linguistic and cultural competences, but also of a translating competence *per se* – the *transfer* practice that, according to Barrento (2002) obviates the orchestration of the “other-text” in the target language. Almeida, despite his attempt to go against the 19th century norm of adaptation to the target culture, and to offer the sophisticated readers of *O Occidente* an honest rendition of the source text, falls somewhat short of the latter competence and does not profit from the insertion of foreignisms to restore the linguistic ambiguity of the original. Also, he is not able to recreate a consistent sociolect for the character Jupiter, and ignores information of socio-ideological content.

This last remark also holds for L. E. C.’s translation, which, moreover, as a shortened and adapted version for a more popular audience, follows a norm of acceptability in the target culture that preserves fluency at the cost of significant mutilations of the source text. Although at the outset he renders the relationship between white master and negro servant in a way that is relevant both to the source and target cultures, he erases important socio-ideological determinations that ensue from language use. Furthermore, both he and Almeida fail to suggest the elusiveness of linguistic reference and the shifting conventions that regulate it. In this respect, they do not stray from Baudelaire, whose version may well have suited his romantic vision of words that “cèssent d’être signes pour participer aux choses elles-mêmes” (Raymond, 1985: 14) but does not account for the indeterminacy of linguistic signs apparent in the source text.

The fact that the meaning of words and signs is contingent on socio-linguistic conventions is more satisfactorily conveyed by Martins/ Brito's version. Maria Ivelise Martins took a degree in Germanic Philology in 1960, and it is safe to speculate that post-Saussurian structuralism inspires the translators' reading of the story, focusing on the arbitrary relationship between signifier and signified. Moreover, Maria Fernanda Brito, who studied history and philosophy, must have been more sensitive to aspects of contextual determination. Their dual strategy, which favors acceptability in the target culture – adapting the meta-linguistic excursions to English, and transporting the reader to a colonial Brazilian ambience – calls for a revision of Venuti's axiological positioning, since domestication, in this case, is effective in conveying the complex relationships between language and ideology which inform the foreign text.

I do not mean to imply, however, that foreignizing strategies, more attentive to the letter of the source text, should be dispensed with; actually, I believe they would be more effective in manifesting the illocutionary force of misunderstandings and puns overlooked by Martins/ Brito. In fact, translation is never just domesticating or foreignizing; it is a dialectical and dialogical process, its hybrid nature triggering various and at times conflicting strategies that will always leave loose ends, or “bugs”. These “bugs” cannot but foreground the visibility of the translator's voice, namely when context intertwines with meta-text by means of linguistic variation and suggestive wordplay, often said to be untranslatable. Paradoxically, these untranslatable texts, such as *Alice in Wonderland* or *Huckleberry Finn*, seem to be the very texts that most beg to be translated, for they never cease to suggest different interpretations to various audiences, and, in this sense, the Portuguese “Gold-Bug” is a *work in progress* whose full assessment is yet to come.

PORTUGUESE EDITIONS OF “THE GOLD-BUG” (in chronological order)⁹

1875 “O Escaravelho de Ouro” [anonymous translator], *O Paiz. Jornal do Partido Progressista* (Lisboa), Oct. 6-17.

1876 “O Escaravelho de Ouro”. Trans. G. S., in Archard/ Poe/ Sardou, *Alexandrina. O Escaravelho de Ouro. A Pérola Preta*. Porto: Imprensa Portuguesa (Col. Biblioteca Elegante).

1886 “O Escaravelho de Ouro”, Trans. G. S. [follows the previous version]. *A Folha Nova*. 10-27 Oct.

1888-89 “O Escaravelho de Ouro”. Trans. Francisco de Almeida. *O Occidente. Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*. (Lisboa). Sept. 11, 1888-Jul. 1, 1889.

1889 *O Escaravelho de Ouro* [and other tales by E. A. Poe]. Trans. Mência [sic] Mou-sinho de Albuquerque. Intr. Fernandes Costa. Lisboa: Companhia Nacional Editora (Col. Bibliotheca Universal Antiga e Moderna).

1890-91 “O Escaravelho de Ouro”. Trans. L. E. C.. *O Tribuna Popular* (Coimbra). Oct. 4, 1890-Jan. 10 1891.

1899 “O Escaravelho de Ouro”. [anonymous translator; follows the 1875 version] *Novidades*. Aug. 12-Oct. 4.

1923?¹⁰ “O Escaravelho de Ouro”. Trans. Carlos Sequeira [despite the declared authorship, this translation, with slight alterations, is that of Albuquerque: 1889]. Intr. Fernando Pessoa. Lisboa: Delta (Col. Novelas & Contos).

1932 “O Escaravelho de Ouro (Novela Misteriosa)” [anonymous translator; follows Albuquerque: 1889, with slight alterations]. il. G. Moore. Lisboa: Edições Mundiaes (Col. Romance Ilustrado).

1935 *O Escaravelho de Ouro* [anonymous translator; follows Albuquerque: 1889, with the same alterations as the previous edition]. Lisboa: Tipografia Gonçalves (Col. Gonçalves).

1937 “O Escaravelho de Ouro”. Trans. João Meireles. Porto: Livraria Editora (Col. Juventude).

1939 “O Escaravelho de Ouro”. Trans. F. J. Cardoso Júnior. Lisboa: Ed. Inquérito (Col. Novelas Inquérito).

1942 “O Escaravelho de Ouro”. Trans. João Meireles [follows the 1937 edition]. Introductory essay by Mário Gonçalves Viana. Porto: Editora de Educação Nacional.

1966 “O Escaravelho de Ouro”, in E. A. Poe, *Histórias de Mistério e Horror*. Trans. Maria Ivelise Martins and Maria Fernanda de Brito. Porto: Civilização (Col. Autores Americanos).

1971 “O Escaravelho de Ouro”, in E. A. Poe, *Histórias Completas*, 2 vols. Trans. João Costa. Lisboa: Arcádia (Col. Clássicos Universais).

1972 “O Escaravelho de Ouro”, in E. A. Poe, *Histórias*. Trans. João Costa [follows the previous edition]. Lisboa: Círculo de Leitores.

⁹ This list, though thoroughly analyzed, cannot claim to be comprehensive; periodicals were only screened for translations up to 1900, and this research was based on Rodrigues's bibliography (1992-94).

¹⁰ Dates followed by question marks were established through the registration date in the National Library, or through my own inquiries.

1978? “O Escaravelho de Ouro”, in E. A. Poe, *Histórias Extraordinárias* [anonymous translator; revision by L. Nazaré]. Lisboa: Amigos do Livro (Col. Grandes Clássicos da Literatura Mundial).

1982? “O Escaravelho de Ouro”, in E. A. Poe *Histórias Extraordinárias*, vol. 2. Trans. Luísa Feijó. Mem-Martins: Europa-América (Col. Livros de Bolso, nº 279).

1994? *O Escaravelho de Ouro*. Trans. António Gonçalves. Lisboa: Rolim (Col. Biblioteca Insólita).

1996 “O Escaravelho de Ouro”, in E. A. Poe, *Histórias Extraordinárias*. Trans. José Couto Nogueira. Alfragide: Ediclube (Col. “Grandes Génios da Literatura Universal”).

2001 “O Escaravelho de Ouro”, in *O Rei Peste e outros contos*. Trans. L. V. Nicolau [despite the declared authorship, follows Cardoso Júnior’s version (1939) with slight alterations]. Lisboa: Hugin.

2002 “O Escaravelho de Ouro”, in *O Escaravelho de Ouro & Criptografia*. Trans. João Costa [follows the 1971 edition]. Lisboa: Guimarães.

BIBLIOGRAFIA

- ALLEN, Hervey (1926), *Israfel: The Life and Times of Edgar Allan Poe*, 2 vols., New York, George H. Doran.
- AUSTIN, J. L. (1962), *How to Do Things With Words*, London, Oxford University Press.
- BARRENTO, João (2002), *O Poço de Babel. Para uma Poética da Tradução Literária*, Lisboa, Relógio d'Água.
- BAUDELAIRE, Charles (1856), "Edgar Poe: His Life and Works", (1980) *The Unknown Poe*, Ed. and trans. Raymon Foye, San Francisco, City Light Books.
- BERMAN, Antoine (1985), "Translation and the Trials of the Foreign", (2000) *The Translation Studies Reader*, Ed. and trans. Lawrence Venuti, London and New York, Routledge.
- DAYAN, Joan (1994), "Amorous Bondage: Poe, Ladies and Slaves", *American Literature*, 66: 2, pp. 239-73.
- DIMITROVA, Birgitta Englund (1997), "Translation of Dialect in Fictional Prose – Vilhelm Moberg in Russian and English as a Case in Point", *Norm, Variation and Change in Language. Proceedings of the Centenary Meeting of the Nyfilologiska sällskapet*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International.
- FREIRE, Gilberto (1966), *Casa Grande e Senzala*, 2 vols., Pernambuco, Imprensa Nacional de Pernambuco [1934].
- HERMANS, Theo (1996), "The Translator's Voice in Translated Narrative", *Target* 8: 1, pp. 23-48.
- HOFFMAN, Daniel (1972), *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, New York, Doubleday.
- KEMPTON, Daniel (1987), "The Gold/ Goole/ Ghoul Bug", *ESQ: A Journal of the American Renaissance* 33, pp. 1-19.
- LANE-MERCIER, Gillian (1997), "Translating the Untranslatable: The Translator's Aesthetic, Ideological and Political Responsibility", *Target* 9: 1, pp. 43-68.
- LE DANTEC, Yves-Gérard (ed.) (1951), *Edgar Allan Poe. Oeuvres Complètes Traduites par Charles Baudelaire*, Paris, Gallimard.
- MABBOT, Thomas Olive (ed.) (1978), *Collected Works of Edgar Allan Poe*, vol. III, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- RAYMOND, Marcel (1985), *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, José Corti [1940].
- RICARDOU, Jean (1976), "Gold in the Bug", Trans. Frank Towne, *Poe Studies*: 9, pp. 33-39.
- RODRIGUES, A. A. Gonçalves (1992-1994), *A Tradução em Portugal*, 4 vols., Lisboa, ICAAP/ Ministério da Educação.
- ROSENTHAL, Bernard (1974), "Poe, Slavery, and the *Southern Literary Messenger*: a Reexamination", *Poe Studies* 7: 2, pp. 29-38.
- ST. ARMAND, Barton Levi (1971), "Poe's 'Sober Mystification': The Uses of Alchemy in 'The Gold-Bug'", *Poe Studies*, 4: 1, pp. 1-7.
- THOMPSON, G. R. (ed.) (1984), *Edgar Allan Poe: Essays and Reviews*, New York, Library of America.
- TOURY, Gideon (1978), "The Nature and Role of Norms in Literary Translation", *Literature and Translation*, Ed. James Holmes *et al.*, Leuven, Acco.
- WILLIAMS, Michael (1982), " 'The language of the cipher': Interpretation in 'The Gold-Bug'", *American Literature* 53: 4, pp. 646-660.

- VENUTI, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London and New York, Routledge.
- VINES, Lois D. (ed.) (1999), *Poe Abroad. Influence, Reputation, Affinities*, Iowa City, Univ. of Iowa Press.
- WALLAERT, Ineke (2000), “Translating Sociolects”, paper presented at the Postgraduate Conference of Theoretical and Applied Linguistics, University of Edinburgh.

Rui Carvalho Homem

Universidade do Porto

Hamlet: a peça e o livro*

Para quem tenha um envolvimento profissional com o ensino da literatura, num ambiente em que prevalece a inquirição céptica do cânone a partir de posições teórico-críticas inspiradas pelo que alguns designaram como as “hermenêuticas da suspeita”, é hoje uma oportunidade relativamente rara ser convidado a falar, nesses termos exactos, de “grandes livros”. Quando o “grande livro” em causa contém uma peça de teatro, acresce a essa eventual reserva a resistência, que desde meados do séc. XX se revelou também crescente, à consideração de que um texto dramático possa, sem uma consequência fortemente redutora para o entendimento das condições específicas da sua semiose, ser tratado como um objecto literário (*tout court*).

O que se segue obedecerá ao simples propósito de produzir algumas considerações sobre os termos em que hoje nos podemos dirigir a *Hamlet* como um “grande livro”. Comece-se por reconhecer o óbvio: a atracção continuada de um dos textos imaginativamente mais produtivos e com maior consequência na história da literatura e do teatro. Assinale-se também que somos herdeiros (certamente afortunados) de uma conformação cultural em cujo âmbito (em particular nos últimos dois séculos, e não apenas no mundo de expressão inglesa) Shakespeare se tornou instância máxima do culto da figura autoral; e em que a *Hamlet* e a Hamlet é em regra atribuído o lugar respectivamente de seu *opus magnum* e de personagem que supostamente melhor representa (por sinédoque) a complexidade do desígnio artístico do dramaturgo e de toda a sua obra. Mas note-se, por outro lado, que esta herança encontrou em décadas recentes acolhimentos distintos: a verificação do impacto cultural ímpar e imaginativamente produtivo (na literatura, na história intelectual, nas artes) de um texto como *Hamlet* só assume hoje cariz celebratório e registo encomiástico fora do discurso especializado.

Releva tal circunstância, justamente, do fosso que se abriu, no discurso académico sobre um autor hipercanónico como Shakespeare, entre a persistência (hoje minoritária) de um discurso crítico estribado no cânone e a plétora de leituras decorrentes das

* O presente artigo tem a sua origem numa palestra proferida em Janeiro de 2003 a convite da Universidade Católica Portuguesa, no âmbito de um ciclo dedicado a *Grandes Livros*. Optou-se por preservar algumas marcas de oralidade próprias da sua apresentação original perante um público diversificado nos seus interesses e na relação estabelecida com a literatura. Tais marcas incluem, no parágrafo de abertura, referências ao contexto e à circunstância da própria palestra.

referidas “hermenêuticas da suspeita”, nomeadamente o cepticismo historicizante e contra-canônico dos “novos contextualismos”.¹ Em paralelo, o autor em causa encontrou, singularmente (no sentido de tal se não verificar na mesma escala com outros autores das várias tradições literárias do mundo), vias da sua continuada aclamação em âmbitos extra-acadêmicos, e menos motivados para a sua inquirição céptica: refiro-me, por um lado, ao acolhimento que Shakespeare e a sua obra encontram com frequência num certo discurso institucional; por outro, a uma gama muito ampla de práticas e de artefactos da cultura de massas – desde produções das suas peças inseridas na indústria turística, dirigidas aos públicos mais amplos (distintas das propostas mais radicais da sua releitura cénica que têm emergido no interface entre o teatro profissional e a universidade), aos artefactos mais simples com que se faz o *merchandising* da chamada “indústria Shakespeare” (ver, por exemplo, Hawkes, 1986: *passim*). A iconografia produzida por essa indústria tem índices de reconhecimento imediato que dificilmente encontrarão paralelo: poucas representações visuais reportadas à literatura e ao teatro serão tão rapidamente identificáveis quanto a do homem de testa alta, colarinho quinhentista, eventualmente de pena na mão, e a do jovem fidalgo pensativo, vestido de negro e contemplando uma caveira (a iconicização desta imagem é suficientemente forte para admitir variações, ou mesmo a substituição de uma das suas feições fundamentais, sem que se perca a sua capacidade de significar “Hamlet”, como se comprova com a imagem de fundo de ecrã de um site dedicado a edições electrónicas de Shakespeare que nos confronta com “Hamlet contemplando um rato” – de computador (ver <http://ise.uvic.ca/shakespeare>).

A diversidade de formas e de *media* que a bardolatria veio assumindo a diferentes níveis das práticas culturais contemporâneas resulta também, e como é óbvio, de ter como objecto um autor e um conjunto de criações de *literatura dramática*, ou seja, que se nos propõe como texto mas se dirige a uma actualização plena que é cénica, e que assim convoca recursos próprios de outros *media* e de outras linguagens, que não apenas a verbal. Mas os contornos específicos do ícone de Hamlet delicadamente pensativo reflectem uma relação culturalmente complexa entre essas linguagens: com efeito, uma forte tradição de palco na caracterização física e psicológica de uma personagem em cena resulta em importante medida de uma tradição de leitura de *Hamlet* na página, enquanto literatura. Sabemos que assim é a partir da vasta consequência deste texto que nos é dada a conhecer pela historiografia literária e pela conformação específica assumida pelas leituras que essa tradição de leitura integra; e sabemos-lo ainda por pronunciamentos de alguns dos seus principais protagonistas, mesmo que nem em todos os casos tão extremos quanto os de Hazlitt, que declarava em 1817: “We do not like to see our author’s plays acted, and least of all, *Hamlet*. There is no play that suffers so much in being transferred to the stage. Hamlet himself seems hardly capable of being acted” (Jump, 1968: 29).

A insatisfação de Hazlitt revelava o entendimento (seu e de outros) de que a dinâmica de palco e as concretizações cénicas que ela exige ficariam sempre aquém do drama poético de Shakespeare encontrado na página, e era como se a suposta “incapacidade de agir” de Hamlet (que se tornará um dos lugares-comuns mais influentes

¹ Reporto-me ao uso destas expressões, nomeadamente, por Howard Felperin, 1990: *passim*.

da crítica shakespeariana) se oferecesse como epítome dessa incompatibilidade com o palco. Ou não fosse, precisamente, a leitura de Hamlet como nobre príncipe melancólico, meditativo, cuja interioridade é tomada e proposta como o palco mais decisivo dos conflitos que na sua tragédia se encenam em importante medida uma criação que tem os seus inícios em finais de setecentos e o seu ponto culminante em meados do séc. XX. Dominante ainda que não exclusivamente, esse é Hamlet reconstruído à imagem e semelhança dos Românticos – ou não tivesse Coleridge declarado, famosamente: “I have a smack of Hamlet myself” (Bate, 1992: 161). Trata-se, afinal, da tradição crítica prevalecente com referência a *Hamlet* e a Hamlet, que se desenvolve a partir de Goethe (em *Wilhelm Meisters Lebrjahre*) e de Schlegel; que terá esteios importantes em Coleridge e Hazlitt; que cruza toda a era Romântica e será inflectida e reforçada na viragem para o séc. XX com a obra de A. C. Bradley (provavelmente o contributo crítico singular de maior consequência nos estudos shakespearianos desde os inícios até, pelo menos, meados do séc. XX) – para além de vir a encontrar encaminhamentos influentes com a psicanálise.

É num ambiente de inquestionável favor em relação a esta tradição crítica que se dá historicamente a institucionalização e academicização dos estudos shakespearianos – com o surgimento, no último quartel do séc. XIX, das primeiras associações Shakespeare, com o acolhimento do estudo de Shakespeare nos *curricula* universitários ingleses e norte-americanos, e com a publicação de trabalhos de grande erudição e de grande rigor filológico no esforço de tratamento, fixação e estudo do texto shakespeariano (aquele conjunto de tarefas e conseguimentos a que M. C. Bradbrook chamou “the Industrial Revolution of Shakespearean studies” [citada por Taylor, 2001: 1]). A consequência mútua entre esse contexto académico e institucional e a referida tradição crítica apenas reforça o quanto esta se estriba no encontro de *Hamlet* e de Hamlet no texto, *na página*, enquanto literatura, mesmo que a leitura que lhe é característica tenha concretizações cénicas ou cinematográficas, como sucederá ao plasmar-se na memória visual de massas com o *Hamlet* de Laurence Olivier, de 1948. Recorde-se que o filme se inicia com a leitura em *voice-over* de um dos passos “instáveis” deste texto (um passo que chega até nós por constar do chamado *Second Quarto* de *Hamlet*, de 1604-5, mas não do *First Folio* de 1623), aquele momento de 1.4.23 segs. sobre “that particular fault”, uma falha que macularia homens de outro modo admiráveis – passo este a que Olivier apunha (famosamente) a frase: “this is the tragedy of a man who could not make up his mind”. E note-se ainda que toda a estratégia de caracterização de Hamlet no filme de Olivier põe em evidência que uma forma de ler cujo favor é coincidente com o desenvolvimento e apogeu do chamado “character analysis” terá de encontrar o seu ponto fulcral nos solilóquios, tomados como momentos de revelação da personagem na sua interioridade, lidos como texto lírico, simultaneamente abstraíveis da tragédia e fundamentais para a sua classificação como tragédia de inacção; veja-se a saliência que era dada por Goethe, em *Wilhelm Meisters Lebrjahre*, a “the strongest passages, the soliloquies, and those scenes in which force of soul, vehemence and elevation of feeling have the freest scope; where the agitated heart is allowed to display itself with touching expressiveness” (Bate, 1992: 303). Criticamente maximizados, os solilóquios assumem nesta influente tradição uma importância para a leitura de *Hamlet* que excede e ofusca a sua inegável funcionalidade dramática (para além de se

situar muito além do que a sua extensão textual poderia sugerir: estatisticamente, os solilóquios não excedem seis por cento do texto de *Hamlet*, que nem sequer é a tragédia de Shakespeare que mais monólogo incorpora [O'Toole, 2002: 43]).

Reitere-se que, à luz dos propósitos que norteiam o presente texto, a menção alongada a esta tradição de leitura encontra a sua justificação justamente na medida em que dá o primeiro plano a *Hamlet* como objecto literário. O que se segue inserir-se-á num recente recuperar do interesse pela obra de Shakespeare *enquanto livro(s)* e visa sublinhar como disciplinas próprias do tratamento textual de um objecto como *Hamlet* podem ser resgatadas dos contextos arcanos a que em regra são remetidas para potenciarem uma leitura perceptiva do texto dramático shakespeariano em contextos que não têm forçosamente de ser de grande especialização. Em concreto, nada haverá de novo nos passos de *Hamlet* a que se optará por dar saliência, e quase se dirá o mesmo das dimensões da leitura a seu respeito convocadas – serão, de algum modo, lugares obrigatórios do tratamento crítico deste texto; mas a revisitação desses passos, bem como algumas das reflexões por eles suscitadas, devem muito a um contexto teórico-crítico em que se saúda o reencontro de metodologias e perspectivas próprias da erudição textual e da teorização e crítica literárias (ver, a este respeito, Bell, 2002: 27-33), e de que são emblemáticos alguns estudos recentes, cuja ênfase se revela desde o(s) título(s): *Shakespeare and the Book*, de David Scott Kastan (2001), *Shakespeare at Work*, de John Jones (1995). De uma forma mais difusa, o que se segue reconhece também uma dívida ao argumento de Joseph Loewenstein sobre o emergir na cultura inglesa de inícios da Idade Moderna de um quadro específico de relações de propriedade intelectual centrado no livro (o emergir de formas de identificação autoral com a matéria impressa que permitem a Loewenstein falar de “the bibliographical ego” [Loewenstein, 2002: 1]).

A ênfase recuperada e reconfigurada, dentro dos estudos do drama isabelino, nas tarefas e nos objectos da crítica textual, bem como numa história cultural e intelectual da posse e do poder bibliográficos, deve confessadamente algo à sedução (mesclada de algum horror) que esta viragem de milénio experimenta face ao tão propalado iminente desaparecimento do livro (Kastan regista alguns exemplos do tratamento jocoso dessa eventualidade [Kastan, 2001: 1-2]). Mas a referida ênfase desenvolve-se também, deliberada e conscientemente, contra a quase exclusiva valorização nas últimas décadas do estatuto teatral dos textos dramáticos de Shakespeare e dos dramaturgos seus contemporâneos – textos tomados como *playscripts*, como objectos só investíveis de significação quando considerados da perspectiva da sua actualização cénica. Claro que essa parcialidade pelo teatro procura um importante aval na própria génese destes textos – como é bem sabido, produzidos nos finais do séc. XVI e inícios do séc. XVII para o palco, publicados por entre acidentes e vicissitudes várias, e na total ausência (tanto quanto se sabe) de patrocínio, acompanhamento, ou (muito menos) controle autoral sobre a “genuinidade” do texto publicado sob o nome do dramaturgo. O contraste entre a total ausência de provas de que Shakespeare alguma vez se tenha (pre)ocupado com a publicação dos seus textos dramáticos² e o empenho de alguns dos dramaturgos seus contemporâneos em promover e acompanhar a publicação das respectivas peças – o caso de Ben Jonson é o mais conhecido, mas de forma alguma

² Caso diferente é o dos poemas narrativos e dos sonetos – cf Kastan, 2001: 6.

o único – consolida o referido aval para o reconhecimento de valor exclusivamente teatral aos textos dramáticos shakespearianos e a concomitante sugestão, a que alguns dão voz, de que será fútil um exercício de leitura de tais textos enquanto “livros”.

Esta invocação da gênese e das condições primeiras de recepção oculta, contudo, a grande popularidade *enquanto objectos de leitura* de que (mesmo que *malgré lui*) as peças de Shakespeare gozaram logo no seu tempo de vida: a estatística de edições de textos dramáticos nas primeiras décadas do séc. XVII evidencia que essa popularidade não encontra paralelo na obra de qualquer outro dramaturgo da época (Kastan, 2001: 10-21), e o sucesso junto de um público leitor desde o primeiro momento confirma-se com a indignação do Puritano William Prynne em *Histrionomastix*, de 1633, pelo facto de haver edições de Shakespeare “new-printed in farre better paper than most Octavo or Quarto *Bibles*” (citado por Brooks, 2000: 14). De uma perspectiva mais ampla, a argumentação em causa elide também a dimensão na qual os sentidos que podemos ler em Shakespeare integram a tradição da sua leitura, a consequência que encontrou nos leitores de vários séculos e de muitos lugares e na plétora de textos que o constituem em intertexto. Se essa longa consequência evidencia que Shakespeare não é “nosso contemporâneo” (para contrariar o título de um dos livros mais famosos na história da crítica shakespeariana), também põe em relevo que nós não somos contemporâneos dele: não podendo recuperar as condições de recepção que as suas peças tiveram no seu tempo de primeira representação (e/ ou de primeira publicação), lemo-lo inapelavelmente da perspectiva do nosso tempo e do nosso lugar da leitura, mas também na consciência dos tempos e dos contextos de recepção que se interpõem historicamente entre a gênese destes textos e o encontro que hoje e aqui temos com eles. E se essa percepção temporal resgata da irrelevância uma longa tradição da leitura, também nos dispõe a um exercício de descoberta da circunstancialidade genética do drama shakespeariano enquanto livro(s).

O confronto com tal circunstancialidade, através da evidência documental de inícios do séc. XVII, dá relevo à consciência que já então se manifesta quanto à distinção entre texto dramático numa forma representável e numa forma lisível. É verdade que sucessivos frontispícios, prefácios e dedicatórias a edições de textos dramáticos em inícios de seiscentos justificam a publicação do texto com base na popularidade de que as peças terão gozado no teatro: o rosto da edição de *Hamlet* publicada em 1603 (o chamado *First Quarto*) promete “The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmarke As it hath beene diuerse times acted by his Highnesse seruants in the Cittie of London: as also in the two Vniuersities of Cambridge and Oxford, and else-where by William Shake-speare”. Mas não é menos verdade que igualmente insistem na autonomia e na vantagem do texto publicado (um texto que importa vender...) com referência à maior perfeição e completude do que se apresenta sob forma impressa; o rosto do chamado *Second Quarto de Hamlet* (1604-5) não só anuncia “quase o dobro” do que antes se dera a conhecer, como procura a origem legitimadora do texto na escrita, que não no palco: “Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and perfect Coppie”³; e o rosto da edição de *The Duchess of Malfi*, de John

³ Reporto-me à transcrição do rosto dos *Quartos* de *Hamlet* disponível em [http:// web.uvic.ca/shakespeare](http://web.uvic.ca/shakespeare).

Webster, de 1623, promete “The perfect and exact Coppy, with diuerse *things Printed, that the length of the Play* would not beare in the Presentment” (Kastan, 2001: 8).

Porventura o exemplo maior deste reclamar de uma valia própria para o texto que se oferece à leitura, mas que não deixa de apelar para a memória de uma popularidade enquanto texto para o palco, dá-se a conhecer nas dedicatórias e outros textos apologeticos do chamado *First Folio* de 1623, a primeira iniciativa de publicação de uma “obra dramática (quase) completa” de Shakespeare, sete anos após a morte do dramaturgo. Conforme John Hemminge e Henry Condell, que promoveram a publicação, declaram ao recomendá-la “To the great Variety of Readers”,

these Playes haue had their triall alreadie, and stood out all Appeales; and do now come forth quitted rather by a Decree of Court, then any purchas'd Letters of commendation (...) It had bene a thing, we confesse, worthie to haue bene wished, that the Author himselfe had liu'd to haue set forth, and ouerseen his owne writings; and so to haue publish'd them, as where (before) you were abus'd with diuerse stolne, and surreptitious copies, maimed, and deformed by the frauds and stealthes of iniurious impostors, that expos'd them: euen those, are now offer'd to your view cur'd, and perfect of their limbes; and all the rest, absolute in their numbers, as he conceiued the[m].⁴

Este texto efectivamente fundador da leitura de Shakespeare recomenda o próprio autor como um livro (“Reade *him*, therefore; and againe, and againe”⁵), reclamando ainda para a escrita shakespeareana a condição de criação impoluta e perfeita desde a primeira e original, mas também definitiva, enunciação: “And what he thought, he vttered with that easinesse, that wee haue scarce receiued from him a blot in his papers”.⁶

O mesmo texto, como se viu, afirma o seu valor com base na reposição de uma verdade textual que terá sido traída por publicações anteriores – sempre, supostamente, à revelia da vontade do Autor que com a publicação do Folio se comemora e se memorializa (“*This Booke, / When Brasse and Marble fade, shall make thee looke / Fresh to all Ages*”, declara em versos apologeticos o poeta Leonard Digges⁷). Mas esse sentido de desagravo e este propósito de monumentalização recordam-nos, afinal (pela sua própria necessidade), como, na ausência de manuscritos, de qualquer registo de uma vontade autoral, ou de uma história textual incontroversa, os textos dramáticos shakespeareanos se nos apresentam como objectos instáveis, plurais, de fixação nunca definitiva.

O caso de *Hamlet* é, a este respeito, paradigmático. Quase como um reflexo da tantas vezes irresistível tentação de quantificar, o “livro” de *Hamlet* é-nos muitas vezes recordado como “o maior” (o mais extenso) dos textos dramáticos shakespeareanos – e isso facilmente se deixará verificar na maior parte das edições críticas a que temos acesso. Contudo, não o é na versão que nos é oferecida do texto de *Hamlet* no *First Folio* de 1623, mas tão somente no chamado *Second Quarto* (indecisamente datada de 1604-5, por alguns dos exemplares que sobreviveram ostentarem uma data e outros outra) que se supõe terá sido revista e abreviada para republicação em 1623.

⁴ “The Prefatory materials to the First Folio – Signature A3”, [http:// web.uvic.ca/ shakespeare](http://web.uvic.ca/shakespeare).

⁵ Destaque nosso.

⁶ “The Prefatory materials to the First Folio – Signature A3”, [http:// web.uvic.ca/ shakespeare](http://web.uvic.ca/shakespeare).

⁷ “The Prefatory materials to the First Folio – Signature B1”, [http:// web.uvic.ca/ shakespeare](http://web.uvic.ca/shakespeare).

Recordem-se, em breves linhas, os dados essenciais deste capítulo da história textual shakespeariana: em 1603 o texto de *Hamlet* tem a sua primeira publicação, em formato *Quarto*, uma edição hoje em regra designada como “the bad Quarto” devido às inconsistências (dramáticas, literárias, retóricas, por vezes lógicas) do texto que apresenta. Se essas inconsistências se deixam perceber no confronto imediato com o texto do *First Quarto*, resultam ainda mais nítidas quando se procede ao cotejo com o *Second Quarto*, de 1604-5, e com o já mencionado *First Folio* (1623), que em vários passos permitem perceber os equívocos que maculam Q1 (tido em regra como consagrando um texto em parte reconstituído de memória (eventualmente por actores)). Embora desde inícios do séc. XX Q2 tenha com maior frequência sido tomado como o texto de referência para edições de *Hamlet*, e recentemente uma edição crítica de grande circulação tenha optado por se basear em exclusivo no *Folio* (Hibbard, 1994 [1987]), há margens de não-sobreposição entre Q2 e F1 que não são despreciables – na medida em que incluem passos “memoráveis”, com considerável impacto na história da leitura desta peça.

Ao organizar uma edição de *Hamlet*, a opção por abandonar o tradicional procedimento eclético e publicar um texto baseado em exclusivo em Q2, ou em F1 (ou, mais rara e excentricamente, em Q1), poderá reclamar-se de uma maior coerência: um *Hamlet* eclético é um texto que provavelmente nunca existiu, nem no teatro, nem nas edições “originais”. Mas essa opção amputa o texto de alguns dos seus passos que ficaram na memória, seja de espectadores, seja de leitores; por outro lado, é duvidoso que a alternativa de publicar autonomamente os dois (ou os três) textos possa ter em conta, com alguma razoabilidade, as expectativas do leitor não-académico.⁸

Claro que, num momento cultural tão seduzido por textos imperfeitos ou truncados, por textos paródicos, por burlescos, por textos que subvertam a perfeição exaltada do cânone, Q1 não deixa de ver a sua condição de “bad Quarto” convertida em factor de culto, mais do que de opróbrio – uma razão mais para iniciativas de publicação (e de tradução) que em anos recentes se lhe dirigiram, bem como para estudos que revalorizam os textos tradicionalmente recusados pelos especialistas como “maus” (ver Maguire, 1996; Charney, 1988). Com a sedução acrescida da sua prioridade cronológica: nos últimos anos, tem sido dedicada grande atenção a adaptações e burlescos de Shakespeare, em diferentes tempos da sua recepção (ver Fischlin/ Fortier, 2000; Schoch, 2002); mas a sensação que se oferece ao leitor não especializado quando se lhe apresenta a versão do solilóquio “To be or not to be” em Q1 não equivalerá à da proposta de um burlesco de Shakespeare publicado em nome do próprio Shakespeare, mas estranhamente antes do texto canónico, permutando-se as respectivas condições? Haverá exercício mais excitante do que encontrar a versão demótica, sintacticamente

⁸ Em anos recentes, editoras responsáveis por algumas das edições críticas da obra de Shakespeare mais conhecidas e respeitadas optaram por publicar, paralelamente (ou como um desdobramento da sua colecção), os textos alternativos de algumas das peças em que as variantes textuais são em número e com importância suficiente para sustentar o argumento da autonomia dos dois textos; um exemplo dessa opção é oferecido pelo Cambridge University Press. No que respeita especificamente a *Hamlet*, a preocupação em oferecer os dois textos (Q2 e F1) na sua autonomia e integralidade é também visível na seguinte edição recente: Jesús Tronch-Pérez (ed.), *A Synoptic Hamlet: a Critical-Synoptic Edition of the Second Quarto and First Folio Texts of Hamlet* (Valencia: SEDERI/ Universitat de València, 2002).

irregular (mas porventura menos lírica e mais interpelativa do público) do mais famoso solilóquio de toda a literatura dramática, reconhecível mas estranhamente inflectido desde os seus primeiros versos?:

To be, or not to be, I there's the point,
 To Die, to sleepe, is that all? I all:
 No, to sleepe, to dreame, I mary there it goes,
 For in that dreame of death, when wee awake,
 And borne before an euerlasting Iudge,
 From whence no passenger euer retur'nd,
 The vndiscovered country, at whose sight
 The happy smile, and the accursed damn'd.
 But for this, the ioyfull hope of this,
 Whol'd beare the scornes and flattery of the world,
 Scorned by the right rich, the rich curssed of the poore?
 (...)
 I that, O this conscience makes cowardes of vs all⁹

Claro que é uma excitação possibilitada pelo conhecimento do outro texto (em Q2 ou em F1), daquele que permite reconhecer neste o desvio, a versão truncada – e no outro a “completude”, a “perfeição” retórica dos enunciados. Mas é a complexidade de história textual responsável por este efeito em relação a um dos passos mais famosos da história da literatura que contribui para dar às edições críticas com que em regra trabalhamos (mesmo as mais populares, vendidas aos milhares de exemplares para todo o mundo) os extensos rodapés que nos apoiam (mas que também nos ensombram, por vezes sobrecarregam) a leitura. É, contudo, através das notas textuais que qualquer leitor, académico e não-académico, pode começar a chegar à compreensão, em concreto, de como o texto deste “grande livro” de *Hamlet* permanece instável, se refaz (nalguma medida) de edição para edição, com variantes que não são despidiendas – e essa descoberta não terá de ser fonte nem de tédio, nem de angústias, podendo antes tornar-se factor de percepção e de fruição acrescida dos usos da linguagem e da retórica dramática sobre a qual a vasta consequência deste texto se construiu.

O leitor que, por acidente ou curiosidade, faça a sua leitura transitar, por exemplo, da edição de T. J. B. Spencer na colecção *The New Penguin Shakespeare* (1980), baseada em Q2, para a de G. R. Hibbard em *The Oxford Shakespeare*, colecção *World's Classics* (1987; 1994), baseada em F1, terá com certeza várias surpresas, que podem começar na primeira cena da peça: por força da sua opção de tomar o *Folio* como “control text”, a edição de Hibbard exclui desde logo um passo famoso (1.1.108-25) e que detém a relevância especial de ser um dos instrumentos de datação de *Hamlet* por se supor que a referência a Júlio César que dele consta indicará a prioridade cronológica do *Julius Caesar* de Shakespeare. Mas o leitor disponível para a descoberta de variantes assumíveis como instrumentos de inquirição do texto e de enriquecimento do seu potencial de significação poderá achar mais estimulantes ainda os casos em que a diferença se estabelece não por presença/ ausência, mas antes por alternativas de fixação a partir de grafias e/ ou morfologias equívocas nos textos seiscentistas de referência.

⁹ *Hamlet*, First Quarto, Signatures D4v, E1r, [http:// web.uvic.ca/ shakespeare](http://web.uvic.ca/shakespeare).

Por coincidência ou não, em *Hamlet* as ocorrências mais famosas de tais dúvidas situam-se em passos de grande importância para a identificação de sentidos fundamentais do texto, como sucede com o primeiro verso (1.1.129) do primeiro solilóquio de Hamlet, um passo que detém a importância de um primeiro momento de auto-revelação para a construção da personagem, somada à consequência, já assinalada, que os solilóquios em geral encontraram na leitura de *Hamlet*. Se o leitor que use a edição de T. J. B. Spencer lê “O that this too too *sullied* flesh would melt”, aquele que usar a de Hibbard lerá “O that this too too *solid* flesh would melt” (itálicos meus) – justamente porque esta última adota a suposta correção introduzida no *Folio* de 1623 à forma “sallied”, constante não só de Q2 como também de Q1 (a que por vezes se recorre como instrumento de elucidação de dúvidas), e ainda de várias edições *Quarto* até ao terceiro quartel do séc. XVII. A forma “solid” é porventura a opção mais óbvia: neste momento inicial da verbalização por Hamlet de um desejo de morte e das suas implicações, essa é a adjectivação que reforça antiteticamente a imagem de dissolução que se desenvolve do primeiro para o segundo versos: “O that this too too *solid* flesh would melt,/ Thaw and resolve itself into a dew”.¹⁰ Mas a lição “sullied” tem igualmente os seus argumentos, quer ortográficos e de estudo de ocorrências (“sallied” é uma grafia possível de “sullied”, e em Q2 ocorre também o substantivo “sallies”, corrigido para “sulleyes” no *Folio* – 2.1.39), quer semânticos. Com efeito, o recurso a “sullied” associa a Hamlet, desde uma fase inicial do texto, uma relação com o corpo marcada por um sentido de conspiração, de contaminação, que em nada prejudica a imagem do liquefazer da carne nos dois versos citados mas antes a reforça, dando um conteúdo de motivação ao referido desejo de dissolução e morte; um sentido, para além disso, que terá continuidades óbvias no discurso de Hamlet, seja no mesmo solilóquio (“Things rank and gross in nature”), seja em passos posteriores, como o da imagem de “the sun breed[ing] maggots in a dead dog, being a good kissing carrion” (2.2.181-2).

Independentemente da opção do organizador da edição, ou da lição que o leitor entenda mais convincente, a variante (pela sua simples ocorrência) confere destaque a um passo que se oferece tentadoramente a uma gama ampla de formas de ler Shakespeare. Essas formas de ler podem começar por incluir a atenção à prosódia shakespeariana, à sua construção do verso, e aos padrões retóricos de que se socorre – o que, neste caso, salientará o uso da repetição (“too too sullied/ solid”) enquanto necessidade métrica que é habilmente convertida em forma de exacerbação das aversões a que a personagem dá voz, a uma certa retórica de excesso (faça-se o cotejo com o passo correspondente em Q1, “O that this too much grieu'd and sallied flesh/ Would melt to nothing”). Podem também integrar o estudo das formas de construção de personagens a partir de usos da linguagem que lhe sejam específicos – recorde-se como Bradley, instância máxima do “character analysis”, identificou como definidor da personagem Hamlet o hábito de repetição compulsiva, “[an] intensely characteristic (...) trick of speech, a habit of repetition” (Bradley, 1904: 148-9). Saliente-se também que a própria incerteza entre “sullied” e “solid”, não integrando embora a gama de jogos ver-

¹⁰ Uma imagem, acrescente-se, central àquela obsessão maneirista com a mortalidade e com os processos que a evidenciam sobre a qual, em português, Aguiar e Silva escreveu tão concisa quanto esclarecedoramente na secção sobre “O maneirismo e a crise do Renascimento” da sua *Teoria da Literatura* (1982: 437-9, 443).

bais que caracterizam o texto de *Hamlet* e (dentro dele) o discurso de Hamlet, oferece-se a um interesse crítico que é afim ao estudo desses processos verbais – eles próprios, por sua vez, constituindo relacionamentos verbais assimiláveis (na sua instabilidade formal e conceptual) aos relacionamentos humanos que tanta repulsa causam ao protagonista, e que conduzem (por via do comportamento evasivo e enigmático que assume) ao que James Calderwood chamou “his own incestuous abuses of words: his puns, riddles, equivocations” (citado por Taylor, 2001: 90). Essas particularidades da linguagem não deixarão igualmente de fazer deste passo óbvio objecto de interesse para a tradição da crítica psicanalítica, tanto mais quanto o verso em causa abre o solilóquio em que o desejo de morte se associa à repulsa sexual e que igualmente esclarece resultar essa repulsa da suposição de um apetite sexual incontido na mãe do protagonista; ou não fosse esse justamente um ponto central para a incidência da psicanálise na leitura de Shakespeare, uma incidência à qual Freud, na viragem do século (1900), deu um impulso fundador com as suas considerações sobre *Hamlet* em *A Interpretação dos Sonhos*, e que teria a sua continuidade mais famosa num estudo de Ernest Jones que começou a esboçar-se pelo fim da primeira década do século, mas que viria a publicar-se em forma definitiva cerca de quatro décadas depois (Jones, 1949). O mesmo solilóquio que abre com este desejo de dissolução da carne (seja ela qualificada como “sólida” ou “consumpida”) e que terá um ponto central no apostrofar da “fraqueza” como essencialmente feminina (“Frailty, thy name is woman”) também não deixará de constituir objecto obrigatório da inquirição feminista do discurso misógino em *Hamlet*. E a referência biológica e fisiológica que este verso problemático convoca recorda-nos como uma das vias porventura mais estimulantes que a leitura contextualizante de textos do Renascimento inglês encontrou nos últimos anos é a do chamado “somatic criticism”, que nos recorda como as representações do corpo e dos seus processos em textos deste período são devedoras de saberes e discursos transicionais ao nível da anatomia e de outros âmbitos do discurso médico – para além de poderem reflectir a evidenciação flagrante do corpo dilacerado, da carne supliciada na cena da execução pública, no teatro dos corpos “hanged, drawn and quartered” (uma forma de execução de condenados por traição que entre os séculos XVI e XVII foi reiteradas vezes posta em prática).¹¹

Recorde-se, a propósito desta menção ao lugar que as representações da violência física detêm nos textos de inícios da Idade Moderna, que por muito que a leitura de *Hamlet* valorize a dimensão contemplativa e torturada do protagonista, exacerbada na medida da sua inacção (ou da sua acção adiada), não pode elidir aquelas feições da tragédia de vingança que terão a sua confirmação mais óbvia num desfecho representado num palco pejado de cadáveres. Essas feições definem-se também, ao nível do que tem lugar em cena, na morte de Polónio às mãos do protagonista; ao nível do que apenas se representa verbalmente, na evocação dos gestos característicos de personagens às quais Hamlet se vai contrapondo, entre as quais o seu pai e o jovem Fortinbras. O outro passo a considerar com algum pormenor, enquanto instância de dúvida na fixação do texto de *Hamlet* que se afigura criticamente produtiva pelas incidências que pode encontrar na leitura mais global deste texto, prende-se justamente com os modos

¹¹ Sobre as formas de consciência do corpo e da anatomia que marcam culturalmente os inícios da Idade Moderna, ver Sawday, 1995: *passim*.

de significação da violência em *Hamlet*. Em concreto, concerne à evocação de gestos do velho Hamlet que nos são propostos como reveladores da sua personalidade, e que assistirão o definir de relacionamentos de alguma importância na construção psicológica, social e política das personagens. Trata-se do comentário de Horatio, após o primeiro surgimento do fantasma em cena (em 1.1), confirmando o seu reconhecimento no fantasma dos atavios militares e das feições do velho rei. Uma vez mais, a saliência que o passo recebe da tradição de leitura de *Hamlet* resulta acrescida pela sua natureza problemática (em torno de uma única palavra, destacada nos passos abaixo transcritos). As alternativas de fixação do texto que para este passo (1.1.60-3) se colocam são uma vez mais exemplificadas pelas edições de Spencer e de Hibbard:

Such was the very Armor he had on,
When he the ambitious Norway combated,
So frownd he once, when in an angry parle
He smot the sleaded **pollax** on the ice.
(Q2)

Such was the very Armour he had on,
When th'Ambitious Norway combatted:
So frown'd he once, when in an angry parle
He smot the sledded **Pollox** on the Ice.
(Spencer, 1980)

Such was the very armour he had on
When he the ambitious Norway combated.
So frowned he once when, in an angry parle,
He smote the sledded **poleaxe** on the ice.
(F1)

Such was the very armour he had on
When he th'ambitious Norway combated.
So frowned he once when in an angry parle
He smote the sledded **Polacks** on the ice.
(Hibbard, 1987)

Entre Q2 e F1, a única diferença é a da capitalização de “pollax”; e da opção quanto ao sentido a ler no verso 63 (opção que se revelará na grafia escolhida) dependerá não apenas a configuração semântica deste passo, mas também a caracterização dos valores que se associarão à figura, ao tempo, e ao exercício do poder pelo velho rei, contrapostos como o são ao longo do texto de *Hamlet* aos novos tempos de Claudius. Na lição de Spencer, o velho rei, parlamentando com o inimigo, impacienta-se, franze o sobrolho e bate com a alabarda (“poleaxe”) no gelo que cobre, ou que constitui, o solo onde a cena tem lugar: acrescenta-se que a grafia “Pollax” para “poleaxe” tem outras ocorrências em Shakespeare, nomeadamente em *Love's Labour's Lost* (“Polax” em Q1, “Pollax” em F1; 5.2.571). Na lição de Hibbard, o velho rei, parlamentando com o inimigo, impacienta-se, franze o sobrolho e, sem mais, golpeia os Polacos (“Polacks”, uma das formas aceites para esta designação nacional ao tempo de Shakespeare; hoje teria valor pejorativo), ou seja, o inimigo que se encontra em seus trenós (“sledded”) sobre o gelo: acrescenta-se que noutros passos do texto de *Hamlet* um natural da Polónia é designado quer como “Polack” (2.2.63; “Pollacke” em Q2, “Poleak” em F1), quer como “Pole” (4.4.21, Q2). No primeiro caso, o velho Hamlet em momento algum rompe os códigos tradicionais da guerra, do cavalheirismo e da cavalaria, de cujo respeito se mostrou galhardo representante quando (em episódio que será evocado na mesma cena, poucos versos adiante) enfrentou e venceu em combate singular o rei da Noruega; no segundo caso, rompe a trégua ao abrigo da qual se parlamentava, deixando que a sua impaciência tenha livre curso sobre o inimigo, massacrando “os Polacos”.

A primeira possibilidade (exemplificada por Spencer) ajuda a confirmar a relação antitética entre as práticas e os valores feudais representados pelo anterior rei, percebidos e exaltados (nomeadamente pelo protagonista) como de frontalidade, lealdade e

coragem, e as práticas e os valores do novo poder representado por Claudius; este novo poder assenta na diplomacia (embaixadores em vez de campo de batalha e em vez de combate pessoal do monarca), mas também na espionagem em que a corte da Dinamarca é fértil ao longo da peça, bem como na traição: as instruções de Claudius para a execução de Hamlet em Inglaterra, e o veneno e os floretes armadilhados que vêm a vitimar todos os que morrem na última cena. Mas a segunda possibilidade (exemplificada por Hibbard) problematiza e enriquece este quadro, porque associa ao tempo e ao modo feudal a imprevisibilidade violenta e eticamente instável do rei guerreiro: a mesma impetuosidade e bravura que o dispõem generosamente ao combate singular para poupar as vidas dos que o seguem podem fazê-lo desrespeitar uma trégua e massacrar o inimigo. E esta problematização não esgota a sua incidência na caracterização do velho Hamlet, antes alastrando ao juízo a produzir sobre aqueles comportamentos que nos vão surgir associados ao mesmo mundo feudal e das demonstrações marciais de coragem pessoal: surgindo tão cedo quanto surge no texto, a imagem do velho Hamlet golpeando os Polacos nos seus trenós não deixará de poder inflectir o juízo que o leitor fará sobre o ímpeto que leva Fortinbras a reunir um exército e, por muito pouco mais do que a exaltação da guerra pela guerra, levar à morte muitos dos que o seguem e dos que se lhe opõem – Fortinbras que, note-se, tem os seus valores e comportamentos dramaticamente nobilitados pelo desfecho da peça, que lhe dá a coroa da Dinamarca no regresso de uma campanha vitoriosa. Como é óbvio, tais juízos são relevantes também, se não sobretudo, pela autoridade que conferem ou negam ao protagonista, que é quem dominantemente os verbaliza (em diálogo ou em solilóquio), e pela forma como podem questionar a razoabilidade da sua ânsia de emular tais homens de acção – para além de questionarem a certeza que Hamlet demonstra ao caracterizar como vil e como um irreversível declínio a diplomacia, o calculismo, a espionagem, os jogos de bastidores e tudo aquilo a que muito anacronicamente poderíamos chamar a *Realpolitik* de Claudius.

Não é de todo irrelevante que se descubra a consequência que uma “pequena” variante como a do verso 1.1.63 pode encontrar na leitura mais global da caracterização ética e política do poder em *Hamlet* que, para além de ser exemplo maior de um reflorescimento tardio da tragédia de intriga e vingança isabelina, é também tragédia de poder e ambição (para invocar as velhas mas ainda influentes designações sub-genéricas aplicadas por Madeleine Doran à tragédia isabelina [Doran, 1964: 116 segs.]). Mas a vinculação da leitura desta temática central do poder a escolhas editoriais que de tão grande consequência se descobrem assume também um valor meta-textual, dando realce ao poder de que fica investido aquele que, através da organização de uma edição (e/ ou através de uma tradução), “faz” o texto shakespeariano que lemos, tenta uma “estabilização” desse texto, mesmo que em plena consciência de como ela é precária e contingente. Como efeito quer das condições de produção e primeira publicação do texto dramático de Shakespeare enquanto matéria de leitura, quer (de forma concomitante) da amplitude de significações com que nos surpreende, “the words themselves won’t stay still”, como se lia há anos num ensaio que reveladoramente tinha por título “What is Shakespeare?” (David Willbern, citado por Taylor, 2001: 8).

É claro que essa percepção não será hoje uma surpresa: os grandes esforços editoriais fundadores do ramo académico da “indústria Shakespeare” tiveram na transição do séc. XIX para o XX o seu momento de maior cientismo, de maior crença na possibilidade de produzir um Shakespeare definitivo, apoiado não apenas em edições de autoridade final mas também em dicionários, em *Concordances*, em todo um aparato que fixasse o texto e os seus sentidos – mas o resultado paradoxal foi um acentuar de dúvidas e de incertezas, não apenas na leitura crítica dos textos mas também (porventura mais fundamentalmente) na delimitação do cânone shakespeariano, na determinação de quais as obras “só” de Shakespeare, quais as escritas em colaboração com outros dramaturgos, quais as apócrifas. Um curioso eco de uma expectativa com algumas semelhanças produziu-se na passada década de oitenta quanto à edição Oxford dos *Complete Works*, preparada por Stanley Wells e Gary Taylor e publicada em 1986 (Wells/ Taylor, 1986): anunciada como a primeira edição electrónica (nos procedimentos textuais, que não no suporte em que se apresentava), parecia prometer dissipar dúvidas, esclarecer o que antes pareceria obscuro, abrir todo um mundo novo de Shakespeare electronicamente fixado: afinal, as novas auto-estradas da erudição dessa nova era conduziram à pluralização dos textos (a publicação por algumas editoras de textos alternativos para várias das peças) e à controvérsia continuada sobre o que saiu da pena do Bardo ou não.¹² Mas o aspecto porventura mais excitante da especialização cada vez maior da vertente textual nos estudos shakespearianos é o acumular de dados que sugerem estar esta instabilidade, esta convivência de variantes por vezes igualmente convincentes, presente no texto de Shakespeare desde a sua génese, não apenas na sua génese cénica e/ ou tipográfica, mas na sua génese escritural. Dessa perspectiva, as variantes serão o resultado não da “traição” ou da incúria cometida por outrem sobre o texto de um autor de quem se pudesse dizer: “wee haue scarce receiued from him a blot in his papers” (como o escreveram Heminge e Condell na sua apologia do primeiro in-fólio) – mas antes do trabalho de um autor que regularmente se poderá ter revisto e reconfigurado, por razões que hoje nem sempre nos serão penetráveis, tendo-o feito para diferentes públicos, circunstâncias, gostos. Um autor do qual, na medida de uma escrita sempre em vias de ser reescrita, se poderia então dizer, com Michael Taylor: “He was, in other words, his own first editor” (Taylor, 2001: 11). O resultado é uma enorme indústria crítica e editorial; mas também um texto cujas interrogações o não farão nunca, por certo, menos do que um “grande livro”.

¹² Um dos casos mais notórios é o de *Edward III*, recentemente admitido ao cânone shakespeariano através de uma das edições de referência – Giorgio Melchiori (ed.), *King Edward III* (Cambridge: C.U.P., 1998) – e trazido à atenção do público através da inclusão na temporada de 2002 do Royal Shakespeare Company. Mas talvez o exemplo mais flagrante de instabilidade no cânone surja com a anunciada inclusão (sustentada pela atribuição em co-autoria) de *Macbeth* nos *Collected Works of Thomas Middleton* (ver Kastan, 2001: 144, n32).

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, Vítor (1982), *Teoria da Literatura*, 4ª ed., Coimbra, Almedina.
- BATE, Jonathan (ed.) (1992), *The Romantics on Shakespeare*, London, Penguin.
- BELL, Bill (2002), "English Studies and the History of the Book", *The European English Messenger*, vol. XI: 2 (Autumn), pp. 27-33.
- BRADLEY, A. C. (1904), *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, London and Basingstoke, Macmillan.
- BROOKS, Douglas A. (2000), *From Playhouse to Printing House: Drama and Authorship in Early Modern England*, Cambridge, C.U.P.
- CHARNEY, Maurice (ed.) (1988), *'Bad' Shakespeare: Revaluations of the Shakespeare Canon*, Madison, NJ, Fairleigh Dickinson University Press.
- DORAN, Madeleine (1964), *Endeavors of Art: a study of form in Elizabethan Drama*, Madison, Wis, The University of Wisconsin Press.
- FELPERIN, Howard (1990), *The Uses of the Canon: Elizabethan Literature and Contemporary Theory*, Oxford, Clarendon.
- FISCHLIN, Daniel and Mark Fortier (eds.) (2000), *Adaptations of Shakespeare: A critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*, London and New York, Routledge.
- HAWKES, Terence (1986), *That Shakespeareian Rag: Essays on a Critical Process*, London, Methuen.
- HIBBARD, G. R. (ed.) (1994), *Shakespeare: Hamlet*, Oxford, O.U.P. [1987].
- Internet Shakespeare Editions (<http://ise.uvic.ca/shakespeare>).
- KASTAN, David Scott (2001), *Shakespeare and the Book*, Cambridge, C.U.P.
- JONES, Ernest (1949), *Hamlet and Oedipus*, London, Gollancz.
- JUMP, John D. (ed.) (1968), *Hamlet: A Casebook*, London and Basingstoke, Macmillan
- LOEWENSTEIN, Joseph (2002), *Ben Jonson and Possessive Authorship*, Cambridge, C.U.P.
- MAGUIRE, Laurie E. (1996), *Shakespearean Suspect Texts: The 'Bad' Quartos and Their Contexts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MELCHIORI, Giorgio (ed.) (1998), *King Edward III*, Cambridge, C.U.P.
- O'TOOLE, Fintan (2002), *Shakespeare is Hard, but so is life: a radical guide to Shakespeareian tragedy*, revised edn., London, Granta.
- SAWDAY, Jonathan (1995), *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London, Routledge.
- SCHOCH, Richard W. (2002), *Not Shakespeare: Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century*, Cambridge, C.U.P.
- TAYLOR, Michael (2001), *Shakespeare Criticism in the Twentieth Century*, Oxford, O.U.P.
- TRONCH-PÉREZ, Jesús (ed.) (2002), *A Synoptic Hamlet: a Critical-Synoptic Edition of the Second Quarto and First Folio Texts of Hamlet*, Valencia, SEDERI/ Universitat de València.
- WELLS, Stanley e TAYLOR, Gary (eds.) (1986), *William Shakespeare: The Complete Works*, Oxford, O.U.P.

Daniela Kato
Universidade do Porto

“Justice or Iniquity?”: Lei e carnaval em *Measure for Measure* de William Shakespeare

A teorização de Bakhtin em torno das noções de dialogismo, heteroglossia e riso carnavalesco abriu importantes possibilidades interpretativas no estudo da obra dramática de Shakespeare.¹ No seu livro sobre Rabelais, Bakhtin faz algumas breves referências à presença de elementos carnavalescos no drama shakespeariano:

The analysis we have applied to Rabelais would also help us to discover the essential carnival element in the organization of Shakespeare's drama. This does not merely concern the secondary, clownish motives of his plays. The logic of crownings and uncrownings, in direct or indirect form, organizes the serious elements also. And first of all this “belief in the possibility of a complete exit from the present order of this life” determines Shakespeare's fearless, sober (yet not cynical) realism and absence of dogmatism (1984: 275).

Estas reflexões foram retomadas e desenvolvidas por Michael Bristol na obra *Carnival and Theater: Plebeian Culture and The Structure of Authority in Renaissance England*. Começando por assinalar que na Inglaterra renascentista certas tradições colectivas presentes em manifestações de festividade popular como o carnaval “give rise to dramatic forms that are intensely critical (...) in their representation of social and political structure” (1985: 4), Bristol analisa os diversos modos como podemos encontrar no teatro isabelino e jacobeano uma perspectiva subversiva que desmistifica o poder e põe a nu as suas estratégias de legitimação.

O presente trabalho propõe-se discutir de que forma as ideias avançadas por Bakhtin e Bristol podem assumir relevância na interpretação de *Measure for Measure*, uma das peças de Shakespeare que de forma mais paradigmática tematiza a questão do poder político e das suas limitações. Logo nas primeiras linhas são enunciados os grandes vectores temáticos que irão dominar os desenvolvimentos posteriores: “of government the properties to unfold”, “the nature of our people, our city's institutions, and

¹ Para um panorama destas possibilidades interpretativas, ver Knowles, 1998: 1-12.

the terms for common justice” (I.i.3, 9-11).² De facto, a administração da justiça e a legitimidade política e moral da autoridade constituem as preocupações fundamentais de *Measure for Measure*. Sintomáticos são também, a este propósito, dois momentos iniciais da peça, na sequência da delegação de poder por parte do Duque Vincentio:

ANGELO Now good my lord,
Let there be some more test made of my metal
Before so noble and so great a figure
Be stamped upon it. (I.i. 46-49)

ESCALUS A power I have, but of what strength and nature
I am not yet instructed.

ANGELO 'Tis so with me. (79-81)

Aqui se podem desde já entrever traços de dúvida quanto à natureza e exercício do poder, traços esses que se tornarão particularmente evidentes no desenrolar da acção secundária cómica. Como sublinha Brian Gibbons, os momentos cômicos de *Measure for Measure* remetem para um mundo subterrâneo que a cidade procura a todo o custo reprimir: o desprezo pela lei, a pobreza, a degradação, a luta pela sobrevivência (1991: 24-26). A experiência vivencial de personagens “baixas” como Pompey, Mistress Overdone, Barnardine e Lucio configura uma visão carnavalesca do mundo. O discurso destas figuras, centrado no “baixo material e corporal”,³ oferece-se por isso a uma leitura produtiva à luz da estética bakhtiniana do realismo grotesco. Veja-se, a título de exemplo, o diálogo entre Lucio e os seus dois companheiros em I.ii.1-48: a referência insistente a doenças como a sífilis e a gota – “A French crown more”; “Thy bones are hollow”; “which of your hips has the most profound sciatica?” (40, 45, 47-48) – doenças relacionadas com excessos alimentares e sexuais, é feita através do riso, o que desmistifica os seus aspectos mais sombrios e sublinha a sua natureza de “doenças alegres” (Bakhtin, 1984: 161). Mas neste diálogo está presente um outro traço carnavalesco relevante: a “grammatica jocosa”, um processo através do qual “grammatical order is transgressed to reveal erotic and obscene or materially satisfying counter-meaning” (Stallybrass/ White, 1986: 10-11). Este tipo de manipulação linguística é também uma marca constante nas intervenções de Pompey:

POMPEY Yonder man is carried to prison.
MISTRESS OVERDONE Well, what has he done?
POMPEY A woman.
MISTRESS OVERDONE But what's his offence?
POMPEY Groping for trouts in a peculiar river.
MISTRESS OVERDONE What? Is there a maid with child by him?
POMPEY No, there's a woman with maid by him. (I.ii.71-77)

Ao contrário de teóricos como Wolfgang Kayser (ver Kayser, 1981), Bakhtin não se cansa de sublinhar o carácter positivo e demótico do grotesco:

² Todas as citações subsequentes são retiradas de Brian Gibbons (ed.) (1991), *Measure for Measure* (The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press).

³ Tradução nossa das expressões “material bodily lower stratum” e “le bas matériel et corporel” utilizadas, respectivamente, nas versões inglesa e francesa da citada obra de Bakhtin.

In grotesque realism (...) the bodily element is deeply positive. It is presented not in a private, egotistic form, severed from the other spheres of life, but as something universal, representing all the people (...). The leading themes of these images of bodily life are fertility, growth, and a brimming-over abundance. (1984: 19)

É nesta visão algo utópica do excesso orgiástico e da transgressão carnavalesca que reside um dos aspectos mais problemáticos da teoria bakhtiniana.⁴ Particularmente no que diz respeito a uma comédia como *Measure for Measure*, as afirmações de Bakhtin não podem aplicar-se sem reservas, como procurarei demonstrar em seguida.

É patente no início da peça uma polarização entre discursos e estratos sociais altos e baixos. De um lado, temos figuras de autoridade como o Duque, Escalus e Angelo, caracterizadas por uma aparente integridade moral e pela preocupação com o cumprimento da lei; de outro lado, figuras como Pompey e Mistress Overdone, as quais, movidas por instintos de sobrevivência, corporizam todos os males que essa lei pretende expurgar. Quanto a estas, Gibbons afirma mesmo que "they devise nevertheless outside the law a kind of crooked simulacrum of the official system which seems to produce a crude normality and a means for survival" (1991: 24). E é justamente a ideia de uma profunda e agressiva desordem reinante nos estratos baixos da vida citadina que torna difícil uma leitura festiva de *Measure for Measure*. O espírito jovial e reconciliador presente em comédias como *Twelfth Night* não pode aqui afirmar-se, pois essas energias permanecem enclausuradas na luta quotidiana pela sobrevivência. Este facto está bem presente no seguinte passo:

POMPEY All houses in the suburbs of Vienna must be plucked down.

MISTRESS OVERDONE But what shall become of those in the city?

POMPEY They shall stand for seed. They had gone too, but that a wise burgher put in for them.

MISTRESS OVERDONE But shall our houses of resort in the suburbs be pulled down?

POMPEY To the ground, mistress.

MISTRESS OVERDONE Why, here's a change in the commonwealth. What shall become of me?

POMPEY Come, fear not: good counsellors lack no clients. Though you change your place, you need not change your trade. I'll be your tapster still. Courage, there will be pity taken on you, you that have worn your eyes almost out in the service, you will be considered. (I.ii.79-93)

Para além da ironia presente na associação da ideia de fertilidade às casas de prostituição – "they shall stand for seed" – ressalta neste diálogo um sentimento de resistência e solidariedade na pobreza. Esta solidariedade vem a revelar-se, todavia, bastante precária: Lucio, movido pela ânsia de se associar às figuras socialmente superiores, despreza de forma jocosa Pompey ao recusar-lhe o pagamento de uma fiança para que este seja libertado (III.ii.36-57) e denuncia sem quaisquer escrúpulos Mistress Overdone, a qual, por seu turno, desmascara o passado comprometedor de Lucio (170-174); para salvar a pele, Pompey não hesita em passar de "unlawful bawd" a "lawful hangman" (IV.ii.12-14) e prontamente se dispõe a colaborar na execução de Barnardine:

⁴ Para uma discussão e defesa da vertente utópica do carnaval bakhtiniano, veja-se o ensaio de Michael Gardiner "Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique" in Shepherd, 1993: 20-47.

ABHORSON Is the ax upon the block, sirrah?
POMPEY Very ready, sir. (IV.iii.31-32)

O carnavalesco popular assume, pois, aqui contornos algo sombrios.

Em *Shakespeare and the Ends of Comedy* Jensen refuta a abordagem conciliatória dominante no estudo *Shakespeare's Festive Comedy* de C. L. Barber, com base em argumentos muito semelhantes aos aduzidos por Bristol (1985: 30-32): a ênfase excessiva na reconciliação social e no desfecho da comédia configuraria uma leitura “não dialógica”. No capítulo dedicado a *Measure for Measure* Jensen esquece, porém, uma importante ressalva feita por Barber:

In both plays [*Measure for Measure* and *All's Well That Ends Well*], release often leads (...) to the vicious or contemptible; and the manipulations of happy accidents which make all well in the end are not made acceptable by the achievement of distinctions about values or by a convincing expression of general beneficent forces in life. (Barber, 1972: 258-259)

A posição de Barber é secundada, embora sob um ponto de vista diferente, por François Laroque:

In the “problem” comedies (...) festivity is above all remarkable for its absence. In this category, which raises the problem of the exclusion of the ceremonial aspect of existence, the central play is *Measure for Measure*, where all that is passed over, all that is repressed or suppressed in the end turns out to be more important than whatever is clearly shown. (1991: 198)

A perspectiva antropológica mais alargada de Laroque remete-nos para o processo de inversão simbólica que Barbara Babcock considera uma categoria essencial da experiência – “what is socially peripheral is often symbolically central (*apud* Stallybrass/White, 1986: 20) – e proporciona um relevante contributo para a interpretação de *Measure for Measure*. De facto, o grande elemento perturbador que assombra os discursos das figuras “altas” da peça diz respeito ao corpo e às transgressões sexuais. Como sublinham Stallybrass e White, “transgressions and the attempt to control them obsessively return to somatic symbols, for these are ultimate elements of social classification itself” (1986: 26). Os autores defendem por isso que os traços estruturais subjacentes ao carnaval operam muito para além dos limites da festividade popular e dizem respeito à própria dinâmica de classificação social:

The “carnavalesque” mediates between a classical/ classificatory body and its negations, its Others, what it excludes to create its identity as such. In this process discourses about the body have a privileged role, for transcodings between different levels and sectors of social and psychic reality are effected through the intensifying grid of the body. (*idem*, 26)

Em *Measure for Measure*, os discursos sobre o corpo e as transgressões sexuais manifestam as dificuldades da lei em regular os aspectos mais instintivos da existência. Estas dificuldades tornam-se especialmente evidentes quando o Duque sugere: “We have strict statutes and most biting laws,/ The needful bits and curbs to headstrong weeds,/ Which for these fourteen years we have let slip (...)” (I.iii.20-22).⁵ Mais sintomático ainda é o perturbador e ambíguo monólogo de Angelo, em que poder político e potência sexual perigosamente se confundem:

⁵ Gibbons fornece uma interpretação deste passo que nos parece particularmente relevante:

This deed unshapes me quite, makes me unpregnant
And dull to all proceedings. A deflowered maid,
And by an eminent body that enforced
The law against it? But that her tender shame
Will not proclaim against her maiden loss,
How might she tongue me? Yet reason dares her no;
For my authority bears of a credent bulk,
That no particular scandal once can touch
But it confounds the breather. (IV.iv.18-26)

A polarização atrás referida entre discursos altos e baixos vai sendo relativizada à medida que a acção avança e se vai tornando claro que a origem dos problemas morais e sociais de Viena não reside exclusivamente nos estratos inferiores, mas também – ou sobretudo – na própria elite governante e na lei. E, a este respeito, assume uma relevância fundamental a cena do julgamento burlesco de Pompey e Froth (II.i), a qual funciona como espelho crítico em que se podem reconhecer, invertidas, as asserções centrais da acção “séria” da peça.

Significativamente, o julgamento é precedido de um diálogo entre Angelo e Escalus onde se confrontam duas visões da justiça que podem ser lidas à luz de uma distinção clássica nos estudos jurídicos – de um lado o *ius strictum* e, de outro, o *ius aequum*, o qual sacrifica a certeza da lei à equidade e à maleabilidade da decisão:

ANGELO We must not make a scarecrow of the law,
Setting it up to fear the birds of prey,
And let it keep one shape till custom make it
Their perch and not their terror.
ESCALUS Ay, but yet
Let us be keen, and rather cut a little
Than fall and bruise to death. (II.i.1-6)

Esta distinção remete-nos para a difícil relação entre lei e moral. O *ius strictum* defendido por Angelo acaba por revelar subjacente uma concepção de lei divorciada de quaisquer ditames de ordem moral:

‘Tis one thing to be tempted, Escalus,
Another thing to fall. I not deny
The jury passing on the prisoner’s life
May in the sworn twelve have a thief or two
Guiltier than him they try: what’s open made to justice,
That justice seizes. What knows the laws
That thieves do pass on thieves? ‘Tis very pregnant,
The jewel that we find, we stoop and take’t,
Because we see it; but what we do not see
We tread upon and never think of it. (17-26)

Strictly, the subject is “statutes” and “laws”, and these have not been enforced but allowed to slide into disuse. At the same time “biting”, “bits and curbs”, “headstrong” suggest impatient steeds chaffing and with them (via “biting”) hounds ready to be “let slip” to begin the chase. Hounds like steeds are associated with sexual desire (as in the myth of Acteon). Thus “headstrong ... let slip” gives the impression of unleashed desire, when the Duke intended to say the laws had slipped into disuse (this was his fault or slip). (Gibbons: 1991: 94)

A perspectiva mais moderada e pragmática de Escalus parece mais próxima de uma ideia de justiça, como se poderá constatar na longa cena envolvendo Elbow, Pompey e Froth. Mas nem a postura de Escalus é totalmente isenta de problemas; discordo por isso da posição de Schanzer quando este sugere que “the Elbow-Pompey-Froth scene (...) seems to have been introduced mainly to show the ideal judge at work” (1963: 116). Este julgamento parece, pelo contrário, querer sublinhar as limitações da justiça e a vulnerabilidade das figuras investidas em posições de autoridade – numa palavra, estamos perante o juiz possível.

Elbow, que se apresenta como “the poor Duke’s constable”, traz perante Angelo e Escalus “two notorious benefactors” (II.i.47-50). A sua incapacidade de manter uma argumentação coerente e de compreender as mais elementares regras da lógica leva-o a cometer toda a espécie de equívocos, acabando por comprometer a reputação da sua própria mulher:

ELBOW He, sir? A tapster, sir, parcel bawd, one that serves a bad woman, whose house, sir, was, as they say, plucked down in the suburbs; and now she professes a hot-house; which I think is a very ill house too.

ESCALUS How do you know that?

ELBOW My wife, sir, whom I detest before heaven and your honour –

ESCALUS How? Thy wife?

ELBOW Ay, sir: whom I thank heaven is an honest woman –

ESCALUS Dost thou detest her therefore?

ELBOW I say, sir, I will detest myself also, as well as she, that this house, if it be not a bawd’s house, it is pity of her life, for it is a naughty house.

ESCALUS How dost thou know that, constable?

ELBOW Marry, sir, by my wife, who if she had been a woman cardinally given, might have been accused in fornication, adultery, and all uncleanness there. (58-73)

Trata-se de uma situação cômica que tipicamente nos remete para o *topos* carnavalesco do mundo às avessas, o qual produz um efeito de nivelamento ético e social.⁶ Nas palavras de Donaldson, este nivelamento enfatiza a artificialidade de todas as distinções sociais face à paixão humana e à incompetência (1974: 4). Com efeito, à medida que se desenrolam os depoimentos de Elbow, Pompey e Froth todas as distinções morais, sociais e jurídicas se vão esbatendo. Neste julgamento não pode em absoluto dizer-se que Elbow representa a “Justice” e Pompey a “Iniquity”, porque o próprio discurso da autoridade se vê enredado nos vícios que pretende reprimir.

E se Elbow, com a sua incompetência linguística, involuntariamente converte em farsa o julgamento em curso, Pompey actua no mesmo sentido mas de forma deliberada e ostensiva. Exibindo uma notável capacidade de manipulação de diferentes níveis de discurso, Pompey interrompe com frequência as intervenções das outras personagens com detalhes irrelevantes, repletos de alusões ao “baixo corporal e material”, o que provoca um nítido desconcerto em Angelo e Escalus. O primeiro, cujo interesse pela lei é marcadamente teórico, cedo abandona o julgamento:

⁶ Anthony Gash defende mesmo que o tópico do mundo às avessas é um dos motivos unificadores de *Measure for Measure*. Veja-se o seu ensaio “Shakespeare’s Carnival and the Sacred: *The Winter’s Tale* and *Measure for Measure*” in Knowles, 1998: 177-210 (esp. 202-203).

This will last out a night in Russia
When nights are longest there. I'll take my leave,
And leave you to the hearing of the cause,
Hoping you'll find good cause to whip them all. (118-112)

Escalus, em contraste, procura tenazmente esclarecer os factos em questão, mas não consegue escapar às insinuações maliciosas de Pompey.⁷ Para não perder a dignidade, o juiz adopta uma postura condescendente e bem humorada,⁸ o que acaba por implicar uma certa aceitação do discurso de Pompey e das implicações que lhe estão subjacentes:

ESCALUS How would you live, Pompey? By being a bawd? What do you think of
the trade, Pompey? Is it a lawful trade?
POMPEY If the law would allow it, sir.
ESCALUS But the law will not allow it, Pompey; nor it shall not be allowed in Vienna.
POMPEY Does your worship mean to geld and splay all the youth of the city?
ESCALUS No, Pompey. (192-199)

A forma como culmina o julgamento constitui mais um exemplo da já apontada lógica carnavalesca da inversão. Escalus adverte Pompey para, sob pena de coacção física, não proporcionar mais motivos para comparecer perante as autoridades; este, agradecendo o conselho, revela à parte as suas verdadeiras intenções: "but I shall follow it as the flesh and fortune shall better determine" (216-217).

A cena do julgamento de Pompey e Froth constitui um importante comentário ao tratamento dado na peça a assuntos como a justiça, o arrependimento e a reforma. Na realidade, fica patente a impossibilidade de a lei expurgar todos os vícios e reformar moralmente os infractores. A lei fica limitada à regulamentação do lado exterior da conduta; a intenção ou atitude interior de adesão às normas permanece *wishful thinking*.

Ainda neste contexto, assume também especial relevo um momento cómico posterior à cena do julgamento. Depois de recusar ajuda a Pompey, Lucio comenta perante o Duque e as autoridades presentes:

Well, then, imprison him: if imprisonment be the due of a bawd, why, 'tis right. Bawd is he, doubtless, and of antiquity too. Bawd born. Farewell, good Pompey. Commend me to the prison, Pompey; you will turn good husband now, Pompey, you will keep the house. (III.ii.59-63)

A referência irónica à tarefa de "porteiro" do proxeneta sugere que a determinação de Vincentio – "Correction and instruction must both work/ Ere this rude beast will profit" (29-30) – não surtirá grande efeito. Trata-se aqui de um dos vários momentos que ilustra bem a funcionalidade da actuação de Lucio. A extrema mobilidade desta figura ao longo da peça permite-lhe ir revelando as motivações por trás das atitudes e acções

⁷ Veja-se o seguinte passo:

ESCALUS Come, you are a tedious fool, to the purpose: what done to Elbow's wife, that he
hath cause to complain of? Come me to what was done to her.
POMPEY Sir, your honour cannot come to that yet.
ESCALUS No, sir, nor I mean it not.
POMPEY Sir, but you shall come to it, by your honour's leave. (103-108)

⁸ Por exemplo, ao interrogar Pompey, Escalus comenta: "Troth, and your bum is the greatest thing about you, so that in the beastliest sense you are Pompey the Great" (186-187).

das várias personagens, motivações que estas não querem ou não podem assumir. Em particular, a actuação de Lucio contribui de forma decisiva para realçar o estatuto eticamente questionável de Vincentio. O “duke of dark corners”, como certamente o apelida Lucio, propõe-se sob disfarce religioso repor a legalidade que como governante não logrou implementar – por outras palavras, pretende exercer o poder sem assumir responsabilidades: “I’ll privily away. I love the people,/ But I do not like to stage me to their eyes” (I.i.67-68); “And yet my nature never in the fight/ To do in slander” (I.iii. 43-44). Ao pôr em causa a integridade moral do Duque,⁹ Lucio acerta em cheio no cerne da legitimação ideológica do poder, como salienta Jonathan Dollimore (1985: 83). Pode, de facto, afirmar-se que em *Measure for Measure* a integridade pública é usada como máscara, como estratégia de poder. E se isto é patente no discurso de Angelo – “Who will believe thee, Isabel? My unsoiled name, th’austereness of my life, (...) and my place i’t’h’ state, will so your accusation overweigh (...)” (II.iv.155-158) – o Duque também o sugere quando afirma, a respeito de Claudio:

(...) his life is paralleled
Even with the stroke and line of his great justice:
He doth with holy abstinence subdue
That in himself which he spurs on his power
To qualify in others. Were he mealed with that
Which he corrects, then were he tyrannous;
But this being so, he’s just. (IV.ii.66-72)

A presença incómoda de Lucio – “I am a kind of burr, I shall stick” (IV.iii.164-165) – enfurece Vincentio e faz com que no final Lucio seja o elemento mais severamente punido (V.i.491-516). Mas há uma outra personagem que de forma mais subversiva põe em causa o poder do Duque: Barnardine. A indiferença total desta figura – “a man that apprehends death no more dreadfully but as a drunken sleep: careless, reckless, and fearless of what’s past, present, or to come: insensible of mortality, and desperately mortal” (IV.ii.125-128) – evoca ironicamente o ideal de existência preconizado pelo Duque no célebre sermão que dirige a Claudio, “Be absolute for death” (III.i.5-41). Barnardine é movido pelo instinto bruto de sobrevivência, sem nada de mais substancial esperar da vida. Em flagrante contraste com o tratamento dado a Lucio, Vincentio deixa-o partir em liberdade – e isto depois de Barnardine se ter recusado, numa postura ostensiva e algo aristocrática, a fornecer a cabeça para, de acordo com o plano, salvar a vida de Claudio:

BARNARDINE Friar, not I. I have been drinking hard all night, and I will have more time to prepare me or they shall beat out my brains with billets. I will not consent to die this day, that’s certain.
DUKE Oh, sir, you must; and therefore I beseech you
Look forward on the journey you shall go.
BARNARDINE I swear I will not die today for any man’s persuasion.
DUKE But hear you –
BARNARDINE Not a word. If you have anything to say to me, come to my ward, for thence will not I today. (IV.iii.45-54)

⁹ Veja-se, nomeadamente, III.ii.101-105, 110-112, 121, 153-156.

É em Barnardine que o Duque se confronta verdadeiramente com as indomáveis forças da sociedade, forças que nada têm, porém, de jovial ou festivo: são realidades sinistras, desgarradas de qualquer ideal de ordem moral ou social.

No final de *Measure for Measure* fica patente o carácter provisório e imperfeito das soluções do Duque Vincentio. Os esforços no sentido de controlar a sociedade e os seus elementos culminam com a imposição de uma série de casamentos que deixam em aberto algumas questões difíceis. Será que as determinações do governante permitem implementar uma ordem social justa? Em termos do destino individual das várias personagens, será legítimo dizer que elas evoluem no sentido do autoconhecimento? Poderá, designadamente, afirmar-se que Angelo, casando com Mariana, se reconcilia com a sua própria sexualidade? Ou que Isabella, ao ser proposta em casamento pelo Duque, se apercebe do erro que representaria um ingresso irreflectido na vida religiosa?

Anthony Caputi escrevia, em inícios dos anos sessenta, que o final de *Measure for Measure* nos permite recuperar "a sense of assurance that, however precarious the foundations of civilized life, man will somehow sustain it" e que estamos perante uma peça "in which our concern about the characters' fortunes is distinctly subordinate to our concern about the fortunes of civilization" (1970: 95-96). Diversamente, alguns sectores da crítica mais recente, desconfiados das leituras de base humanista, têm insistido na artificialidade de toda a actuação de Vincentio.¹⁰

Ao persuadir a maioria das personagens da inevitabilidade das penas mais severas para acabar por todas perdoar no final, o Duque revela-se um verdadeiro mestre naquilo que Stephen Greenblatt denomina "techniques of arousing and manipulating anxiety" (1992: 133). E no entanto, nas palavras do mesmo crítico:

At the close of the play, society at large seems singularly unaffected by the renewed exercise in anxiety. The magnificent emblems of indifference are the drunken Barnardine and the irrepressible Lucio: if they are any indication, the Duke's strategy has not changed the structure of feeling or behavior in Vienna in the slightest degree. (*idem*, 141)

Todo o padrão de desenvolvimento da acção dramática aponta para um sentido de incompletude e para a desoladora inadequação dos desígnios humanos em matéria de julgamento e imposição de condutas. A autoridade é forçada a reconhecer os seus limites – e isto deve-se sobretudo à mediação de elementos carnavalescos, como se procurou demonstrar. É nessa medida que ganham relevância as seguintes afirmações de Michael Bristol:

Carnival is not anti-authoritarian. But Carnival is a general refusal to understand any fixed and final allocation of authority (...). [It] is put into operation as resistance to any tendency to absolutize authority, and to disruptive radicalizations of social life proposed and implemented by powerful ruling elites. (1985: 212-213)

¹⁰ Atente-se, por exemplo, na seguinte observação de Jean Howard:

(...) in writing *Measure for Measure*, [Shakespeare] creates a comic authority figure, the Duke, who increasingly uses the art of theater to order a disordered society. Yet, in the end no one is convinced that the Duke's visions merely reveal a pre-existing social reality (Does Angelo love Mariana and just not know it?). The ending of that play makes much clearer than *Much Ado* that when power's fictions fail to be persuasive, coercion will enforce their truth. (1994: 71)

Fica implícito que Vincentio, apesar de ter nas suas mãos a faculdade de julgar, punir e perdoar, não é afinal “like power divine” (V.i.362). *Measure for Measure* explora de forma particularmente complexa a distância irônica entre justiça divina e justiça humana:

(...) but man, proud man,
Dressed in a little brief authority,
Most ignorant of what he's most assured,
His glassy essence, like an angry ape
Plays fantastic tricks before high heaven
As make the angels weep; who, with our spleens,
Would all themselves laugh mortal. (II.ii.121-127)

Este discurso não é, todavia, proferido pelo Duque mas por Isabella, o que vem revelar que o governante, apesar de reconhecer a corrupção reinante e a face mais sombria dos relacionamentos humanos,¹¹ está muito longe da experiência de uma personagem como Lear. Quanto a este, só a queda na mais profunda miséria lhe permitirá apelidar a vida de “great stage of fools” e exclamar “Is man no more than this?”. Vincentio é desafiado e insultado em vários momentos, mas a sua autoridade não chega a estar verdadeiramente em causa. A precariedade do poder humano não é ainda sublinhada de forma radical nesta comédia problemática. O terreno fica, todavia, preparado para as incursões seguintes de Shakespeare; na sua introdução a *Measure for Measure*, J. W. Lever afirma mesmo:

Tragedy taught the hard lesson that self-knowledge came, not from reason and moderation, but from madness and excess; that evil, though in the end it destroyed itself, was not overcome by good; and that the magnanimous monarch ruled only in a country of the imagination. (1965: xcvi)

E esse monarca magnânimo é certamente Prospero, o Príncipe-artista que autocraticamente preside com o seu saber ao mundo imaginário de *The Tempest*, conjurando truques e visões para testar condutas e despertar consciências. Mas também aqui não deixa de prevalecer no final a percepção da fragilidade do humano. Prospero parece sugerir que só a renúncia serena ao dom da magia lhe permitirá chegar a uma compreensão do essencial da existência. Conseguirá, porém, Shakespeare persuadir o seu público de que não estamos afinal perante mais uma das ficções do poder?

¹¹ Nomeadamente quando proclama: “There is scarce truth enough alive to make societies secure, but security enough to make fellowships accursed. Much upon this riddle runs the wisdom of the world. This news is old enough, yet it is everyday's news” (III.ii.194-197).

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail (1984), *Rabelais and His World*, Trans. Hélène Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press.
- BARBER, C. L. (1972), *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- BRISTOL, Michael (1985), *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, New York, Methuen.
- CAPUTI, Anthony (1970), "Scenic Design in *Measure for Measure*" [1961], *Twentieth Century Interpretations of Measure for Measure: A Collection of Critical Essays*, Ed. George L. Geckle. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, pp. 86-97.
- DOLLIMORE, Jonathan (1985), "Transgression and Surveillance in *Measure for Measure*", *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Eds. Jonathan Dollimore/ Alan Sinfield, Manchester, Manchester University Press, pp. 72-87.
- DONALDSON, Ian (1974), *The World Upside-Down: Comedy from Jonson to Fielding*, Oxford, Oxford University Press.
- GIBBONS, Brian (ed.) (1991), Introduction, *Measure for Measure*, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-72.
- GREENBLATT, Stephen (1992), *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press.
- HOWARD, Jean (1994), *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, London, Routledge.
- JENSEN, Ejner J. (1991), *Shakespeare and the Ends of Comedy*, Bloomington, Indiana University Press.
- KAYSER, Wolfgang (1981), *The Grottesque in Art and Literature*, Trans. Ulrich Weisstein, New York, Columbia University Press.
- KNOWLES, Ronald (ed.) (1998), *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*, London, Macmillan.
- LAROQUE, François (1991), *Shakespeare's Festive World: Elizabethan seasonal entertainment and the professional stage*, Trans. Janet Lloyd, Cambridge, Cambridge University Press.
- LEVER, J. W. (1965), Introduction, *Measure for Measure*, The Arden Shakespeare, London, Methuen, pp. xi-xcviii.
- SCHANZER, Ernest (1963), *The Problem Plays of Shakespeare: A Study of Julius Caesar; Measure for Measure, Antony and Cleopatra*, London, Routledge & Kegan Paul.
- SHEPHERD, David (ed.) (1993), *Bakhtin: Carnival and Other Subjects*, Selected Papers from the Fifth International Bakhtin Conference, July 1991, University of Manchester, *Critical Studies*, vol. 3, nº. 2 – vol. 4, nºs 1/ 2.
- STALLYBRASS, Peter e WHITE, Alon (1986), *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, New York, Cornell University Press.

Martin A. Kayman
Universidade de Cardiff

“America Again?” Locating “Global Culture”

“In the beginning, all the World was *America*”, wrote John Locke in 1698 in what is one of the foundational documents of the liberal democratic tradition, the second of the *Two Treatises on Government* (Locke, 1988: 301). Locke’s statement invokes three beginnings. First, it proposes a theoretical beginning, a “state of nature” out of which civil society will emerge through the creation and defense of private property. At the same time, though, it also calls up the “discovery” of America in the late fifteenth century, the moment when America was a “new world” – an event taken by many theorists of globalization as the beginning of modernity and of the capitalist world system (see, for example, Wallerstein). The “beginning” of America in this sense, then, puts colonization (and Eurocentrism) at the heart of Modernity (see Dussel, 1999).

But the quotation also draws attention to the moment of its own enunciation as another “beginning” in the project of Modernity. As I have indicated, Locke is invoking America here in the course of justifying the acquisition of private property out of an earth given to mankind in common; he thereby establishes the defense of such property, starting with one’s property in oneself as a sovereign subject, as the foundation of civil government. Such notions of liberty and property run through the modern constitutional regime initiated by the “Glorious Revolution” of 1688 and similarly informed another American “beginning”, its Revolution of 1776.

At the same time, though, by invoking America at the end of the seventeenth century – a century of settlement in the Americas by the British – Locke was also making the continent stand as the instantiation of the legal doctrine of “terra nullius”. The New World was an exemplary case of the “empty land”, land owned by no one and hence available for appropriation and transformation into private property. The “terra nullius” was a blank space, ready for inscription by Western values, not unlike the “tabula rasa” of the subject’s mind in Locke’s epistemology. On the other hand, in order for America to fulfill this juridical function, Locke had of course to write out of the continent its indigenous populations. In this context, the overturning of the Lockean doctrine and the reinstatement of some ownership rights to native populations in Australia and Canada in the 1990s might suggest that, in this chapter at least, we are at the beginning

of the end of the moment announced by Locke (alternatively, the limited degree of success in this matter may indicate precisely the opposite).

The latter point gives a hint towards one of the reasons why I begin an essay on globalization with a return to Locke and the end of the seventeenth century. There are in fact four reasons.

First, as a caution, if only to myself, to resist the temptation that a topic like “globalization” inevitably holds out: to generate “global”, totalizing theories of the phenomena under discussion, to present, in a brief article, a comprehensive account of “The World And How It Got To Be That Way”. One would not wish to imitate Locke and write out of one’s discourse on globalization any populations whose presence on the globe disturbs the globality of one’s theorizing. But this immediately suggests a problem: globalization, almost by definition, has to do with identity, with being able to say something about the world as “one place;” yet, in talking of the threat of cultural homogenization, we have had good warning in history (not only from Locke’s example) as to the lethal perils of homogenizing generalizations about culture.

On the other hand, Locke’s treatment of the new world as a *terra nullius/ tabula rasa*, has the virtue of drawing our attention to the fact that worlds, be they “new” or “global”, are written, inscribed, called into being by theories. This is especially the case with the discourse of “globalization” itself: a recent and problematic discourse, seeking to theorize what is presented explicitly as being under construction. To proffer an account of “globalization” (for example, as a process of progressive worldwide modernization) is thus necessarily to make an intervention, to fill the space the word conjures. Whereas Locke saw this process of inscription as taking place on a blank page, an empty space, we find ourselves engaged in writing a palimpsestic text, inscribing our theory of the world over a history of writings of the world picture.

This brings me to the third reason for beginning with Locke – one I have already hinted at. While not wishing myself to instate a “beginning” to “all the world”, I certainly do want to draw a connection between that moment at the turn of the eighteenth century when Locke stakes out some of the major political, legal and epistemological grounds of Modernity, and the moment at the turn of the twenty-first century where “globalization” as such first emerges into discourse.

What, then, is the relation between these two moments? Put another way, to what extent is globalization best understood, as Anthony Giddens presents it in the title of his book *The Consequences of Modernity*, as a cumulative stage in the development of the modern world system? Or to what extent does it represent a significant difference from the project of Modernity, as David Harvey’s title, *The Condition of Post modernity*, would suggest? Is globalization something qualitatively new, or merely an intensification of earlier tendencies?

What is at stake in this question are the instruments we use to theorize globalization, the intellectual and political contexts in which we inscribe it, the texts we write with or over. I have here already written over Locke’s text in order to identify what I see as some of the main features of Modernity. To extrapolate, these would include the ideology of the liberal property-owning democracy, based on the sovereignty that the modern subject concedes to the state for the defense of his [*sic*] liberty and property, its extension through colonization, and the epistemology of empiricism. Is globalization

the consequence, or triumph even, of this culture, or does it in fact mark its transformation into something else?

The question is, in a way, encapsulated in the fourth reason for starting with Locke's "beginning". I picked this particular text to open with in order to both connect and contrast the two moments: the New World/ America as empty signifier, a space awaiting inscription, and the notion that "America" is what we find inscribed all over the "New World Order" of globalization. In the beginning, and in the end, will all the world turn out to be "America" – with all the implications of homogenization that this carries? Does the difference between the two iterations of "America" correspond merely to the distance from America as figure of the world's emptiness to that of the figure of its plenitude, America as the source of "global culture", the voice of the "international community" and of "universal justice"? Is globalization, then, effectively a euphemism for Americanization and cultural homogenization?

No doubt it can often feel that way. But, without for a moment underestimating the power concentrated in, or emanating from, the USA, there are a number of reasons why it seems to me no longer adequate to identify globalization with what we have traditionally called American "cultural imperialism".

In the first place, the model of "cultural imperialism" implies a metropolis and colonized territories, the modern system of a national state and the extension of its sovereignty through colonial settlement. However, a consistent theoretical postulate of "globalization" is precisely that this geography of located, enclosed and extended sovereignty is being replaced by a radically more diffuse distribution of power. For Michael Hardt and Antonio Negri, what is at issue here is a new form of sovereignty, based on what they call "an expansive power in networks" (Hardt/ Negri, 2000: 166).

The framework of "American cultural imperialism" would thus give us a misleading geopolitical metaphor which fails to do justice to this diffusion of political, economic and ideological control. It would be ridiculous to deny that the place of the USA in any model of globalization remains crucial, but it is far from exhaustive. If it is not simply a blind for a concealed imperialism which in fact hardly needs to hide nowadays, "globalization" only figures to the extent that it signifies a qualitative shift in our conception of space that makes the geography of national imperialism redundant. "Globalization" is called into being as a response to the sense that frontiers and boundaries are being dissolved and transcended, be it in finance, trade, management, production, marketing, surveillance, policing, military activity, law, ideology, personal or social mobility, or broadcasting and communications systems (see Appadurai, 1990).

The role played by new information and communication systems in enabling the intensification of the "time-space compression" theorized by Harvey suggests the internet itself as a theoretical image for the globalization it serves, as in Manuel Castells' theory of "the Network Society". Under this intense compression, the increased mobility of images, symbols, expertise, ideologies, commodities, and people produce what Giddens calls "disembedding" (Giddens, 1990: 29) and John Tomlinson defines as the "deterritorialization" of signs, commodities, experiences and knowledges (Tomlinson, 1999: 2). As we lose our sense of the locality of experience, what transforms this, eventually postmodern, disorienting process of dislocation into "globalization", a sense of the world as one place, is, in Tomlinson's words, the principle of "complex connecti-

vity". In sum, while the relation between culture and place is loosened through "deterritorialization", experiences are reassembled into a consciousness of their "global" interconnection.

This breakdown of barriers and recontextualization of experiences within a network in which any one moment or instance exists in relation to a manifold and complex tissues of other instances means that in the face of globalization, to quote Roland Robertson, "social theory in the broadest sense ... should be refocused and expanded so as to make concern with "the world" a central hermeneutic..." (Robertson, 1992: 52).

This is all well and good. The problem however is that thinking globalization – that is to say, thinking "the world" as the central hermeneutic – poses serious problems to the disciplines that might think it.

The sort of properties that I have suggested characterize globalization – deterritorialization and connectivity – already demand a difficult "complex connectivity" between fields of disciplinary thought. From what disciplinary standpoint, what theoretical ground, can one grasp the interactions between, for example, the levels of commerce, corporate structure, production technology and the marketing strategy, media systems and merchandising, race, gender and class identity, sexuality, aesthetics, and the semiotics of clothes – to name but a few – in analyzing the globality of "fashion" that connects the wealthy in the major cities, the middle classes in suburban discount malls or on holiday, and the sweatshop workers in Romania, Northern Portugal and South-East Asia, and which make one's choice of clothing impact on both the way of life of those localities and on the environment as a whole? This would be a crass point – the need to take the entire state of the universe into account in the explanation of anything – where it not for the fact that, inasmuch as we are viewing this phenomenon in terms of "globalization", it is precisely the interpenetration of levels that is at issue.

The most popular way in which the need to articulate different instances or levels has been resolved is by putting something called "culture" in the middle as the mediating term. In this sense, the need for interdisciplinarity has promoted the study of culture to an apparently more attractive position than that which Sociology, Politics and Economics have traditionally allowed it. This is not necessarily bad news for the cultural critic.

However, before one rejoices, there is a further problem beyond the by-now traditional call for interdisciplinarity and the usual resultant celebration of Cultural Studies as the site of postmodernity's *Novum Organum* (Bacon, 1620). What the attempt of disciplines like Sociology, Politics and Economics to think globalization has revealed is the extent to which these disciplines are themselves designed on the model of the nation-state. As Peter Taylor has argued: "In terms of the ontology upon which social science has been built, the key spatiality has been the sovereign territories that collectively define the mosaic that is the world political map" (Taylor, 1996: 1919). In other words, the horizon of sociology – "society", social system, or social formation – coincides with or is framed within the nation-state. The same is true of Politics and Economics, which have likewise traditionally been concerned with the theory of state governance and the functioning of economic factors within the nation – as witness the existence of "International Relations" and "International Economics" as sub-specialities. "In this sense", concludes Taylor, "social science is very much a creature, if not a creation, of the state".

The mapping of the framework of knowledge onto the nation-state is in large part a result of the development of these disciplines as, like the nation-state itself, centrally constitutive of Modernity. To the extent that this spatiality has been "taken for granted" by social scientists – in Taylor's words, "lost in their ontological assumptions" – it is at the heart of modern scientific culture. As Taylor points out, the very attempt to explain what is by definition a "nonnational" world with the concept of "Americanization" bears witness to how culturally embedded this framework is (*idem*, 1920). By the same token, both the "United Nations" and the more recent subject "the international community" both embodied the problem of constructing the global other than through the national.

It is this "embedded statism", as Taylor calls it, that is revealed and undermined by attempts to describe and theorize globalization. As the "core social sciences" try to think what Robertson calls the "concrete structuration of the world as a whole", they are constantly being brought up against their own structuration around the nation-state (Robertson, 1992: 53). As I have already suggested, the very concept of "international" betrays the fact: international regimes basically extrapolate contractual relations from within the nation and apply them to relations between nations.

Taylor, a geographer, distinguishes between the dominant disciplines of Social Science – Sociology, Economics and Politics – and their poor relations, as it were: History, Geography, and Anthropology. Geography's principal alternative to the national paradigm, which of course it does use extensively, is the ecological, the physical organization of world space and flows. But, for obvious reasons, the "natural" cannot be the basis for the cultural critic to organize the spatial field. On the other hand besides the ways in which History and Geography also work within the national paradigm, the discourses of these "lesser" disciplines have developed between two poles which represent different spatialities. On the one hand, they have operated within the extra-national category of the civilizational and the founding Anthropological category of the "human", while, elsewhere, they employ various categories of the local – tribes, villages, regions, ethnicities, families, communities. Can either of these poles help?

At the extra-national level, Samuel Huntingdon's theory of globalization as a "clash of civilizations", first ventilated in the American journal, *Foreign Affairs* in 1993, has enjoyed some political popularity since 11 September, but largely as an occasion for denying its relevance as an explanatory device. On the other hand, attempts to justify disregarding the traditional barriers of national sovereignty in military interventions on behalf of the "New World Order" or "the international community" has given new currency to the category of "Humanity", particularly through the reinscription of a language of globalized "human rights". Both "Civilization" and "Humanity", however, are concepts redolent of the Enlightenment; they raise awkward questions of the "barbarian" and the "sub-human", not to mention the "human rights" of those suspected of conspiring to deny others their "human rights".

Perhaps precisely because of the element of "compression" in global experience, concepts from the sub-national level have proven popular – at least since Marshall McLuhan stated in the early 1960s that "The new electronic interdependence recreates the world in the image of a global village" (McLuhan, 1962: 31). As the statist organization *par excellence* struggling with globality, the United Nations has also experimented with the language of locality, as in the report of the Commission on Global

Government published in the mid-1990s to mark the UN's fiftieth anniversary and entitled *Our Global Neighbourhood* (Commission on Global Government). Predictably, perhaps, Tony Blair promotes a vague, idealist (if not mystical) image of the world as a "community", a "coming together" of nations and of self-interest and collective interest in a new global harmony. But rather than a world community or unified civilization, what has been constructed in the wake of 11 September is precisely a "coalition" whose very fragility, particularly its juridical fragility, enacts the difficulty in founding global frameworks. The fact that this difficulty is concentrated in large part on the relation between the USA and the other "allies" in the "coalition" might be seen as staging the drama between "Americanization" and "globalization".¹

It will not have escaped the reader's attention that I have kept carefully to the Social Sciences and have hitherto left out Literature, Language, and Culture. That is mainly because readers of this volume hardly need reminding how these institutions and the discourses which study them, perhaps more even than the Social Sciences, have been structured by "embedded statism", imperialism and "coloniality" (cf. Mignolo, 2000). When "Literature" was constructed as an institution during the eighteenth century it was precisely as a national literature – in the case of Britain, centered around Shakespeare as "national poet" – and it has so developed ever since (see the entry for 'Literature' in Williams, 1983; see also Dobson, 1992). The notion that a literature embodies the culture of a given national community has persisted as a rationale in a variety of different circumstance: not only for its study in many departments of Philology, or as a justification for a National Curriculum in England and Wales designed to promote a "common culture", but also as a valuable component of liberation struggles. Similarly, the defense of the national language and national cultural products continues to be the main focus for resistance to American cultural imperialism in Europe. And yet, over the last generation, the borders of Literature – both generic and national – have been severely compromised by a variety of critiques, to the point where the *History of English Literature* published in 2000 by Michael Alexander seems deeply perverse in its insistence on restricting itself to "the literature of the English" (Alexander, 2000; see also Theo D'haen's reply, 2001).

Much the same would apply in the case of Languages, especially inasmuch as Philology was originally constructed by situating literary works as the written repositories of a language which itself embodied a specific culture or cultural history. The civilizational and racial frameworks of nineteenth-century Philology served as backgrounds to a mapping of modern languages onto specific nation-states, so that we still distinguish, for example, between "British English", "American English", and "New Englishes" which are themselves attributed to the respective national population – as in the first chapter of John Platt *et al.*'s *The New Englishes* (1984), which is symptomatically entitled: "New Englishes and New Nations". Although Linguistics does privilege dialects and creoles, these still do not break with national languages as horizons or frames of reference and

¹ I write these lines in mid-February 2003, aware of the extent to which they are hostages to fortune. In the struggle between the USA and Britain and the "old Europe", as Donald Rumsfeld characterized France and Germany, or rather the United Nations as an autonomous body, over policy towards Iraq, one sees the relation between "Americanization" and "globalization" being played out on the field of violence where the "world" is, indeed, forged.

there is still a sense in which these are only fully "enfranchised" as "languages" when identified with nation-states or their sub-units, like regions.

Notwithstanding the burden of the national paradigm, it is nonetheless true that, as already suggested, it is in the territory of Literature, Language and Culture that frontiers have been most productively fractured over the last decade or two. Hence arguments against globalization as homogenization and Americanization draw on models of hybridity and creolization reclaimed from biology by literary and linguistic theory and cast up as theories of culture (see, for example, Pieterse, 2000; Hannerz, 1996; Mignolo, 2000). These models are clearly attractive in allowing us to view globalization as not a single thing (which would be to homogenize globalization itself), nor as just a one-way movement (cf. Appadurai, 1990). Globalization, in this sense, can be seen as an opening up of a plurality of cultural contexts of different scales which subjects and communities constantly negotiate. But, powerful and positive as they are, theories of hybridity, "métissage", creolization and so on are not necessarily for that reason unproblematic.

The discourse of hybridity, as others have acknowledged, runs the risk of calling up the "purity" of the breeding stocks from which the hybrid then derives. Similarly, theories adapted from creolization might suggest a contrast between the original imperial language as "standard" and the "new" language "variety" which results from creolization. As Salikoko Mufwene has warned, creolization can be seen as implying an originatory language which was *not* a creole, and this cannot help but generate a hierarchy of pedigree (Mufwene, 2000: 9).

The alternative to this reduction amounts to an infinite regress, in which every cultural identity is *always already* impure, hybrid, diverse, liminal, in-between, because always mobile, always in process. Calling on the title of Homi Bhabha's influential volume on liminality, *The Location of Culture*, can this notion help us "locate "global culture"?

Certainly not, I would argue, as a simple alternative to Americanization/ homogenization. For, if all culture is hybrid or creolized, then presumably global culture – which, after all, is a culture based on deterritorialization and interconnectedness – could not help but be heterogeneous, and we would simply have nothing to worry about. Furthermore, if in fact there are no "pure" linguistic, literary or cultural forms or identities, this theory must apply to any historical moment: there was no time when culture was not hybrid. Rather than a "terra nullius" or "tabula rasa", culture was always a palimpsest, rewritings resulting from negotiations between subjects and various networks of meanings. Liminality and plurality would not then be characteristics of global culture, but of culture as such. Finally, while the theory derives from a subaltern perspective as a decolonization of culture, it can, when appropriated as a global theory of culture/ theory of global culture, too easily forget that it describes interbreeding which results not from a love story, but from stories of power and oppression.

And this might appear to be one of the things "globalization" threatens to do: it flattens out the landscape on which these interactions have historically occurred. To avoid such a *tabula rasa*, an erasure of history and power, we need to remain specific about how the global and the local interact. For example, as Ulf Hannerz points out, seduction by the homogenizing values conveyed by globalized images and merchandise beamed into the periphery is most likely to occur among the middle classes, educated, as

he says, to “interpret and enjoy imported meanings and symbolic forms”, and have the money to do so (Hannerz, 1996: 74). On the other hand, “instances of cultural innovation through creolization”, mixing influences from outside with traditional cultural forms, are more likely to arise among poorer, less formally educated classes. However, one should note, inasmuch as globalization is a two-way process, it is usually these already creolized forms (whether advertised as “authentic” or not) that are imported back into the centre to become the next fashion in food, fashion, or music, and, no doubt, re-exported into the global markets (*idem*, 78).

This is not just a matter of remembering who is who in the interconnections of globalization. It is also the need to distinguish between “creolization” or “hybridization” as *local activities* of negotiating meaning conducted by a specific social group in relation to a specific source at a particular historical conjuncture, and the “creolized” or the “hybrid” as “*global commodities*” reappropriated by the centre and then circulated elsewhere.

In the past, processes of creolization and commodification went on as part of the imperialist project and were marked as such; and it is in the difference here, then, that we can begin to place “global culture” as the locale where the cultural negotiations signified by terms like “hybridization” or “creolization” are commodified and their historical asymmetries erased.

What I am suggesting, then, is that “global culture” is, in effect, part of a “branding” process. I want to try to support this suggestion, very summarily, through the example of the English language. After all, globalization would have a hard job being globalization were it not for *English as a Global Language*, to cite the title of David Crystal’s popular text of 1997.

The destiny of “English” as “a language of the world” was predicted in the early days of Philology by no less an authority than Jacob Grimm. Grimm made his much-quoted prophecy on the basis of English’s hybrid properties as a language, its cultural value (the genius of its national poet), and the growing power of the British Empire (Grimm, 1851). But, as we also know, for English to make its way from a language of empire to an international and subsequently “global” language, it had to be released from its associations with British imperialism, cultural and otherwise. It had to be rebranded.

A key aspect of this process has been the very Lockean issue of “ownership” (as addressed by Henry Widdowson in an influential talk to the 1994 TESOL conference called precisely “The Ownership of English”). In becoming “global”, rather than residually “imperialist”, “English” has supposedly been removed from “ownership” by the Anglophone community, from the cultural contexts of its dominant historical situations of use (Widdowson, 1994: 379). “As soon as you accept that English serves the communicative and communal needs of different communities”, as Widdowson said, “it follows logically that it must be diverse. An international language has to be an independent language” (*idem*, 385). But, crucially, as Widdowson goes on to argue, it cannot be so diverse as to become mutually unintelligible. In other words, it doesn’t devolve into a Babel of local creoles, but, precisely because it is a “global” language, it is reassembled as a means of communication, available to all.

To this end a whole scientific and commercial industry is springing up in attempts to describe this “global language”. Widdowson’s scholarly position is, for example, echoed by the owner of Bloomsbury, publishers of the *Encarta World English Dictio-*

nary (and J. K. Rowling, I hasten to add), who wrote in the foreword to the paper edition in 1999: "The argument for a new English dictionary, using the world as its cultural perspective, is inescapable, as English can no longer be said to be the British language originally defined by James Murray in the first *Oxford English Dictionary* or the language of America that Noah Webster set out to define. Today English is the language of the world" (Newton, 1999: n. p.).

This is not to tarnish Widdowson with Nigel Newton's commercial brush: the point is that the discourse is *everywhere* (as globalizing discourses should be, of course!). English becomes "the language of the world", in contrast with other languages (including its earlier incarnations, when it was "the British language" or "the language of America"), precisely because, unlike those languages, it has been deterritorialized, disembedded from the primary cultural contexts of its use, and (I am suggesting) "franchised" as "global". In other words, where the language used to be conceived as a vehicle for "British (or American, or whatever) culture", the "culture" of "global English" has become its potential for "global communication" – *i.e.* communication released from cultural embeddedness.

As distinct from the way it is actually negotiated in a myriad of contexts, as a "global language", "English" becomes another sort of language, not thick and various in accordance with its historical contexts, its "worldliness", but neutral, available to all as an instrument of communication. "Global English" is presented not a national or local language, but, precisely, a *lingua franca* (for accounts of the most important ELF project of the moment, the Vienna corpus, and for some of the issues ELF raises, see Seidlhofer, 2001; Knapp/ Meierkord, 2002). And what is a "lingua franca" – a language ostensibly "owned" by no one so as to be open to appropriation by all – if not a linguistic "terra nullius"? But is a language – particularly "English" – ever as available for appropriation, as empty of inhabitants and inscriptions, as that mythical concept sought to suggest "in the beginning"?

BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDER, Michael (2000), "Not 'Other Literatures': Writing Literary History Revisited", *The European English Messenger* X. 2 (2000): pp. 16-18.
- APPADURAI, Arjun (1990), "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, Ed. Mike Featherston, London, Sage, pp. 295-310.
- BACON, Francis (1620), *Novum Organum*.
- BHABHA, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, London, Routledge.
- BLAIR, Tony (2001), *Speech by Tony Blair, Prime Minister, to the Labour Party Conference in Brighton on 2 October 2001*. 2001. CNN. Available at <http://europe.cnn.com/2001/WORLD/europe/10/02/ret.blair.address/>. last accessed 15 February 2003.
- CASTELLS, Manuel (2000), *The Rise of the Network Society*, 1996, 2nd ed., Oxford, Blackwell.
- CRYSTAL, David (1997), *English as a Global Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- D'HAEN, Theo (2001), "Pound Wise, Euro Foolish?", *The European English Messenger* X. 1 (2001), pp. 60-63.
- DOBSON, Michael (1992), *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation, and Authorship, 1660-1769*, Oxford, Clarendon.
- DUSSEL, Enrique (1999), "Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity", *The Cultures of Globalization*, Eds. Frederic Jameson and Masao Miyoshi, Durham, Duke University Press, pp.3-31.
- GIDDENS, Anthony (1990), *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity Press.
- Government, Commission on Global (1995), *Our Global Neighbourhood*, Oxford, Oxford University Press.
- GRIMM, Jakob (1851), "Über Den Ursprung Der Sprache".
- HANNERZ, Ulf (1996), *Transnational Connections*, London, Routledge.
- HART, Michael, and Antonio Negri (2000), *Empire*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- HARVEY, David (1990), *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Blackwell.
- KNAPP, Karlfried, and Christiane Meierkord (eds.) (2002), *Lingua Franca Communication*, Frankfurt, Peter Lang.
- LOCKE, John (1988), *Two Treatises of Government* [1698], Ed. Peter Laslett, Cambridge, Cambridge University Press.
- MCLUHAN, Marshall (1962), *The Gutenberg Galaxy*, London, Routledge & Kegan Paul.
- MIGNOLO, Walter D. (2000), *Local Histories/ Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- MUFWENE, Salikoko S. (2000), "Population Contacts and the Evolution of English", *The European English Messenger* IX. 2 (2000): pp. 9-15.
- NEWTON, Nigel (1999), "Foreword", *Encarta World English Dictionary*, Ed. Kathy Rooney, London, Bloomsbury.
- PIETERSE, Jan Nederveen (2000), "Globalization as Hybridization", *The Globalization Reader*, Eds. Frank Lechner and John Boli, Oxford, Blackwell, pp. 99-105.

- PLATT, J.; WEBER, H. e HO, M. L. (eds.) (1984), *The New Englishes*, London, Routledge.
- ROBERTSON, Roland (1992), *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London, Sage.
- SEIDLHOFER, Barbara (2001), "Brave New English?", *The European English Messenger* X.1 (2001): pp. 42-47.
- TAYLOR, P. J. (1996), "On the Nation-State, the Global, and Social Science", *Environment and Planning A* 28 (1996): pp. 1917-28.
- TOMLINSON, John (1999), *Globalization and Culture*, Cambridge, Polity.
- WALLERSTEIN, Immanuel (1990), "Culture as the Ideological Battleground of the Modern World-System", *Global Culture: Nationalism, Globalization, and Modernity*, Ed. Mike Featherstone, Newbury Park, Sage Publications, pp. 31-55.
- WIDDOWSON, H. G. (1994), "The Ownership of English", *TESOL Quarterly* 28.2 (1994): pp. 377-89.
- WILLIAMS, Raymond (1983), *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, London, Flamingo.

Maria Antónia Lima
Universidade de Évora

A metáfora da peste na obra de Charles Brockden Brown

*Mais qu'est-ce que ça veut dire, la
peste? C'est la vie, et voilà tout.*

Albert Camus, *La Peste*

*We've all got the disease - the disease
of being finite. And consciousness is the
original sin: consciousness of the inevita-
bility of our death.*

David Cronenberg

Quando Kafka imaginou Gregor Samsa transformado num gigantesco insecto, atingiu uma imagem profética de algo universal acerca da existência humana: o poder irresistível de um vírus ou de uma presença parasitária sobre a vida do indivíduo e a possibilidade do seu alastramento exterminador por toda a espécie. Ao realizar o filme *The Fly* (1986), David Cronenberg soube igualmente dar expressão adequada a este lado horrível da vida através de uma forma de arte perturbante, segundo a qual uma mosca pode simbolizar a metamorfose do corpo, vítima de uma virose ou de uma forma de cancro. Mas o alcance simbólico e metafórico desta imagem pode tornar-se muito mais vasto, tendo o realizador afirmado que: "I see it as talking about mortality, about our vulnerability, and the tragedy of human loss" (Rodley, 1992: 128).

Charles Brockden Brown (1771-1810), contemporâneo dos pré-românticos e considerado por muitos como o fundador da ficção americana, o primeiro romancista e homem de letras americano, ou o primeiro escritor americano de terror, é uma dessas vozes proféticas, durante muito tempo ignorada e a que devemos dar atenção, não só pela sua importância determinante no processo de americanização do Gótico, mas também pelo seu poder de influência sobre o autor de "The Masque of the Red Death". O interesse pelo tema da peste, mais explicitamente explorado em *Arthur Mervyn* e *Ormond*, resulta de uma experiência pessoal durante os anos de 1793 e de 1798, épocas em que a sua cidade natal, Filadélfia, e mais tarde Nova Iorque foram invadidas por um surto de febre amarela que fez inúmeras vítimas, entre as quais o seu amigo, o poeta Elihu Hubbard Smith.

Espectador do que denominou “teatro de morte e de sofrimento” (Dunlap, 1815: 8), Brown não podia ficar alheio à potência desta força maligna, tendo deixado expressa, numa carta ao seu irmão James, a sua profunda preocupação: “As to the malignity of this disease, perhaps its attack is more violent than ordinary” (*idem*, 4). É natural, então, que a sensibilidade do escritor tenha ficado marcada pelas imagens desoladoras provocadas pela doença e pelos seus efeitos devastadores na vida humana. Explica-se assim a sua capacidade de diálogo com o leitor contemporâneo, tão consciente do poder de malignidade desencadeado pelo triunfo de novas espécies de vírus cada vez mais potentes e fatais.

Poder-se-á encontrar vários pontos de contacto entre a sensibilidade de Brown e a de um realizador como Cronenberg. Deve-se este facto não só ao fascínio do primeiro pelos “dark romances” e do segundo pelos “dark movies”, mas muito especialmente porque ambos sentem particular atracção pelo que existe de mais terrível: o poder metamórfico e transformador da doença, tornando-se esta na mais representativa metáfora do destino trágico e da presença do mal na vida humana. E, como se sabe, este tema da peste foi magistralmente tratado em *A Journal of the Plague Year* (1722) de Defoe – que influenciou directamente sobre Brown – em “King Pest” (1835) de Poe e em *La Peste* (1948) de Camus.

Vários exemplos da filmografia de Cronenberg se poderão dar acerca desta temática, onde os efeitos do terror e consequente catarse se atingem a partir de atmosferas e situações que evocam o perigo iminente do contágio. Não se quer com isto dizer que, nos romances de um escritor de fins do século XVIII, possam existir o mesmo tipo de protagonistas ou figuras bizarras e abjectas de tendências multissexuais, tão características dos filmes de Cronenberg, mas somente tentar entender em que ponto se fundem estas duas sensibilidades artísticas, para que se evidenciem, com maior nitidez, as marcas de modernidade na obra de Brockden Brown. Tomando o exemplo de *Shivers* – *The Parasite Murders* (1975), pode-se dizer que o perigo de infecção nasce motivado pelo excesso de racionalismo científico, de que foram igualmente vítimas Victor Frankenstein e todos os cientistas e artistas loucos dos contos de Hawthorne e Poe. No filme, o Dr. Hobbes cria uma nova forma de parasita capaz de compensar a ausência de certos órgãos do corpo humano, mas o que na verdade se produz é um ser de potencialidades afrodisíacas que, uma vez instalado no interior do indivíduo, o conduz a uma orgia de caos, morte e destruição. *Rabid* (1976) surge como consequência de um acidente de motorizada perto da clínica Keloid. A vítima, Rose, é sujeita a uma operação plástica de urgência, para a qual a inovadora e radical técnica do Dr. Keloid se revela incompetente, não conseguindo reabilitar os intestinos da doente, que, no futuro, ficará apenas apta a ingerir sangue, extraído das suas vítimas através de um órgão em forma de pénis que se desenvolveu numa axila. Em *The Brood* (1979), Dr. Raglan consegue aperfeiçoar a prática do Psicoplasma: o tratamento de perturbações mentais através da sua manifestação física no corpo. O resultado é uma mulher capaz de gerar uma ninhada de filhos perversos durante os seus acessos de raiva. *Videodrome* (1982) é um programa de televisão que inclui tortura, sadismo e assassinio, mas que está codificado com um sinal que provoca um tumor cerebral capaz de transformar a realidade do espectador em vídeo-alucinação, sendo por isso um poderoso meio de controlo da mente que provoca enormes sofrimentos, devido a alucinações de mutações corporais.

O famoso *The Fly* apresenta-nos os resultados de uma experiência de teletransporte, procedendo-se a uma desintegração e reintegração de matéria viva através do espaço, que acaba por provocar a fusão genética de uma mosca com um ser humano, daqui advindo a criação de um ser que inicia um processo de mutação em algo grotesco. Em relação a este último filme, o seu autor fez o seguinte comentário: “The movie itself was infecting me, giving me a disease, the essence of which was that I was ageing. Then the screen became a mirror in which I was seeing myself age” (Rodley, 1992: 128).

Apesar dos efeitos especiais e das excentricidades provocadas pelo perverso sentido de humor do realizador, o que de facto marca estas obras cinematográficas e as faz entrar em diálogo com os romances de Brockden Brown é uma constante ansiedade acerca da morte, mutação e transformação, podendo muitas das personagens do escritor rever-se nos protagonistas híbridos e mutantes de perversidade polimorfa dos filmes de Cronenberg. Será por certo significativo que um dos mais apreciados romances de Brown tenha por título *Wieland or The Transformation*. Isto deve-se ao facto de a maior parte das personagens das suas obras passarem por um processo evolutivo que nuns casos é de aperfeiçoamento e noutros de regressão, sujeitando-se a mutações que em tudo fazem lembrar o modo de desenvolvimento de uma doença. A propósito desta relação entre a arte e a doença, R. W. B. Lewis, em *The American Adam*, faz o seguinte comentário: “Brown was an early American illustration of the alliance between art and illness – between art, moreover, and the knowledge, which may derive from the experience, of evil” (Lewis, 1968: 96).

Se ao artista se exige que seja capaz de explorar todos os aspectos da experiência humana, para deles poder retirar conhecimento, então pode-se dizer que Brown cumpriu bem a sua função, ao entender que uma praga, como a febre amarela, se podia tornar num equivalente objectivo da propagação do mal no carácter e na mente humana, transformando-se o mal físico numa objectivação de um mal psíquico que não constituiria menor ameaça para os seres humanos, todos eles vítimas potenciais de uma infecção generalizada. Tornar o mental físico é também uma preocupação de Cronenberg nos seus filmes, sempre que necessita dar forma a criaturas muitas vezes providas do inconsciente. Brown percebeu profundamente esta inter-relação mente-corpo, o que lhe permitiu estar consciente da sua íntima e constante interdependência. No seu diário, poderá ler-se a seguinte observação: “(...) the diseases of men are more new and difficult, because of the connection between his mind and his body, and the mutual influence they have upon each other” (Dunlap, 1815: 20).

Nos seus romances abundam exemplos de personagens que são prisioneiros da peste, como os habitantes da cidade de Oran em *La Peste* de Camus, e simultaneamente vítimas de uma febre provocada pelo excesso de envolvimento com que se entregam ao conhecimento, ao poder económico, à política, à religião ou à arte. Frederick S. Frank captou este sentido de “infecção” na obra de Brown, quando em relação a *Arthur Mervyn* comentou: “Infection signifies involvement in *Arthur Mervyn*, a giving up of salubrious ignorance for the fever of intelligence” (Frank, 1968: 241). Este transporte de um significado, provindo de uma referência a uma realidade física, para uma outra que se refere a uma realidade psíquica ou mental, deve-se a uma tendência do escritor para a interligação das várias partes da experiência e do conhecimento humano. No já referido diário pode igualmente ler-se: “The relations, dependencies, and connections of

the several parts of knowledge, have long been a subject of unavailing inquiry with me” (Dunlap, 1815: 18).

Brown esteve sempre atento não só às ligações entre os mundos materiais e espirituais como também às relações de dependência entre razão e imaginação, chegando a concluir que: “As matter separate from mind would be totally devoid of life and motion, so reason deprived of the invigorating influence of the fancy, would be a *caput mortuum*, to the last degree lifeless and insipid” (*idem*, 26). Daí o seu uso frequente de termos com referentes físicos para exprimir fenômenos psíquicos ou mentais, tornando objectivo algo que é eminentemente subjectivo, e iniciando assim um processo ficcional que atingiria, no realismo psicológico de Henry James, um dos seus maiores expoentes. Durante todo o séc. XIX até meados do séc. XX, o romance de Brown, *Arthur Mervyn*, serviu principalmente para ilustrar o denominado “realismo descritivo” do autor e para reconhecer a força psicológica desse realismo em toda a história da ficção gótica na América.

Quando Brown afirma que: “I am aware that there are nations of men universally infected by error” (*idem*, 79), ele utiliza o termo fora da sua acepção literal atribuindo-lhe um significado existencial e psíquico mais vasto, fazendo-nos lembrar dos exemplos concretos que representam os casos de Wieland, Carwin, Ormond, Welbeck e Clithero, todas elas personagens infectadas por esse erro ou falha humana que as torna simultaneamente vilões góticos e heróis trágicos. Elas parecem praticar os actos mais inumanos e ao mesmo tempo possuir um carácter profundamente humano, provocando ao mesmo tempo repulsa pelos seus crimes e simpatia ou atracção pelas suas qualidades e pelos sofrimentos, muitas vezes auto-inflingidos. Theodore Wieland poderá ser um desses exemplos, conseguindo atingir a envergadura de Hamlet, pelo seu espírito nobre. Os vilões de Brown tornam-se tão humanos e reais devido ao seu erro ou propensão para uma certa infecção moral. Notando esta característica tão evidente em Wieland, diz-nos Dorothy Scarborough: “We feel that here is a man who is real, who is human, and suffering the extremity of anguish” (Scarborough, 1917: 39).

Em *Illness as Metaphor* (1978), Susan Sontag observa que os escritores do século XVIII usavam as doenças epidémicas da peste, cólera, sífilis e tuberculose como metáforas para o mal, servindo a doença como aviso moral para fazer lembrar as pessoas da sua própria mortalidade e das limitações a ela inerentes. Os sentidos de corrupção moral e debilidade física, associadas ao significado do termo “doença”, fazem justapor, como nos romances de Brown, os planos espiritual e físico. A expressão “febre amarela” adquirirá, por isso, uma ambivalência que lhe advém de ser ao mesmo tempo uma doença literal e uma metáfora da vulnerabilidade do ser humano ao contágio do mal. Ao investigar o significado do termo “peste”, Sontag conclui: “From pestilence (bubonic plague) came ‘pestilent,’ whose figurative meaning, according to the *Oxford English Dictionary*, is ‘injurious to religion, morals, or public peace – 1513’; and ‘pestilential,’ meaning ‘morally baneful or pernicious – 1531.’ Feelings about evil are projected onto a disease. And the disease (so enriched with meanings) is projected onto the world” (Sontag, 1989: 58).

Esta autora informa-nos ainda que a doença ocorre na *Ilíada* e na *Odisseia* como um castigo sobrenatural, como possessão demoníaca, e como resultado de causas naturais. Boccaccio, na sua descrição da peste de 1384, nas primeiras páginas do *Decame-*

ron, associa a doença aos comportamentos libertinos dos cidadãos de Florença. No séc. XIX, a noção de que a doença se adequa à personalidade do doente, como o castigo ao pecador, foi substituída pela noção de que ela exprime carácter e, por isso, é um produto da vontade. É então que Sontag, citando Schopenhauer, conclui: “The will exhibits itself as organized body,” wrote Schopenhauer, ‘and the presence of disease signifies that the will itself is sick.’ Recovery from a disease depends on the healthy will assuming ‘dictatorial power in order to subsume the rebellious forces’ of the sick will” (*idem*, 43-44).

É precisamente este último o sentido mais adequado ao uso do termo por Brown, cujas personagens sucumbem a esta infecção da vontade, tornando-se vítimas da doença, embora muitas delas nunca sejam verdadeiramente atingidas pelo vírus da peste que as rodeia. A ideia é demonstrar que, quer seja ou não vítima da febre amarela, não há ser humano capaz de escapar à sua própria mortalidade e perversidade imanente. Se esta conclusão pode servir o fim moral a que se destinavam as obras deste autor americano, ela poderá também transcender esta intenção moralizante e justificar o carácter universal e contemporâneo das suas produções literárias. Afinal o que Brown pretende dizer nos seus romances não é diferente do que disse Camus ao concluir *La Peste*:

Car il savait ce que cette foule en joie ignorait, et qu'on peut lire dans les livres, que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais, qu'il peut rester pendant des dizaines d'années endormi dans les meubles et le linge, qu'il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses, et que, peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse. (Camus, 1947: 279)

As mesmas cenas de calamidade e desolação perpassam pelas páginas de *Ormond* e *Arthur Merwyn* simbolizando o que é inexplicavelmente horrível na existência humana. Integrando Brown na tradição de escritores que trataram este tema, Leslie Fiedler apresenta-nos uma perspectiva da epidemia como se ela fosse uma representação do destino humano, apreendendo-lhe o seu sentido trágico essencial: “Like Defoe before him and Manzoni and Camus afterward, he found in the plight of the city under a plague an archetypal representation of man's fate” (Fiedler, 1997: 148). De facto, Brown sempre se mostrou atento a este perigo iminente da doença e ao seu alcance trágico. Numa carta a James Brown, o escritor comenta: “I am likewise influenced by the general dejection and inquietude which at this moment overspreads the city, in consequence of the indubitable re-appearance of pestilence among us. (...) The nature of this disease is plain, and my medical friend Miller assures me that our destiny, for this summer, is fixed” (*apud* Dunlap, 1815: 96).

Esta inquietação do autor, mostra bem como a doença poderá transformar-se em símbolo de perturbações emocionais dada a sua constante interferência no estado mental com o qual sempre estabelece uma relação de interdependência. No seu Diário, Kafka deixou igualmente bem explícito este facto, ao considerar a sua infecção pulmonar, contraída em Setembro de 1917, como um símbolo de uma ferida emotiva ou como consequência de uma doença mental, segundo conclui numa carta a Milena de 1920. As personagens de Brown nunca escapam verdadeiramente ao poder de uma certa epidemia, pois mesmo quando não são vítimas da febre amarela, elas tornam-se

vulneráveis à contaminação de desequilíbrios de ordem psíquica e moral como é o caso de Clara, em *Wieland*, e de Edgar, em *Edgar Huntly*.

Dividido entre o interesse pelo prazer estético do terrível e a preocupação pelos seus resultados morais e psíquicos, Brown inicia, na ficção americana, uma atitude de atracção/repulsa no tratamento do terror, apresentando-o em toda a sua ambivalência e contradição, devido ao apelo do seu efeito artístico e ao perigo da sua contaminação. É como se o autor fosse ele próprio vítima da peste pelo fascínio que ela lhe provoca, devido à sua grande potencialidade literária e à experiência sublime que ela representa. A sua atitude não estará distante do jovem Arthur, em *Arthur Merwyn*, quando se sente fascinado pelas imagens da epidemia numa Filadélfia contaminada: “A certain sublimity is connected with enormous dangers, that imparts to our consternation or our pity, a tincture of the pleasing” (Brown, 1980: 130). Este entusiasmo pelo terrível, manifestado tanto por esta personagem como por Brown, é sintoma de uma enorme curiosidade e de um desejo fáustico de conhecer, que o autor projectou na sua própria ficção, usando-o como um dos seus principais fundamentos teóricos e incluindo-o no centro das suas preocupações estéticas: “To excite and baffle curiosity, without shocking belief, is the end to be contemplated” (*apud* Dunlap, 1815: 97).

Este interesse pela avidez provocada pelo desejo de conhecimento adquiriu-o Brown nas suas leituras de William Godwin, pois como sabemos, em *Caleb Williams* (1794), a personagem central que dá nome ao romance, considera ser a curiosidade, ou a sede de conhecimento, o seu único crime, mas também a razão principal da sua existência: “Curiosity, so long as it lasted, was a principle stronger in my bosom than even the love of independence. To that I would have sacrificed my liberty or my life; to gratify it, I would have submitted to the condition of a West Indian Negro, or the tortures inflicted by North American savages” (Godwin, 1982: 143). Esta curiosidade tornar-se-á a fonte de todos os males, a partir da qual as personagens adâmicas de Brown perderão a sua pureza e inocência, sendo cúmplices desse Pecado Original pelo qual o homem perdeu o paraíso. Acerca desta propensão humana para a transgressão, devido ao interesse por um maior conhecimento, Radoslav Tsanoff comenta, em *The Nature o Evil* (1931):

Man lost Paradise because he was lured into eating of the tree of knowledge of good and evil. As Pfeleiderer has pointed out, ‘the original meaning of the story is simply this: The origin of the evils of human life is to be found in the transgression by the first men of the divine prohibition which had denied to them the higher knowledge, (...) the most elementary elevation of man above mere nature, the first dawning of the consciousness of supersensuous destiny which makes him higher than the beasts, – in fact, the first stirring of the impulse towards civilization.’ (Tsanoff, 1931: 29)

O apelo estético do horrível nasce, assim, desta profunda curiosidade em penetrar nos segredos mais recônditos da existência, e por isso será de esperar que entre o autor e as suas personagens surja uma cumplicidade resultante deste interesse pelo desconhecido. Acerca da importância desta característica do carácter humano dada pelo autor, diz-nos Fiedler: “The essential human passion to which he hoped to appeal in his examination of society, as well as by his exploration of terror, was curiosity” (Fiedler, 1997:147). Não será por casualidade que a maioria das personagens de Brown tem uma vocação e propensão para a escrita ou para a arte em geral, por serem áreas em

que a curiosidade do indivíduo se pode expandir. Arthur, em *Arthur Merwyn*, possui um gosto especial pelos livros e pela escrita, Carwin, em *Wieland*, e Ormond, em *Ormond*, partilham de uma capacidade de dissimulação e metamorfose só praticada pelos melhores artistas, e tanto Edgar como Clithero, em *Edgar Huntly*, são vítimas de um sonambulismo que os coloca entre a realidade e a ficção, plano onde se desenvolve toda a actividade criadora.

Tanto o autor como as suas personagens não estarão nunca imunizados por serem vulneráveis à atracção pela arte, que implica simultaneamente uma descoberta da verdade e um risco de contágio pelo contacto com as mais terríveis perturbações da psique humana. O tema da peste pode simbolizar este perigo de contaminação imanente à escrita ou a qualquer actividade artística, a que o próprio escritor, personagens e leitor estão sujeitos, uma vez que todos estão implicados num mesmo acto tornado perigoso pela dependência e contaminação que o prazer estético provoca. É nesta linha que, num ensaio intitulado “L'Ecole Païenne”, Baudelaire comenta:

Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbées par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent. La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste; et, comme l'absence nette du juste et du vrai dans l'art équivaut à l'absence d'art, l'homme entier s'évanouit; la spécialisation excessive d'une faculté aboutit au néant. (Baudelaire, 1980: 461)

Também Cronenberg, no seu filme *Naked Lunch*, a partir do romance homónimo de William Burroughs, evidenciou que a escrita pode ser algo muito perigoso, mostrando que entendera profundamente a frase de Burroughs de que “Language is a virus”. E, se a escrita pode representar um perigo, Cronenberg nunca deixou de estar consciente de que a própria imaginação estará sempre associada à ideia de doença, pois sempre a considerou como algo de contagioso que poderá causar um certo malefício. Contudo, este facto não levou o realizador a reprimi-la, mas antes a usá-la com plena consciência da sua verdadeira natureza:

To make a metaphor in which you compare imagination to disease is to illuminate some aspect of human imagination that perhaps has not been seen or perceived that way before. I think that imagination and creativity are completely natural and also, under certain circumstances, quite dangerous. The fact that they're dangerous doesn't mean they are not necessary and should be repressed. (Rodley, 1992: 168)

Sendo a doença caracterizada pela sua potência transformadora, isto é de facto o que ela possui de mais comum com a imaginação, tornando-se este poder de transformação essencial a qualquer produção artística. É por isso que o subtítulo “The Transformation”, no romance *Wieland*, adquire tanta importância para o entendimento das preocupações literárias e estéticas de Brockden Brown. Se todas as personagens dos seus romances passam por um percurso transformativo, elas serão, então, uma objectivação do que se passa a nível do processo de desenvolvimento a que está sujeito qualquer acto de criação artística, pois a transformação é a própria essência da arte, como muito bem observou Paul Witherington, no seu artigo “Benevolence and the Utmost Stretch”:

The subtitle of *Wieland* refers to Wieland's alterations which are avoided, supposedly, by Clara. But it suggests also the transformation that is the essence of art, experience rendered mysterious. Transformation in sophisticated Gothic literature, as in art may be liberating or damning, as Mary Shelley's *Frankenstein* shows. The creator may be destroyed by his creation, or the artist by the hellfire of his work, Melville in the grasp of *Moby-Dick*. (Witherington, 1972: 181)

Confrontando-nos com os resultados de uma epidemia real motivada pela febre amarela e de uma peste psicológica provocada pela invasão do carácter humano por uma perversidade cada vez mais generalizada, Brown não nos apresenta simplesmente os males físicos da doença, mas detém-se sobretudo nos males psíquicos, sendo esta sua capacidade de análise psicológica, o que principalmente o distinguirá do Gótico tradicional. Através deste confronto, o autor tem por intenção combater estes males e exorcizar a própria arte dos seus perigos, atribuindo-lhe poderes de ordenação do caos e convencionando dar-lhe um papel de estruturação moral da experiência. Para Brown, tudo estará sob controlo, se a arte cumprir esta sua função. Segundo o autor, ela consistiria fundamentalmente em dar a conhecer a angústia e a infelicidade para provocar atitudes de compaixão e comportamentos humanitários por parte do leitor. No seu Prefácio a *Arthur Mervyn* poderá ler-se:

Men only require to be made acquainted with distress for their compassion and their charity to be awakened. He that depicts, in lively colours, the evils of disease and poverty, performs an eminent service to the sufferers, by calling forth benevolence in those who are able to afford relief, and he who portrays examples of disinterestedness and intrepidity, confers on virtue the notoriety and homage that are due to it, and rouses in the spectators, the spirit of salutary emulation. (Brown, 1980: 3)

Mais do que este efeito moralizante, o que nos interessa na obra de Brown é o facto de este ter usado temas como a peste ou a loucura com um grau de realismo tal que nos faz lembrar muitas obras contemporâneas. Num período da Literatura nada receptivo à descrição do horrível, as cenas da peste tratadas por Brown têm um forte poder catártico que transcende toda e qualquer intenção moral, conduzindo-nos a uma terra dos mortos que antecipa as atmosferas peculiares dos contos de Poe, assim como o tema central de um dos mais importantes poemas do séc. XX, "The Waste Land" de T. S. Eliot. Se a catarse é a base de toda a arte, o medo da morte é a base do terror a partir do qual todo o processo da ficção gótica se desenvolve. Mais uma vez poderão ser sobre este assunto esclarecedoras as palavras de Cronenberg: "The basis of horror – and difficulty in life in general is that we cannot comprehend how we can die" (Rodley, 1992: 79). As personagens de Brown debater-se-ão perante esta dificuldade, eternamente ameaçadas pela falibilidade da razão e por um desmedido excesso de emoção.

BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, Charles (1980), *Oeuvres Complètes*, Paris, Robert Lafont.
- BROWN, Charles Brockden (1980), *Arthur Mervyn, or; Memoirs of the Year 1793* in *The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown*, Bicentennial Edition, Vol. III, Kent State University Press.
- CAMUS, Albert (1947), *La Peste*, Paris, Gallimard.
- DUNLAP, William (1815), *Life of Charles Brockden Brown*, Philadelphia, James P. Parke.
- FIEDLER, Leslie (1997), *Love and Death In The American Novel*, Illinois, Dalkey Archieve Press.
- FRANK, Frederick S. (1968), *Perverse Pilgrimage: The Role of the Gothic in the Works of Charles Brockden Brown, Edgar Allan Poe and Nathaniel Hawthorne*, Ph. D., Rutgers University, Ann Arbor, UMI.
- GODWIN, William (1982), *Caleb Williams*, Oxford, Oxford University Press.
- LEWIS, R. W. B. (1968), *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press.
- RODLEY, Chris (1992), *Cronenberg on Cronenberg*, London, Faber.
- SCARBOROUGH, Dorothy (1917), *The Supernatural in Modern English Fiction*, New York, G. P. Putnam's Sons.
- SONTAG, Susan (1989), *Illness as Metaphor*, New York, Doubleday.
- TSANOFF, Radoslav A. (1931), *The Nature of Evil*, New York, Macmillan.
- WITHERINGTON, Paul (1972), "Benevolence and the Utmost Stretch", *Criticism*, Vol. 14, pp. 175-191.

Ana Gabriela Macedo (tradução)

Universidade do Minho

Cartografias do Silêncio*

Uma conversa começa
com uma mentira. E cada falante
da chamada língua comum sente
a fina camada de gelo partir-se, o afastamento
como uma perda de poder, como que erguendo-se
contra uma força da natureza

Um poema pode começar
com uma mentira. E ser desfeito.

Uma conversa tem outras leis
carrega-se com a sua própria
falsa energia. Não pode ser
desfeita. Infiltra-se no nosso sangue. Repete-se.

Inscribe com o seu estilete irregressível
O isolamento que nega.

2.
A estação de música clássica
tocando hora após hora no apartamento

O erguer e erguer
e de novo erguer do auscultador

O articular de sílabas
o velho texto uma e outra vez

A solidão do mentiroso
vivendo na estrutura formal da mentira

* Adrienne Rich (1978), *The Dream of a Common Language (Poems 1974-77)*. New York and London: W.W. Norton and Company, Inc.

torcendo os dígitos para afogar o terror
debaixo da palavra não dita

3.

A tecnologia do silêncio

Os rituais, a etiqueta

O confundir dos termos

silêncio não ausência

de palavras ou música ou mesmo

de sons selvagens

O silêncio pode ser um plano

rigorosamente executado

o plano para uma vida

É uma presença

tem uma história uma forma

Não se deve confundir

com uma outra ausência qualquer

4.

Que calmas, que inofensivas estas palavras

Me começam a parecer

Embora geradas em mágoa e raiva

Serei capaz de atravessar este filme do abstracto

Sem me ferir a mim ou a ti

Há suficiente dor aqui

Será por isso que a estação de música clássica ou de jazz toca?

Para dar uma razão de ser à nossa dor?

5.

O silêncio completamente a nu:

Na *Passion of Joan* de Dreyer

O rosto de Falconetti, o cabelo rapado, uma fabulosa geografia

silenciosamente registada pela câmara

Se houvesse uma poesia onde isto pudesse acontecer

não com espaços em branco ou palavras

estiradas como uma pele sobre os sentidos

mas como o silêncio que cai no fim

de uma noite em que duas pessoas

falaram até ao amanhecer

6.

O grito

de uma voz ilegítima

Deixou de se ouvir a si próprio, por isso

se pergunta a si mesmo

Como posso eu existir?

Este era o silêncio que eu queria romper em ti

Eu tinha perguntas que tu não querias responder

Tinha respostas mas tu não poderias usá-las

Isto não tem sentido para ti e talvez para ninguém

7.

Era um velho tema mesmo para mim:

A língua não resolve tudo –

Escreve-o a giz nas paredes onde os poetas mortos

jazem nos seus mausoléus

Se pela vontade do poeta o poema

se pudesse transformar em coisa

Um flanco de granito a descoberto, uma cabeça erguida

brilhante de orvalho

Se simplesmente te pudesse olhar de frente

a olhos nus, sem te deixar virar a cara

até que tu, e eu que tanto desejo este momento,

finalmente ficássemos esclarecidas pelo seu olhar.

8.

Não. Deixa-me ficar com esta poeira,

Estas pálidas nuvens teimosamente espraiaando-se, estas palavras

Movendo-se com feroz tenacidade

como os dedos da criança cega

ou a boca do recém-nascido

violenta de fome

Ninguém mo pode dar, sigo há muito

este método

do cereal escorrendo do saco lasso

ou da chama de gás que se tornou ténue e azul

Se de tempos a tempos invejo

as anúncias puras ao olhar

A visio beatifica

se de tempos a tempos eu sonho regressar

tal como o hierofante eleusino

segurando uma simples espiga de trigo

à eternidade do mundo concreto

aquilo que de facto continuo a escolher

são estas palavras, estes sussurros, estas conversas

de onde repetidas vezes a verdade se escapa húmida e verde.

(1975)

A leoa

O perfume da sua beleza atraindo-me até junto dela.
O deserto estira-se de ponta a ponta.
Rocha. Ervas prateadas. Bebedouro.
O céu estrelado.
A leoa suspende
o seu vai e vem incessante nos três metros quadrados
e fita-me. Os seus olhos
são autênticos. Têm espelhados rios, orlas do mar, vulcões, mornos promontórios
banhados pela lua.
Sob o couro dourado dos seus quadris
corre um poder inato, quase abnegado.
O seu caminhar
está confinado. Três metros quadrados
limitam os seus passos.

*Num país como este, digo, o problema está sempre
em não ir demasiado longe, não em permanecer
dentro dos limites. Há cavernas,
rochas imensas, que não se podem explorar. Contudo sabemos
que elas existem.* A sua cabeça orgulhosa e vulnerável
fareja-as. É o seu país, ela sabe que existem.

Aproximo-me dela à luz das estrelas.
Olho-a nos olhos
como quem ama sabe olhar,
mergulhando no espaço por detrás do seu globo ocular,
e deixando-me do lado de fora.
Assim, finalmente, através das suas pupilas,
vejo aquilo que ela vê:
entre ela e o caudal do rio,
e o vulcão envolvido pelo arco-íris,
um cativeiro que mede três metros quadrados.
Grades fustigadas.
A jaula.
A punição.

(1975)

João de Mancelos

Universidade Católica Portuguesa, Viseu

Mestiçagem, linhagem e sexo nos romances de Rudolfo Anaya

O que representa ser-se mestiço no Novo México, entre tantas encruzilhadas étnicas, linguísticas, culturais e históricas? Será a mestiçagem um factor de desidentidade? Ou, pelo contrário, um motivo de orgulho e coesão? Quais as atitudes perante o hibridismo cultural, resultante de uma identidade de fronteira? Rudolfo Anaya, o mais célebre romancista mexicano-americano, medita sobre estas questões:

We are split by ethnic boundaries (...). We are a border people, half in love with Mexico and half suspicious, half in love with the United States and half wondering if we belong. We have been rejected by our Spanish father, forgotten by our Indian mother, and feel unwanted by a stepmother who passes English-only laws, lights up the border, and proposes laws denying education and health care principally to the children of our Mexican people who come here seeking work. (Anaya, 1995: xvi, xvii)

Interessado em equacionar estes dilemas socioculturais, Anaya coloca a problemática da mestiçagem e da linhagem em diversos dos seus romances, particularmente em *Heart of Aztlán* (1976), *Albuquerque* (1992), *Rio Grande Fall* (1996) e *Shaman Winter* (1999).

O chicano resulta de um cruzamento em massa entre uma grande variedade de grupos étnicos. Da miscigenação entre ameríndios e hispânicos resultaram os *mestizos*; entre negros e hispânicos, os *mulatos*; entre negros e ameríndios, os *zambos*. Ao longo dos tempos, essa variedade foi hierarquizada com base no *tom da pele* (os de tez mais clara eram tidos como superiores aos de pele escura), na *ascendência* (ter uma linhagem europeia é uma fonte de prestígio; ignorá-la ou ter ascendência africana, um motivo de chacota), e no *sexo* (as mulheres são consideradas inferiores aos homens, e as mulheres casadas superiores às solteiras) (Vigil, 1998: 3).

O processo de miscigenação foi moroso e decorreu em diversas etapas. Num primeiro momento, que se inicia em 1521 com a queda do império asteca, a mestiçagem é ainda rara e apenas fruto de encontros ocasionais entre os europeus e os indígenas. Com o passar dos anos e a constatação de que não havia mulheres hispânicas em número suficiente no Novo Mundo, os colonizadores começam a casar-se com ameríndias. Preferem, em primeiro lugar, as princesas astecas; depois, as damas nobres; e,

finalmente, as plebeias. Encorajados pela Igreja e pela corte, estes cruzamentos multiplicam-se e tornam-se comuns.

Um segundo momento ocorre três séculos mais tarde, a partir de 1848, com o fim da guerra entre os Estados Unidos e o México. A nova colonização proporcionou o contacto entre os habitantes locais e os recém-chegados euro-americanos e negros, daqui resultando diversas mestiçagens.

Graças às sucessivas migrações de outras etnias para o território do Novo México – asiáticos, por exemplo –, e à facilidade de deslocação, passa-se a uma terceira etapa, ainda em curso, e da qual resulta uma miscigenação variada (Pérez-Torres, 1998: 154).

O resultado destes três momentos é uma múltipla combinação de sangues, como explica o narrador de *Zia Summer* (1995), o mais recente romance de Rudolfo Anaya:

La Nueva Mexico was becoming the crossroads of the southern belly of the continent, the womb. Here all could mix, produce the mestizaje, and here all could make war against each other. To the northern Rio Grande came the Comanches, Navajos, Utes, Apaches, Mexicanos, farmers and hunters, Catholics and converted Jews, peninsular Spaniards and criollos, mestizos and genizaros, all came to the land of the Pueblos. Then arrived the Americanos, the Anglos, the gringos, gringos salados, gabachos, gueros. (...) This mixed bag began to call themselves New Mexicans. (Anaya, 1999: 227)

Efectivamente, a mestiçagem constitui um traço incontornável da cultura e identidade das gentes do Novo México, embora o termo *chicano* e a condição a ele inerente possam ser rejeitados, aceites, ou ignorados. Na sociedade mexicana-americana, algumas pessoas proclamam-se “chicanos hasta los huesotes”, e têm orgulho na sua etnia, enquanto outras – sobretudo as pertencentes às gerações mais novas – rejeitam a sua herança. Anaya encontra-se entre os primeiros, elogiando *pari passu* a mestiçagem de sangues e de culturas. Numa entrevista concedida a Feroza Jussawalla e Reed Dasenbrock, o romancista afirma:

The New World person is a person of synthesis, a person who is able to draw, in our case, on our Spanish roots and our native indigenous roots and become a new person, become the Mestizo with a unique perspective. That's who we are and how we define ourselves (Jussawalla/ Dasenbrock, 1992: 247).

Este orgulho étnico é bem visível e transparece em inúmeros passos da obra de Anaya. Em *Shaman Winter*, por exemplo, o autor inspira-se na parábola de Adão e Eva para descrever poeticamente o nascimento da *raza*: o conquistador espanhol Andres Vaca, um antepassado de Sonny Baca, apaixona-se pela ameríndia Owl Woman (Anaya, 1999: 10). Andres sente que não a conheceu por mero acaso, mas sim devido à intervenção da Virgem Maria, que lhe aparecera em sonhos, vestida de azul, e lhe ordenara que fosse para norte, ao encontro do seu destino (*idem*, 6). Obedecendo, Vaca viaja nessa direcção com os seus companheiros de armas e aguarda ansiosamente o momento da revelação, que tem lugar junto a um lago, onde Owl Woman se refrescava, nua. Andres observa-a, maravilhado, sentindo-se como Adão a contemplar Eva no paraíso – um momento descrito com palavras de sortilégio, a atestar toda a capacidade que Anaya tem para criar ambientes oníricos:

Andres stood transfixed by her beauty. The woman had seen him bathing, which meant they had chosen to be there. She was coming to him, her full beauty revealed in her naked-

ness, holding in her hands the black bowl he had seen. Instinctively he covered himself. He felt like Adam looking at Eve in the Garden of Eden. Yes this was truly Eden. This great river that flowed from el norte was the holy river that flowed through the garden. This pristine desert around them was still warm with the heat of the day. Birds warbled in the mesquite bushes and sang joyously in the cottonwoods along the riverbank. Eden, Andres Vaca thought, I have come to the gate of Eden (*idem*, 10).

A jovem Owl surpreende-o no seu fascínio, aproxima-se dele, e aspergindo-o, determina: “Con esta agua bendita, tu eres mi esposo” (*idem*, 11). Este gesto simbólico não constitui apenas um ritual de baptismo e de casamento, como explica o narrador, mas também uma cerimónia de imersão cultural e de aceitação do outro. Por um lado, o conquistador Andres *mergulha* no mundo asteca; por outro, a ameríndia usa o castelhano, a língua do invasor, para com ele comunicar, aceitando, deste modo, a sua cultura. Do encontro resultará a paixão entre ambos os jovens, e do acto amoroso nascerá – segundo o mito criado por Anaya – a etnia chicana.

O herói da tetralogia policial de Anaya, o detective Sonny Baca, é um descendente desses amantes, o Adão e a Eva chicanos, e também do célebre Elfego Baca.¹ Sonny é descrito como um “Nuevo Mexicano, a mestizo from the earth and blood of the Hispano homeland, which was also the Pueblo Indian homeland” (*idem*, 128). Anaya condensa numa só personagem várias das características vulgarmente associadas ao mexicano-americano, ao apresentar ao leitor o detective como um homem bem-humorado e folião, amante dos prazeres da vida e da boa cozinha, com mais coragem do que juízo, e que resolve os casos não isoladamente, mas sim com a ajuda da comunidade. A decisão de seguir a carreira de detective, após ter concluído um curso superior, deve-se à sua sede de acção, e à capacidade de imaginar histórias em que ele próprio é o protagonista.

No âmbito do tema predominante em Anaya – a busca da identidade pessoal e étnica – Sonny assume-se como um acérrimo defensor da cultura e da *raza* (Olmos, 1999: 104). Como tal, no romance *Rio Grande Fall* (1996), o detective celebra, a um tempo, o orgulho étnico, a mestiçagem e a beleza morna da mulher chicana:

He looked at the two women [Rita e Lorenza], both daughters of the Albuquerque Rio Grande valley. Daughters of the old Hispanos, Mexicanos, and Indians of the valley, a blend of genes that over two centuries had produced what Sonny thought were the most beautiful women on earth. The full-bodied, brown skinned Nueva Mexicana woman, a mestiza with the beauty of the earth and sky in her soul. (Anaya, 1996: 5)

Este orgulho na *mestizaje* não é partilhado por todos, no mundo real, e a discriminação intra-étnica continua a ser visível nos dias de hoje (Vigil, 1998: 3). Anaya não deixa de reflectir e denunciar estas situações no universo romanesco. Em *Albuquerque*, por exemplo, explora o preconceito em relação aos filhos de chicanos e de *Anglos*, também conhecidos por *coyotes*. Como descende de uma euro-americana, Cynthia Johnson, e de um mexicano-americano, Benjamín Chávez, Abrán apresenta feições diferentes das dos seus colegas. Por esse motivo, na escola e na rua, os compa-

¹ Nascido em 1865, no Novo México, Elfego Baca notabilizou-se na luta contra os foras-da-lei que enxameavam o Socorro County. Conta-se que aos dezanove anos conseguiu repelir oitenta *cow-boys*, e que desarmara até o revolucionário Pancho Villa (Olmos, 1999: 104).

nheiros não hesitam em questionar a sua identidade, ridicularizando-o: “You are not Mexican, güero, they teased, and that hurt more than anything” (Anaya, 1994: 21).

A revelação da etnia da mãe e da identidade do pai leva Abrán a constatar que é, de facto, um “half Anglo, half Mexican” (*idem*, 30). Fora esta a razão principal que levou o seu avô, Walter Johnson, a ocultar a gravidez não planeada de Cynthia, e a tentar convencê-la a abortar. Quando verifica que a neta pretende ter a criança, envia-a para o campo, bem longe dos olhares curiosos e dos possíveis comentários da comunidade.

Ironicamente, o mesmo Johnson que despreza o neto mestiço, casara com Elvira (Vera), uma descendente de *marranos*.² Em dado momento, Johnson sente necessidade de libertar a mulher de todo e qualquer traço de judaísmo, dado que tal o prejudicava nos negócios e o impedia de se misturar com a fina nata dos *Anglos* de Albuquerque. Nesse sentido, encontra uma estratégia para *limpar* o sangue de Vera: manda publicar um artigo num jornal de grande tiragem, louvando as fictícias origens aristocráticas da esposa. Para dar credibilidade a estas afirmações, obtém uma nova certidão de baptismo para Vera e uma carta genealógica falseada. O expediente resulta em pleno, e a comunidade recebe-os no seu seio, permitindo que vivam na zona nobre da cidade e que se socializem com as famílias mais antigas e conceituadas (*idem*, 231).

Um outro caso elucidativo de invenção do sangue e da linhagem é o de Frank Dominic, um político local, candidato à presidência do município. Este conhece a importância que os chicanos dão a uma boa ascendência:

The Spanish legacy was a vision that many grasped for, and many a nut in New Mexico had spent his life's earnings trying to find his link to a Spanish family crest. Dreams of blue blood, visions of the Alhambra, and Spanish conquistadores. (*idem*, 72)

No entanto, Dominic é um mestiço, descendente de uma italiana e de um homem provavelmente mexicano. Com o intuito de melhorar a sua linhagem, recorre ao subterfúgio de casar com Gloria, supostamente ainda da família do duque de Albuquerque. A estratégia permite que sobre ele recaia o prestígio genealógico da mulher, e Dominic tira daí todos os dividendos possíveis, assumindo-se, não sem arrogância, como um novo duque: “The myth of the Spanish blood had come full circle” (*idem*, 273).

Johnson protagoniza uma terceira situação de fabricação da ascendência. Consciente da falta de prestígio da sua linhagem, decide abandonar a terra natal, esquecer o passado, e reinventar-se: “Walter Johnson identified with that Jewish sailor sailing from the port of Cádiz four hundred years earlier. The only difference was that Johnson arrived from the dregs of Chicago. Each had given up his past to create a new life, each had given up his heritage” (*idem*, 43). Johnson leva o projecto tanto a sério que até adopta um novo nome próprio – Walter – inspirado na marca de tabaco *Walter Raleigh*, que vira alguém fumar no comboio (*ibidem*). Livre da vida anterior, parte à conquista do que sempre desejara e nunca tivera: o poder.

Nenhum destes três casos ficcionais surpreende, e todos eles ecoam o que se passa no universo real: mesmo num meio geográfico como a cidade de Albuquerque, um verdadeiro caleidoscópio multicultural, a discriminação intra e extra-racial continua a exis-

² Judeus da Península Ibérica que se tinham convertido ou fingido converter.

tir. Alguns chicanos assumem a sua condição de mestiços com orgulho ou naturalidade, enquanto outros a sentem como uma impureza de sangue e procuram ocultar a sua linhagem.

A questão da mestiçagem torna-se mais interessante quando cruzada com a do sexo. O que significa ser-se mulher e mestiça no Novo México? Quantas diferenças cabem na diferença? E de que forma se concretizam? Nos romances de Anaya, a par de mulheres como Ultima, Lorenza ou Doña Tules, que granjearam o respeito e/ ou o temor da sociedade – em larga medida graças aos seus poderes sobrenaturais –, há personagens que são sexualmente discriminadas e até desumanizadas.

O romance *Heart of Aztlán* apresenta vários exemplos deste fenómeno, e foca situações comuns na sociedade patriarcal chicana. Clemente Chávez, o protagonista, foi despedido do emprego nos caminhos-de-ferro e, como tal, já não consegue sustentar os seus. Este facto é ultrajante para si, já que na cultura chicana cabe ao homem ser o ganha-pão da família. Despojado da sua autoridade masculina, Clemente volta-se para o álcool e para a violência, dirigida sobretudo contra as mulheres: bate na esposa Adelita, e ameaça as filhas.

Uma delas, Juanita, arranjou emprego à revelia do pai e passou a usufruir de alguma independência económica e pessoal. Tal leva-a a questionar o domínio de Clemente, e a enfrentá-lo com uma coragem e determinação anti-patriarcal que raras vezes Anaya põe na boca das suas personagens femininas:

It's about time I had something to say about the way things are run around here! I work too! I have my own money! So I will come and go as I want, and nobody will rule me! She dared everyone with her glare and when her challenge was not disputed she marched triumphantly from the room. (Anaya, 1990: 38)

Também os jovens da comunidade – Chelo, Pato, Pete, Dickie, Willie e Jason (este último um dos filhos de Clemente) – se sentem frustrados, num mundo em que a autoridade dos mais velhos é um peso, e o domínio WASP uma humilhação constante. Os rapazes desfecham a sua raiva sobre as *golondrinas* ou prostitutas, que vêem não como seres humanos, mas sim como meros objectos. Neste contexto, competem entre si para ver quem obtém mais favores sexuais das meretrizes e juram que nunca se casarão, para não terem de assumir as responsabilidades perante as esposas e a sociedade (*idem*, 47).

Claramente, nem sequer reconhecem às mulheres a mesma liberdade sexual, quando afirmam: “It’s all right for the man to screw around, but not the woman. That’s the way it’s always been” (*idem*, 46); “My old man says, keep the women home and keep them busy with children, and they’re happy” (*idem*, 47). Qualquer uma destas situações ficcionais é sintomática do poder patriarcal na cultura chicana, da forma como o sexismo é transmitido de pais para filhos, e da dupla discriminação que as *mestizas* enfrentam.

Na mesma linha, no ensaio *Borderlands/ La Frontera*, a escritora Gloria Anzaldúa constata que na cultura chicana a mulher é vista como o outro, como a *Shadow-Beast* do homem, e, como tal, sempre desprezada (Anzaldúa, 1997: 17). Anzaldúa enumera de forma dramática as humilhações sofridas pela mestiça, ao longo de três séculos:

The dark-skinned woman has been silenced, gagged, caged, bound unto servitude with marriage, bludgeoned for 300 years, sterilized and castrated in the twentieth century. For 300

years she has been a slave, a force of cheap labor, colonized by the Spaniard, the Anglo, by her own people (...). For 300 hundred years she was invisible, she was not heard. Many times she wished to speak, to act, to protest, to challenge. The odds were heavily against her. (*idem*, 22, 23)

Esta discriminação é motivada por todo um contexto cultural: a religião católica incita a mulher à obediência, instituindo como modelo a figura da Virgem Maria, pura, dócil, e submissa. Por seu turno, as próprias mães encorajam os filhos a baterem nas mulheres se estas forem rebeldes, fracas donas de casa ou *callajeras* (linguareiras). Finalmente, sobretudo nos meios rurais, a tradição diz que a menina se deve manter virgem até ao casamento, e aprender uma grande variedade de tarefas domésticas para melhor servir os futuros marido e filhos (*idem*, 16, 17). Qualquer desvio a esta norma e a mulher pode ser publicamente envergonhada, insultada, e excluída da comunidade.

Anzaldúa nota que a situação das mestiças lésbicas é ainda mais complicada que a das restantes mulheres, dado estas representarem uma terceira margem: “The queer are the mirror reflecting the heterosexual tribe’s fear: being different, being other and therefore being lesser, therefore sub-human, in-human, non-human” (*idem*, 18). Esta atitude discriminatória baseia-se no medo: a mestiça lésbica é vista como uma ameaça tanto para os homens como para as mulheres, porque põe em causa os pilares da ordem patriarcal, e desafia os binarismos sexuais da sociedade e da cultura hegemónica.

Contudo, Anzaldúa afirma que esta situação se pode transformar e que em boa parte tal cabe à mulher. Se não existir espaço para ela na cultura chicana, então deverá inventar a sua própria cultura, originando “a new *mestiza* consciousness, *una consciencia de mujer*, (...) a consciousness of the Borderlands” (*idem*, 76). Para tanto, Anzaldúa propõe que a nova mestiça esteja em ambas as margens, isto é, que adopte uma perspectiva e um pensamento *inclusivista* ao invés de um pensamento *exclusivista*, dito patriarcal:

The new *mestiza* copes by developing a tolerance for contradictions, a tolerance for ambiguity. She learns to be an Indian in Mexican culture, to be Mexican from an Anglo point of view. She learns to juggle cultures. She has a plural personality, she operates in a pluralistic mode – nothing is thrust out, the good and the bad and the ugly, nothing rejected, nothing abandoned. (*idem*, 79)

Nesta linha, a mestiça vê-se na sua perspectiva e na perspectiva dos outros, e desenvolve um conhecimento profundo de si e do outro. É importante sublinhar este desejo de transcender os opostos, de tudo abarcar e compreender, de incluir ao invés de excluir. Tanto para Anaya como para Anzaldúa, só através da constatação da sua identidade e, ao mesmo tempo, da aceitação da diferença, o indivíduo se completa e existe como ele próprio na etnia, na linhagem, no sexo e opções sexuais. Trata-se, afinal, do reconhecimento das margens como parte íntegra do caleidoscópico terreno da identidade, na nação de nações feita.

BIBLIOGRAFIA

- ANAYA, Rudolfo (1990), *Heart of Aztlán*, Albuquerque, University of New Mexico Press [1976].
- ____ (1992), *Albuquerque*, New York, Warner Books.
- ____ (1995), *The Anaya Reader*, New York, Warner Books.
- ____ (1996), *Rio Grande Fall*, New York, Warner Books.
- ____ (1999), *Shaman Winter*, New York, Warner Books.
- ANZALDÚA, Gloria (1997), *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute.
- JUSSAWALLA, Feroza e DASENBROCK, Reed Way (1992), "Rudolfo Anaya", *Interviews with Writers: Post Colonial World*, Eds. Feroza Jussawalla and Reed Way Dasenbrock, Jackson, Mississippi, University Press of Mississippi, pp. 244-255.
- PÉREZ-TORRES, Rafael (1998), "Chicano Ethnicity, Cultural Hybridity and the Mestizo Voice", *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism and Bibliography*, vol. 70, no. 1, pp. 153-176.
- OLMOS, Margarite Fernández (1999), *Rudolfo A. Anaya: A Critical Companion*, Westport, Connecticut, Greenwood Press.
- VIGIL, Angel (1998), *Una Linda Raza: Cultural and Artistic Traditions of the Spanish Southwest*, Golden, Colorado, Fulcrum Publications.

Rosa Maria Martelo

Universidade do Porto

Duplos e metades: funções da complementaridade na construção da personagem queirosiana

O título deste trabalho não é meu, mas era-me quase impossível não o retomar aqui, quando a questão que me proponho tratar surge, precisamente, da insistência com que ele me vem à memória sempre que volto à leitura de alguns dos romances de Eça de Queirós. “Duplos e metades” foi um primeiro projecto de título para o livro que João Cabral de Melo Neto viria a designar como *A Educação pela Pedra*, e essa designação inicial daria certamente mais ênfase ao modo como, nessa obra, muitos poemas se articulam entre si através de processos de complementaridade estrutural e semântica, pelos quais um mesmo tema se alarga e se completa através da interdependência e da interacção entre dois textos afins. Salvaguardadas as evidentes distâncias e diferenças, julgo que algumas das personagens queirosianas se articulam de modo semelhante, através de uma relação dialógica que as liga também ora como duplos ora como metades, ampliando quer o que cada uma delas por si só significaria quer o significado global que, através delas, podemos atribuir ao romance em que se integram.

Destacando alguns fios da rede de subtis afinidades e desfasamentos em que Eça de Queirós envolve as suas criaturas, procurarei mostrar que a articulação de personagens como duplos ou como metades implica a superação, por duas vias diferentes, do princípio monológico que, seguindo o pensamento bakhtiniano, podemos pressupor como inerente à aplicação do método naturalista, alicerçado em proposições ordenáveis de modo sistémico e aplicáveis com o objectivo de demonstrar uma tese perfilhada pelo autor (Bakhtine, 1970: 134-135). Começarei por considerar o efeito de duplicação da personagem na construção de Juliana e Julião, em *O Primo Bazílio*, comparando-o com a articulação de Carlos e Maria Eduarda como duplos, em *Os Maias*. Num primeiro momento, interessa-me, aproximar estes dois pares de personagens pelo modo como ambos conduzem a uma leitura que redobra, no plano simbólico, os dados observados positivamente no romance, extravasando da coerência demonstrativa e da reiteração no plano sintagmático para uma coerência de tipo analógico que, necessariamente, relativiza o realismo monológico, já que o coloca em tensão com outro tipo de coerência legitimadora.

Num segundo momento, tentarei mostrar que Eça utiliza ainda um outro processo – este, ao contrário do precedente, de teor dissimilativo – que consiste em desenvolver uma mesma ideia através da complementaridade entre personagens articuladas como metades de um “problema”, ou seja, situando essa ideia no espaço da “comunhão dialógica” (Bakhtine, 1970: 129).

A subordinação da construção da personagem a um princípio dialógico acentua-se com a evolução da ficção queirosiana e é mais fácil de observar nas obras mais tardias. No entanto, procurarei mostrar que esse princípio estruturante está já presente em *O Primo Bazílio*, constituindo uma estratégia de superação dos limites do modelo naturalista.

1. O duplo e a duplicação simbólica da narrativa

É desde logo curioso que, entre a diversidade dos tipos psicossociais enumerados por Eça na carta que envia a Teófilo Braga a propósito de *O Primo Bazílio*,¹ o escritor caracterize Juliana e Julião de forma tão semelhante que seria mesmo possível permutar os elementos utilizados na caracterização destas personagens sem que a informação veiculada sofresse alterações significativas. Na verdade, o que aí define Juliana (o facto de viver “em revolta secreta contra a sua condição, ávida de desforra”) aplicar-se-ia igualmente a Julião, tal como “o descontentamento azedo e o tédio da profissão” com que este é definido se aplicaria a Juliana. Distingue-os, para além do sexo evidentemente, o estatuto social; porém, estas personagens vivem, em níveis sociais diferentes, os mesmos sentimentos de revolta e frustração e, sob a acção de diferentes circunstâncias, ambos se sentem vítimas de exclusão social. O paralelismo existente entre as duas personagens, desde logo inscrito nos nomes que as designam, pode observar-se a diversos níveis e inclui aspectos que vão do mero pormenor caricatural à caracterização psico-fisiológica, atingindo mesmo o plano actancial. Assim, se atentarmos na apresentação que deles faz o narrador, verificaremos que Julião é “um homem seco e nervoso” (17),² tal como Juliana é “muitíssimo magra” (17) e com “trejeitos nervosos” (79). Dele, é-nos dada a “voz desagradável [que] caía como um gume gelado”; dela, conhecemos a “maneira aflautada de dizer *chapiou, tisoiras*, de arrastar um pouco os rr”, logo associada “ao ruído dos seus tacões que tinham laminzinhas de metal” (18). Em ambos, as botas, que ostensivamente expõem ao olhar dos outros, constituem, aliás, um pormenor caricatural várias vezes retomado ao longo da narrativa. As de Juliana, seu único luxo, associam-se à extravagância de “trazer o pé catita” (82), pois o pé, “bonito e pequenino” (82), constitui a única nota dissonante no seu traçado geral de agreste fealdade:

Eram o seu vício, as botinas! Arruinava-se com elas: tinha-as de duraque com ponteiras de verniz, de cordovão com laço, de pelica com pespontos de cor, embrulhadas em papéis de seda, na arca, fechadas – guardadas para os domingos! (74)

¹ Carta a Teófilo Braga, 12 de Março de 1878 (Queirós, 1967: 52). Significativamente, esta edição apresenta, por evidente gralha, o nome de Juliana onde deveria figurar o de Julião.

² Esta e as referências de paginação subsequentes remetem para Eça de Queirós, *O Primo Bazílio*, edição organizada por Luiz Fagundes Duarte (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990).

Já as de Julião, são um indício da sua pobreza, velhas, com o elástico desfiado (100):

– Eu mostrei-lhe francamente as minhas botas. Estas – disse, apontando para os botins mal engraxados – tenho muita honra nelas, são de quem trabalha...

Porque publicamente costumava gloriar-se de uma pobreza que intimamente não cessava de o humilhar. (130)

Aterrados ambos pela perspectiva de um futuro onde a exclusão que os afronta ameaça tornar-se ainda maior, ele teme o desterro da província (“via-se lá obscuro, jogando a manilha na assembleia, morrendo de caquexia” [38]), ela sofre o terror da fome (77); e ambos reconhecem, por idênticos traços de carácter, a sua dificuldade de integração no percurso mais comum aos do seu grupo social. Juliana “via companheiras divertir-se, vizinhar, janelar, bisbilhotar, sair aos domingos (...). Ela não. Sempre fora embezerrada” (76). E Julião “como ele dizia, era um *tumba*” (37); “via os outros, os medíocres, os superficiais, *furar*, subir, instalar-se à larga na prosperidade! ‘Falta de chance’, dizia” (37).

Orgulhosos e ambiciosos, ambos sofrem com azedume a frustração dos seus anseios. A Juliana, a certeza de ter de servir para sempre “dava-lhe uma desconsolação constante. Começou a azedar-se” (76). Quanto a Julião, cada vez mais amargurado pela frustração dos seus projectos profissionais, “ia-se tornando despeitado e amargo; (...) não cessava de ter ditos secos, tiradas azedas” (38). Luiza detesta-os a ambos. Considera Juliana antipática (16) e, a Julião, “achava-lhe um *ar nordeste*, detestava (...) as calças curtas que mostravam o elástico roto das botas” (38). E também o narrador observa em Juliana a mesma atitude “cortante como um nordeste” (77).

Da caracterização desenvolvida pelo narrador, é ainda de sublinhar a referência a dois traços caracterológicos comuns: a inveja e a curiosidade. De Juliana, diz-nos que “Sempre fora invejosa: com a idade aquele sentimento exagerou-se de um modo áspero. Invejava tudo na casa: as sobremesas que os amos comiam, a roupa branca que vestiam. As noites de *soirée*, de teatro, exasperavam-na” (78). De Julião, é dito que “tinha sempre um olhar de lado para as pratas do aparador e para as *toilettes* frescas de Luiza” (38). Preparando já a intriga de chantagem, o narrador sublinha desde cedo a curiosidade de Juliana: “Qualquer carta que vinha era revirada, cheirada... Remexia subtilmente em todas as gavetas abertas, vasculhava em todos os papéis atirados. (...) Andava à busca de um *segredo*, de um bom *segredo*! Se lhe caía um nas mãos!” (79).

Assim como a curiosidade de Juliana a levará até à prova material do adultério de Luiza, também a curiosidade de Julião, e a mesma falta de escrúpulos em entrar no espaço da intimidade dos outros, o levará à descoberta do lado mais escondido e menos moral desse representante do “formalismo oficial” que é Acácio:

Julião, sempre curioso, observou, surpreendido, duas grandes litografias ao lado da cama – um *Ecce Homo*! e a *Virgem das Sete Dores*. (...) Abriu então a gavetinha da mesa-de-cabeceira, e viu, espantado, uma touca e o volume brochado das poesias obscenas de Bocage! Entreabriu os cortinados fechados; e teve a consolação de verificar, – que havia sobre o travesseiro duas fronzinhas chegadas de um modo conjugal e terno! (314)

Não será necessário prolongar o cotejo das duas personagens para deixar claro que Juliana e Julião se repetem mutuamente sob a figura do duplo: correspondendo ao

mesmo biótipo humano,³ nervosos e coléricos, ambos têm reacções psico-fisiológicas idênticas, sublinhadas até pelo pormenor caricatural das botas que em ambos sobressaem e pela recorrência do léxico utilizado na sua caracterização; mas, para além disso, são ainda colocados sob a influência do mesmo tipo de determinação comportamental e desempenham idênticos papéis a nível actancial. Há, todavia, uma diferença a reter: enquanto Juliana sucumbirá de raiva impotente ao ver-se desapossada das cartas com as quais esperara extorquir a Luiza o dinheiro necessário à concretização dos seus sonhos de vida melhor, a Julião será dado acomodar-se. Muito significativamente, a sequência da morte de Juliana é, de imediato, seguida por um diálogo entre o médico e Sebastião, no qual esta outra possibilidade se desenha:

Então sabes a novidade, Sebastião?

– Não.

– O meu concorrente foi despachado!

Sebastião murmurou:

– Que ferro!

– Era previsto – disse Julião com um grande gesto. – Eu ia fazer escândalo, mas... e teve um risinho – amansaram-me! Estou num posto médico, deram-me um posto médico! Atiraram-me um osso! (381)

E Julião continuará com uma reflexão sobre o país, na qual exprime a sua disponibilidade para desempenhar, a nível político, o papel que Juliana desempenhara junto de Luiza, investindo, assim, a vulnerabilidade de Luiza perante a chantagem de um sentido simbólico e generalizante. Depois de afirmar ter nascido para advogado, político ou *intrigante*,⁴ Julião resume a situação de Portugal nos seguintes termos: “*O país está a preceito para um intrigante com vontade!*”⁵ E esta gente toda está velha, cheia de doenças, de catarros de bexiga, de antigas sífilis! Tudo isto está podre por dentro e por fora! O velho mundo constitucional vai a cair aos pedaços... Necessitam-se homens!” (381).

De certo modo, o desfecho ambicionado por Juliana virá a concretizar-se apenas para Julião, que de bom grado abdicará da possibilidade de vir a ser um desses homens às mãos dos quais o regime constitucional facilmente sucumbiria, ao sentir-se finalmente integrado no sistema que, verdadeiramente, só por despeito vituperara. Como ele dirá: “Até há dias um revolucionário terrível. Mas agora... (...) Um amigo da Ordem” (404).

Se é verdade que a configuração de Julião como um duplo de Juliana é explicável no quadro de uma lógica naturalista – segundo a qual dois indivíduos idênticos do ponto de vista psico-fisiológico e sujeitos ao mesmo tipo de meio adverso reagirão necessariamente de modo idêntico – a verdade é que isso chegaria para explicar as afinidades entre ambos, mas não explica a sua co-ocorrência na mesma narrativa. Esta duplicação, cuja presença a lógica naturalista legitima, mas não justifica do ponto de vista actancial, parece, na verdade, obedecer a uma funcionalidade doutro tipo: ela permite transferir para o plano simbólico a vulnerabilidade de Luiza perante o adultério e

³ Eça não parece particularmente interessado em desenvolver uma discriminação psico-fisiológica muito particularizada. Na terceira versão de *O Crime do Padre Amaro*, ao refazer a caracterização dos seminaristas, divide-os em sanguíneos e linfáticos, limitando-se a usar dois dos conceitos da divisão quaternária fundada por Hipócrates e retomada por Galeno. Cf. Queirós, 1964: 77-8.

⁴ Sublinhado meu.

⁵ Sublinhado meu.

a chantagem, conduzindo o romance segundo um modelo de coerência analógica e, logo, em tensão com a sua progressão demonstrativa. Se, por um lado, o adultério de Luíza é, como se sabe, explicado pela influência do meio burguês lisboeta e da crise moral que nele impera, segundo um modelo determinista bastante nítido, por outro lado, é através do duplo Julião, aspirante a intrigante no plano político, que a intriga de chantagem ganha uma dimensão simbólica e generalizante. Nesse sentido, tem razão Eduardo Lourenço ao subordinar Luíza ao desejo queirociano de pintar a própria inconsistência através de uma “figure malgré tout charnelle et pitoyable d'une *incon-sistence* et d'un *vide* plus profonds, celui de l'existence et de la conscience nationale *sans* projet véritable” (Lourenço, 1974: 66). Ao admitir, explicitamente, a possibilidade de repetir no plano político-social o papel que Juliana desempenhara num contexto familiar, Julião surge em tensão dialógica com aquela personagem e faz coincidir, no plano simbólico, a crise da família como instituição com a crise geral das instituições, conferindo a este “episódio da vida doméstica” o sentido amplificante de ser também um episódio que condensa, sob o ponto de vista simbólico, a própria crise nacional pela qual é positivamente explicado.

Em termos de funcionalidade narrativa pode observar-se uma situação semelhante em *Os Maias*. Também neste romance, a presença do duplo está ligada à duplicação enfática, no plano simbólico, de uma narrativa na qual a leitura mais imediata tende a valorizar o estabelecimento positivo de relações de causa-efeito bem determinadas. Não irei debruçar-me agora sobre o grau de complexidade simbólica atingido por Eça neste vasto romance. Apenas quero sublinhar que um dos aspectos dessa complexidade passa pela construção da personagem Maria Eduarda como um duplo de Carlos, Eduardo também chamado, não se esqueça. Neste caso, a construção do duplo põe-se até em termos psicanalíticos como uma fantasia narcísica, facto já assinalado por Pedro Luzes ao interpretar a relação entre os dois irmãos a partir do desejo simbiótico e diádico pré-edipiano (Luzes, 1989: 117-124). Tal como em *O Primo Bazílio*, também em *Os Maias* a presença do duplo é explicável em termos de causalidade determinista, já que a qualificação diferencial de Carlos e de Maria Eduarda permite contrapor à fatalidade trágica o determinismo objectivo. É, aliás, nesses termos que Eça comenta a atracção mútua dos dois irmãos:

Sim, tudo isso era provável no fundo! (...) Pela sua figura, o seu luxo, ele destaca nesta cidade provinciana e pelintra. Ela, por seu lado, loira, alta, esplêndida, vestida pela Laferrière, flor de uma civilização superior, faz relevo nesta multidão de mulheres miudinhas e morenas. Na pequenez da Baixa e do Aterro, onde todos se acotovelavam, os dois fatalmente se cruzam: e com o seu brilho pessoal, muito fatalmente se atraem! Há nada mais natural? (Queirós, s.d.: 622)

Sem insistir no carácter narcísico da relação entre Carlos e Maria Eduarda, já minuciosamente estudado sob o ponto de vista psicanalítico por Pedro Luzes, sob o ponto de vista simbólico por Coimbra Martins (1967: 284) e também sob o ponto de vista sociológico por Isabel Pires de Lima (1987: 199-226), lembro apenas o modo como estes dois últimos queirocianos acentuam o carácter simbólico deste episódio, que reiteraria e ampliaria a afirmação do isolamento autofágico das elites portuguesas numa auto-contemplação que é, como se sabe, longamente observada e analisada positivamente no romance. O que pretendo sublinhar é que, embora de outra forma, observamos uma vez mais que a duplicação de personagens se prende com a consecu-

ção de um processo de redundância no plano simbólico que reitera, a outro nível que não o da objectivação comportamental positiva, as conclusões veiculadas pela análise determinista.

Há duas formas de aproximar o par Juliana/Julião do par Carlos/Maria Eduarda. Uma consiste em desenvolver a interpretação proposta por Ega, isto é, em valorizar um efeito de duplicação que Susan Rubin Suleiman, retomando um estudo já clássico de Phillippe Hamon, considera uma das formas de redundância características do romance realista (Suleiman, 1983: 198). Teríamos, assim, em ambos os casos, a típica situação de subordinação de mais que uma personagem ao mesmo tipo de sequência de acontecimentos e a redundância situar-se-ia no plano de uma sintagmática narrativa. Por esta via, seremos levados a valorizar uma lógica causalista de tipo determinista que justificaria a homologia existente entre os duplos pela similitude dos seus percursos actanciais e respectivos condicionamentos. Segundo um princípio monológico, teríamos, em ambos os casos, uma ideia construída sob a forma de “dedução” decorrente dos factos apresentados (Bakhtine, 1970: 123). Todavia, em Eça, esta forma mais elementar e escolar de redundância é condição do aparecimento de uma forma segunda, que produz uma coerência analógica e já não anafórica. E esta coerência analógica, que é a coerência do símbolo, se, por um lado, vem confirmar os dados decorrentes da “experiência” que o romance naturalista pretende ser, por outro lado, não deixa de o fazer através de uma estratégia discursiva subversiva e desviante face ao método naturalista.⁶ De resto, é curioso verificar que este tipo de duplicação não está ainda presente nem no texto de *A Tragédia da Rua das Flores* nem em *O Primo João de Brito*, isto é, em nenhuma das primeiras tentativas conhecidas de fixação de intriga que antecedem cada um dos dois romances que tenho vindo a referir. Apesar da sua maior proximidade relativamente ao modelo trágico, em *A Tragédia da Rua das Flores*, o incesto nem sequer chega a ser verdadeiramente edipiano (Luzes, 1989: 122), não contemplando, portanto, a dimensão narcísica da versão definitiva indispensável à leitura simbólica em causa; quanto ao primeiro Julião, esboçado em *O Primo João de Brito*, é uma figura extremamente positiva, bem mais próxima do futuro Ega de *Os Maias* que do seu homónimo definitivo (Lima, 1994: 236). Por conseguinte, o aparecimento do efeito de duplicação na construção das personagens parece surgir apenas do trabalho de apuramento discursivo do texto definitivo, ou seja, no momento em que o rigor da observação naturalista se confronta com o rigor estético a que a obra também ambiciona.

2. Uma complementaridade em metades

Volto a *O Primo Bazílio* para observar uma estratégia de articulação de personagens desenvolvida em sentido oposto ao que acabo de descrever. Trata-se, agora, de desestabilizar a fixidez monológica do tipo, produzindo o seu alastramento através da construção de uma personagem complementar mas susceptível de incorporar outros traços de caracterização. Tal como no caso da duplicação de personagens, também

⁶ Com efeito, o caso típico da subordinação de mais que uma personagem à mesma estrutura narrativa, em termos lineares, seria o que se encontra, por exemplo, na articulação entre Amaro e o cônego Dias, em *O Crime do Padre Amaro*, narrativa muito mais canónica do ponto de vista naturalista, enquanto a construção de duplos parece ligar-se a uma inequívoca exploração do funcionamento simbólico da narrativa.

neste segundo tipo de complementaridade se produz a superação dos limites impostos pelo método naturalista. Assim, é sabido que o adultério é vivido por Luiza em perfeita conformidade com as teses queirosianas sobre a questão, tal como tinham sido anteriormente expostas em algumas “Farpas”: “Uma menina portuguesa – escrevia então Eça – não tem iniciativa, nem determinação, nem vontade. Precisa ser mandada e governada; de outro modo, irresoluta e suspensa, fica no meio da vida, com os braços caídos” (Queirós, 1979: 116). Luiza releva desta tipologia feminina que o escritor explica apontando, como se sabe, o carácter doentio da educação à portuguesa, a ociosidade burguesa, a falta de valores de referência, os modelos negativos colhidos no romance sentimental, enfim a debilidade moral e psíquica gerada pela conjugação de todos estes factores. É esta mulher “desarmada inteiramente” (*idem*, 131) que Bazílio deve vir encontrar em Lisboa de modo a provar “experimentalmente” que qualquer “burguesinha da baixa” é uma adúltera potencial, tudo dependendo de haver ou não “um maroto” disposto a entrar na história da família. É por isso que a sensualidade é, em Luiza, bastante indefinida, pouco consciencializada e essencialmente passiva: um temperamento vincadamente sensual poderia por si só justificar o adultério, e a tese queirosiana vai no sentido de o justificar pela determinação objectiva de factores extrínsecos. Todavia, o que falta em Luiza (que é o que teria de faltar sob pena de esta tese se tornar ilegível) surge claramente noutra personagem, Leopoldina, na qual o adultério deriva sobretudo das exigências de um temperamento hedonista, varonil e resoluto. Compreende-se que António Sérgio tenha mesmo considerado que esta, e não Luiza, seria a verdadeira Bovary de Eça. Em Leopoldina, a “Quebrais” – apelido que o narrador refere como sendo herdado de um pai “devasso” (25), articulando-o de imediato com uma referência à beleza dos seus olhos “muito *quebrados*” (26) (termo grafado em itálico e mais tarde retomado para caracterizar o seu “tom muito quebrado” [157]) –, tudo denota um temperamento profundamente sensual e insatisfeito mas também poderosamente afirmativo. Nesta mulher, “que passava por ser a mulher mais bem feita de Lisboa” (25), cujos vestidos modelam o corpo “como uma pelica” (25), e na qual o narrador desvaloriza o rosto e enfatiza os ombros, os seios, a linha dos quadris e a cintura (25-26), tudo denota uma espécie de vocação inata para o prazer. Em casa de Luiza vemo-la desdobrar um copioso catálogo de vícios e prazeres: comer com um formidável apetite, beber champanhe, fumar, recordar com delícia as paixões sáficas do colégio, enquanto enaltece as emoções do jogo e repudia a maternidade e a vida em família.

Independentemente de Leopoldina funcionar junto de Luiza como um factor de banalização e determinação do adultério, ela exemplifica também o único motivo que não poderia concorrer para o adultério de Luiza, sob pena de invalidar a tese a demonstrar – o temperamento. Esta personagem, a todos os títulos excepcional face ao paradigma da mulher adúltera descrita nas “Farpas” e face a Luiza, é, aliás, tão difícil de coordenar com esse paradigma feminino que, ao desviar-se dele, Eça tende mesmo a masculinizar Leopoldina: “Eu nasci para homem!” (162), diz ela a Luiza. E gaba-se de “saber abrir muito bem o champagne” (161) e diz sentir-se “como um príncipe!” (161). De paixão em paixão, com um bovarysismo que Luiza efectivamente desconhece, Leopoldina busca o prazer, a aventura e encontra sempre “a maçada”: “Aborreço-me! Aborreço-me!... Oh Céus!”, diz ela, depois de “escancarar a boca, num bocejo de fera engaiolada” (338).

É na tensão dialógica entre estas duas personagens, que se combinam como duas metades de um problema, que Eça esboça integralmente a condição do adultério feminino; mas, enquanto Luiza se subordina ao princípio monológico do romance naturalista, a voz de Leopoldina “ressoa ao lado da palavra do autor” (Bakhtine, 1970: 33) fazendo com que a contradição se estabeleça e desenvolva e a tese naturalista se relativize na tensão assim criada.

De um modo bem mais complexo, reencontraremos este tipo de complementaridade dialógica em *Os Maias*. Pense-se, por exemplo, no jogo de subtis coincidências e desfasamentos pelo qual Carlos da Maia se define em relação a Ega e Craft e face ao seu duplo falhado que é Dâmaso, para mencionar apenas os casos mais notórios. Na verdade, a evolução da narrativa queirosiana tenderá a explorar, por formas cada vez mais amplas e diversificadas, este e outros tipos de tensão dialógica, facto que, a outros níveis narrativos, tem sido apontado por Óscar Lopes e Orlando Grossegeesse (Cf. Lopes, 1999; Grossegeesse, 1995). Pela minha parte, queria apenas salientar que, ao articular algumas personagens de *O Primo Bazílio* ou como duplos ou como metades, Eça introduz, também por esta via e já numa das suas obras mais canónicas sob o ponto de vista naturalista, o princípio dialógico que, de múltiplas formas, estará cada vez mais presente na sua ficção. Uma ficção que se mostrará mais e mais ciente de que, como diria Nabokov, as semelhanças não são senão “as sombras das diferenças” (*apud* Troubetzkoy, 1996: 23), explorando cada vez melhor um jogo de complementaridades em que a identidade é sempre relacional.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTINE, Mikhail (1970), *La Poétique de Dostoievski*, Paris, Editions du Seuil.
- GROSSEGESSE, Orlando (1995), “A propensão dialógica na obra queirosiana”, *Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, Hamburgo, 6 a 11 de Setembro de 1993*, Org. Fátima Viegas Brauer-Figueiredo, Lisboa, pp. 537-543.
- LIMA, Isabel Pires de (1987), *As Máscaras do Desengano*, Lisboa, Caminho.
- ____ (1994), “Entre primos: d’O Primo João de Brito a O Primo Bazílio”, *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, Línguas e Literaturas, II Série, Vol.XI, pp. 229-245.
- LOPES, Óscar (1999), *5 Motivos de Meditação*, Porto, Campo das Letras, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo (1974), “O Primo Bazílio: Structure vide ou structure remplie?”, *Sillages*, nº 4.
- LUZES, Pedro (1989), “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, pp. 117-124.
- MARTINS, António Coimbra (1967), “O incesto d’Os Maias”, *Ensaios Queirosianos*, Lisboa, Publicações Europa-América.
- QUEIRÓS, Eça de (s.d.), *Os Maias*, 13ª ed., Lisboa, Edições Livros do Brasil.
- ____ (1967), *Correspondência*, Porto, Lello & Irmão.
- ____ (1964), *O Crime do Padre Amaro*, Ed. crítica de Helena Cidade Moura, Porto, Lello & Irmão, vol. 1.
- ____ (1979), *Uma Campanha Alegre*, vol. II, Porto, Lello & Irmão.
- ____ (1990), *O Primo Bazílio*, Ed. e org. Luiz Fagundes Duarte, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- SULEIMAN, Susan Robin (1983), *Le Roman à Thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF.
- TROUBETZKOY, Wladimir (1996), *L'Ombre et la Différence, Le Double en Europe*, Paris, PUF.

Adriana Alves de Paula Martins
Universidade Católica Portuguesa, Viseu

Entre o poder da palavra e a palavra do poder: A importância da imprensa na ficção histórica pós-moderna*

True history (...) is the final fiction.

Vidal, *Empire*

I

O meu interesse pela importância que a ficção histórica pós-moderna concede à imprensa advém da relevância que Anderson (1996: 24-25) concede às implicações da rápida circulação dos periódicos na configuração da comunidade imaginada da nação. Segundo Anderson, o facto de diversos leitores lerem simultaneamente as mesmas notícias, ultrapassando os obstáculos impostos pela distância geográfica, cria um laço cultural de afinidade que apaga diferenças de ordem social, cultural, política e económica, aspecto que ilustra o poder da palavra da imprensa. Bhabha (2000: 145), por sua vez, chama a atenção para a eficácia política deste apagamento, o que me leva a indagar sobre o alcance da palavra do poder. Aquilo que mais me fascina em todo este processo é observar que o laço de unidade criado resulta de um acto que, antes de mais, é ficcional e também ideológico, já que, como lembra o já citado Anderson (1996: 33), a selecção e a disposição das notícias a veicular não derivam do mero capricho dos editores, o que traz obrigatoriamente à discussão o tema da (im)possibilidade de representação da totalidade do mundo empírico. Nesse sentido, é pertinente reconhecer nos jornais um instrumento político-ideológico, através do qual é possível escrever a nação, ou seja, construir um sentido de identidade para a nação, o que me conduz à problematização de diferentes abordagens do papel da imprensa em dois romances: *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago e *Empire* de Gore Vidal. O meu objectivo é mostrar como a tematização da elaboração e/ ou da recepção dos textos jornalísticos está estreitamente ligada ao processo de modelização ficcional de algumas personagens

* Este trabalho foi apresentado no XXIII Congresso da APEAA (Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos), em Abril de 2002, na Universidade de Coimbra.

(historicamente atestadas ou não), relevando desta modelização a revisão da representação pública da memória da nação no que diz, respectivamente, respeito à afirmação do Estado Novo em Portugal e à transformação dos Estados Unidos numa república imperial.¹

II

Antes de começar a discutir a relevância da imprensa nos dois romances seleccionados como *corpus*, torna-se oportuno deixar claro que os projectos literários de Saramago e de Vidal são bem distintos em termos de orientação, sobretudo, no que diz respeito ao ciclo dos seus romances que problematizam a representação do passado nacional. Nos romances saramaguianos, é a consciência ideológica do intelectual de esquerda em relação à oposição entre as classes sociais, que preferencialmente informa o movimento de revisitação do passado e a reconfiguração da memória da nação. No caso da obra vidaliana, o interesse pela revisão da historiografia das grandes personalidades norteia a génese dos sete romances que compõem a série da *American Chronicle*.² Apesar desta diferença significativa, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *Empire* convergem na reflexão que promovem sobre os efeitos pragmáticos da ficcionalidade da representação que a imprensa faz do mundo empírico, nomeadamente no que diz respeito à mitificação de certas figuras públicas de relevo. Refiro-me, mais especificamente, aos casos de Salazar no romance de Saramago e de William Hearst e de Theodore Roosevelt no romance de Vidal. O que me interessa observar é o processo de modelização ficcional a que estas personalidades estão sujeitas, já que dele releva a manipulação abusiva da transformação dos eventos em factos (Hutcheon, 1995), o que tem evidentes repercussões na construção da memória da nação.

Começo pela modelização ficcional de Salazar, já que ela está directamente relacionada com a leitura que Ricardo Reis, heterónimo de Pessoa, entretanto convertido em personagem romanesca, faz dos periódicos publicados em fins de 1935 e no decorrer de 1936. Como o que está aqui em jogo é o processo de leitura, e, conseqüentemente, o fenómeno da recepção, necessário é considerar, mesmo que de forma breve, a importância de Ricardo Reis na economia da narrativa, já que ele é o protagonista que apreende e filtra a realidade de meados da década de trinta do século XX.

O Ricardo Reis saramaguiano é uma personagem que busca a sua própria identidade não só porque retorna a Portugal após muitos anos de ausência no Brasil (Reis queria conhecer o país que reencontrava), mas, sobretudo, porque não consegue se desprender da condição de ser o heterónimo de Pessoa, que afirmava que sábio era o que se contentava com o espectáculo do mundo. Reis converte-se, assim, num espectador privilegiado da “realidade” de 1936, debatendo-se entre a contemplação e a necessidade de intervenção num mundo com o qual não conseguia se identificar. No entanto, torna-se também necessário prestar atenção a outras personagens, já que a credulidade em relação ao que era veiculado pelos periódicos é posta em xeque pelos diálogos que Reis entabula com o fantasma de Fernando Pessoa e com Lúcia, criada do Hotel Bra-

¹ Peço emprestada a expressão “república imperial” a Vidal (1993: 726).

² A série da *American Chronicle* é composta pelos seguintes romances que são indicados segundo a sua ordem de publicação: *Washington D.C.* (1967); *Burr* (1973); *1876* (1976); *Lincoln* (1984); *Empire* (1987); *Hollywood* (1990); *The Golden Age* (2000).

gança, com quem Reis inicia uma relação sentimental. Pessoa é o intelectual que, com a morte, perdeu a capacidade de intervenção no mundo, o que não o impede de ser um espectador especial, já que detém o conhecimento da esfera da vida e da morte, pelo que as suas opiniões assumem extrema importância no romance, sobretudo, no que aos jornais diz respeito. Lídia é a mulher do povo, sem instrução, que sente na carne as dificuldades do quotidiano da sociedade portuguesa e cujo irmão está envolvido com actividades que visam derrubar o governo salazarista, pelo que ela manifesta uma posição céptica em relação às informações veiculadas pelos jornais. Os comentários de Pessoa e Lídia assumem especial importância quando o potencial leitor do romance saramaguiano constata que a imprensa veiculava apenas o que interessava ao regime político vigente, funcionando os jornais como um dos instrumentos privilegiados da máquina de propaganda do salazarismo.

Para além de Pessoa e Lídia, destaca-se o narrador do romance, que acompanha Reis por todo o lado, observando e comentando as suas reacções na aprendizagem que o heterónimo faz da realidade portuguesa. Lanço justamente mão dos comentários do narrador para ilustrar a operacionalidade da incorporação das notícias dos periódicos no tecido do romance no processo de desconstrução da figura mitificada de Salazar. No excerto que se segue interessam-me dois aspectos: (i) a maneira engenhosa através da qual Saramago faz com que a voz crítica do narrador sobre as fragilidades do que era veiculado pela imprensa sobressaia; e (ii) a formulação discursiva do narrador que não refere os títulos dos jornais, como quem insinua a credibilidade duvidosa do que era veiculado:

Diz-se, dizem-nos os jornais, quer por sua própria convicção, sem recado mandado, quer porque alguém lhes guiou a mão, se não foi suficiente sugerir e insinuar, escrevem os jornais, em estilo de tetralogia, que, sobre a derrocada dos grandes Estados, o português, o nosso, afirmará a sua extraordinária força e a inteligência reflectida dos homens que o dirigem. Virão a cair, portanto, e a palavra derrocada lá está a mostrar como e com que apocalíptico estrondo, essas hoje presunçosas nações que arrotam de poderosas, grande é o engano em que vivem, pois não tardará muito o dia, fasto sobre todos nos anais desta sobre todas pátria, em que os homens de Estado de além-fronteiras virão às lusas terras pedir opinião, ajuda, ilustração, mão de caridade, azeite para a candeia, aqui, aos fortíssimos homens portugueses, que portugueses governam, quais são eles, a partir do próximo ministério que já nos gabinetes se prepara, à cabeça maximamente Oliveira Salazar, presidente do Conselho e ministro das Finanças, depois, a respeitosa distância e pela ordem dos retratos que os mesmos jornais hão de publicar, o Monteiro dos Negócios Estrangeiros, o Pereira do Comércio, o Machado das Colónias, o Abranches das Obras Públicas, o Bettencourt da Marinha, o Pacheco da Instrução, (...). Dizem também os jornais, de cá, que uma grande parte do país tem colhido os melhores e mais abundantes frutos de uma administração e ordem pública modelares, e se tal declaração for tomada como vitupério, uma vez que se trata de elogio em boca própria, leia-se aquele jornal de Genebra, Suíça, que longamente discorre, e em francês, o que maior autoridade lhe confere, sobre o ditador de Portugal, já sobredito, chamando-nos de afortunadíssimos por termos no poder um sábio. Tem toda a razão o autor do artigo, a quem do coração agradecemos, mas considere, por favor, que não é Pacheco menos sábio se amanhã disser, como dirá, que se deve dar à instrução primária elementar o que lhe pertence e mais nada, sem pruridos de sabedoria excessiva, a qual, por aparecer antes de tempo, para nada serve, e também que muito pior que a treva do analfabetismo num coração puro é a instrução materialista e pagã asfíxiadora das melhores intenções, posto o que, reforça Pacheco e conclui,

Salazar é o maior educador do nosso século, se não é atrevimento e temeridade afirmá-lo já, quando do século só vai vencido um terço. (Saramago, 1986: 85-86)

É muito subtil a passagem que o narrador faz do comentário das notícias dos jornais ao anúncio antecipado de uma das políticas educacionais do governo salazarista. Domina o excerto um tom nacionalista exacerbado que é marcado por expressões como “anais desta sobre todas pátria”, “fortíssimos homens portugueses”, “melhores e mais abundantes frutos de uma administração e ordem pública modelares”. Tom superlativo que é ironicamente desmontado quando se instala a dúvida em face de um auto-elogio feito pelos jornais portugueses (“e se tal declaração for tomada com vitupério, uma vez que se trata de elogio em boca própria”), o que leva o narrador, algo sarcasticamente, a invocar a palavra da imprensa estrangeira (como se esta fosse mais credível) sobre “o ditador de Portugal”, caracterizado como um “sábio”. A referência a Salazar indica que o alvo preferencial do narrador é a figura do ditador (e não tanto o seu governo), o que é confirmado quando o narrador lança mão de um dos membros do governo – o responsável pela pasta da Instrução – para desconstruir a caracterização do Presidente do Conselho como um modelo de sabedoria. O narrador, na verdade, insinua a sabedoria dos detentores do poder em manter o povo na ignorância, o que fica patente pela ironia contida na afirmação de que “Salazar é o maior educador do nosso século”, quando é sabido que, no dealbar do novo milénio, ainda se fazem notar os efeitos dos significativos índices de iliteracia que derivam do facto de, durante cerca de cinco décadas, ter sido incentivada apenas a instrução primária em Portugal.

O cepticismo quanto à credibilidade do discurso da imprensa em relação à representação de Salazar enquanto figura pública é, dentre outros exemplos, reiterado quando Reis indaga Pessoa sobre quem era Salazar. Chamo especial atenção, no excerto seguinte, para a forma como Pessoa responde ao Reis saramaguiano, já que Saramago, na caracterização que Pessoa faz do ditador, tira partido das qualidades que lhe eram atribuídas pelo discurso oficial, para, logo a seguir, explicitar o desalento do poeta perante a manipulação da imprensa pela propaganda política no estímulo ao culto da personalidade:

Diga-me, Fernando, quem é, que é este Salazar que nos calhou em sorte, É o ditador português, o protector, o pai, o professor, o poder manso, um quarto de sacristão, um quarto de sibila, um quarto de Sebastião, um quarto de Sidónio, o mais apropriado possível aos nossos hábitos e índole, (...), quem diz muito bem dele é a imprensa estrangeira, Ora, são artigos encomendados pela propaganda, pagos com o dinheiro do contribuinte, lembro-me de ouvir dizer, Mas olhe que a imprensa de cá também se derrete em louvações, pega-se num jornal e fica-se logo a saber que este povo português é o mais próspero e feliz da terra, ou está para muito breve, e que as outras nações só terão a ganhar se aprenderem connosco, O vento sopra desse lado, Pelo que lhe estou a ouvir, você não acredita muito nos jornais, Costumava lê-los, Diz essas palavras num tom que me parece de resignação, Não, é apenas o que fica de um longo cansaço, (...). (idem, 278-279)

Se, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a problematização ideológica da condição de artefacto da representação do real, levada a cabo pelo discurso jornalístico, é garantida por um engenhoso exercício de glosa que consiste na incorporação e encaixe das notícias dos periódicos nacionais e estrangeiros no tecido do romance e do posterior comentário sobre os mesmos, em função da leitura feita pelo Ricardo Reis romanesco, em *Empire*, Vidal discute as potencialidades da imprensa na invenção dos Estados Uni-

dos como uma potência imperialista. O ponto de partida do romancista americano é a ambiguidade da historiografia oficial em relação à explosão do navio *Maine*, em Cuba, que desencadeou a guerra dos Estados Unidos contra a Espanha, não havendo, como no romance saramaguiano, a aposta recorrente na incorporação do elemento paraliterário no texto ficcional. Insisto na explosão do referido navio, já que o romance levanta a questão do envolvimento de William Randolph Hearst, magnata da imprensa sensacionalista, na criação e divulgação da notícia que, ao atribuir aos espanhóis a culpa da explosão, despoletou uma acesa reacção no público leitor dos periódicos, o que veio garantir o suporte popular no conflito com a Espanha. O interesse da guerra com a Espanha, na economia da narrativa, releva não só do facto de ela ter estado na génese da formação do império americano (cuja política ideológica vai sendo desvelada ao longo do romance), como também de ter transformado Theodore Roosevelt num dos heróis do conflito, o que veio a ser decisivo na sua ascensão política rumo à Casa Branca.

Dois aspectos são cruciais na escolha que Vidal faz da explosão do *Maine*. Em primeiro lugar, a atenção conferida ao poder do *yellow journalism* e a caracterização de Hearst como uma espécie de demiurgo capaz de mudar os destinos da nação, tendo em conta a manipulação das notícias. Em segundo lugar, a discussão sobre as potencialidades da imprensa na criação da comunidade imaginada do império, o que me remete, mais uma vez, para a postulação teórica de Anderson. O que considero, no entanto, mais engenhoso, em *Empire*, é a sugestão do Hearst romanesco de que Roosevelt, um dos grandes ícones da fase inicial de afirmação do imperialismo norte-americano, foi uma invenção sua, o que, por sua vez, levanta uma discussão cara a Vidal e que está relacionada com a invenção dos Presidentes da República.³

Para compor o retrato ficcional de Roosevelt, Vidal lança mão do carácter beligerante, intrépido e energético, que fez com que o político passasse às páginas da história como um herói. Até aí, não há novidade nenhuma. A originalidade vidaliana ocorre quando o romancista aborda preferencialmente a emergência do império em função da rivalidade pessoal entre Hearst e Roosevelt, sugerindo que a imagem que este último foi modelando e projectando de si, na sequência da “criação” da guerra contra a Espanha em 1898, e ao longo do seu percurso político, correspondia às qualidades fundamentais que o líder de um império em construção deveria possuir: coragem, pragmatismo e capacidade de comando. Estas qualidades, no entanto, têm a sua importância consideravelmente minimizada quando Vidal compromete a imagem idealizada de Roosevelt ao cotejá-la, de entre outros exemplos que poderiam ser aqui mencionados, com a opinião crítica de Henry James que via em Roosevelt um representante do jingoísmo num país que ele considerava como uma “newspapered democracy” (Vidal, 1988: 23) e com a afirmação de Del Hay de que “governments are run in response to the news” (*idem*, 24). Estas opiniões vêm realçar o poder de homens como Hearst e, por extensão, a sugestão de que o protagonismo histórico de Roosevelt se deveu, em grande parte, à imprensa.

Releva da proposta vidaliana de releitura e reconfiguração simbólica da representação da memória pública no início da empresa colonial americana o papel da imprensa na formação de um sentido de identidade para a nação, o que me faz recordar um dos

³ A este propósito, ver o texto que Vidal publicou no *New York Times*, em 1999, sobre a biografia controversa que Edmund Morris estava a escrever sobre Ronald Reagan.

comentários não ficcionais do escritor que, num dos seus ensaios, caracterizou a nação como uma “agreed-upon nation” (Vidal, 1993: 1045-1047). O imaginário da nação no período retratado no romance era, na sua essência, beligerante, insinuando Vidal que o sentido de identidade da nação foi acordado porque foi construído social e politicamente pela imprensa e por todos aqueles que souberam tirar partido das notícias inventadas para basear a política de expansão americana na ideia de que era preciso intervir em diferentes regiões da América Latina e da Ásia a fim de pretensamente garantir a paz. A este propósito, selecciono o passo seguinte, no qual são sublinhados (i) o poder de Hearst em manipular a opinião pública por ocasião do conflito com os espanhóis; e (ii) a capacidade de Roosevelt em projectar a sua imagem junto ao público, o que acabou por obrigar o magnata da imprensa a auxiliar Roosevelt na promoção da sua heroicidade a fim de fomentar nos seus leitores um espírito beligerante:

The Chief's dispatches [Hearst's] from the front, including his personal capture of twenty-nine Spanish sailors, had caused great distress to Mr. Pulitzer at the *World*. The Chief was also obliged to play up Colonel Roosevelt's derring-do; and he did so conscientiously but without relish. Instinctively, the dashing politician knew almost as much about publicity as the Chief himself. Certainly, from the Chief's occasional remarks about the Colonel, it was plain to Blaise that each had seen the war as *his* war and that each had wanted to capitalize politically on the subsequent victory, not to mention imperium. (Vidal, 1988: 51. O itálico é de Vidal)

Se Vidal chama a atenção para a relação entre o carácter inventado de Roosevelt e a emergência do império, é através da modelização de Hearst que Vidal refina a discussão sobre a ficcionalidade da imprensa e as suas implicações ideológicas. Tal se deve ao facto de Vidal indagar sobre as fragilidades do todo poderoso Hearst, quando este passa de inventor de mundos à condição de ser, de alguma forma, inventado por si mesmo, movido pelo desejo de chegar à Presidência da República. Trata-se, mais especificamente, da dificuldade que Hearst tinha de lidar com o real empírico, já que vivia num mundo que era criado por si, onde tudo era possível desde que ele assim o desejasse. A eventual coincidência entre o real empírico e a criação hearstiana assustava o próprio jornalista, como se, de algum modo, o controlo dos acontecimentos lhe escapasse das mãos. O que Vidal engenhosamente insinua é que se, por um lado, Hearst tem a capacidade de transformar um desejo que é individual (posto que seu) num desejo colectivo através dos seus jornais, por outro, a sua própria transformação em objecto do desejo (individual e, posteriormente, colectivo) pode implicar uma falta de referência em relação ao que efectivamente acontece e àquilo que é criado. Tentando ser mais explícita, o que Vidal sugere é que Hearst, enquanto criador de mundos, sempre teve consciência daquilo e daqueles que eram efectivamente criados por si; consciência que poderia deixar de existir caso o magnata se deixasse transformar num dos seus próprios objectos de criação. O perigo estava em perder-se por completo a noção do que era criação/ manipulação e o que, de facto, ocorria, ou seja, o perigo de haver uma naturalização total do que era ficcional. A fim de ilustrar o meu ponto de vista, considere-se o passo abaixo, que versa sobre o facto de Hearst ser real:

He [Blaise] saw the Chief as someone rather greater than a mere president, who did things that were news only if Hearst himself were to decide whether or not those acts were to be recorded, or reinvented or ignored. Hearst was something new and strange and potent;

and Blaise gave Caroline full credit for having perceived this novelty before anyone else that he knew. Now Hearst, the creator, was trying to create himself. It was as if a mirror, instead of reflecting an image, were to project one out of itself. Hearst could alter, in any fashion, what was there, but what was there must first be there before he could perform his curious magic. Could a distorting glass reflect itself when nothing at all was placed before it? Was Hearst real? That was the question. (*idem*, 333)

A rivalidade entre Hearst e Roosevelt atinge o seu ponto alto quando os dois políticos se defrontam na Casa Branca nas últimas páginas do romance, tentando cada um deles associar a sua figura à do pai do império como se eles pudessem ser encarados como uma espécie de novos pais fundadores. Tendo em conta, no âmbito deste trabalho, as relações de cumplicidade entre o poder da palavra e a palavra do poder, chamo a atenção para as palavras do Hearst romanesco que afirma que ele era, em 1898, a propósito dos acontecimentos em Cuba, a história, ou, pelo menos, o criador do registo da história, afirmação que atinge uma dimensão assustadora quando o mesmo Hearst defende que a verdadeira história é a ficção final.

III

Parto das últimas palavras da personagem vidaliana sobre a ficcionalidade da história para retomar e concluir a reflexão sobre a configuração da ideia de nação que informou tanto a consolidação do Estado Novo em Portugal quanto a transformação dos Estados Unidos numa república imperial. Isto porque o exame do papel da imprensa em ambos os romances estudados, apesar da diferença que informa os projectos literários de Saramago e de Vidal, revela o efeito devastador do poder da palavra na disseminação da palavra do poder, no que diz particularmente respeito à caracterização de personalidades históricas, o que tem óbvias consequências na formação do espírito patriótico português e norte-americano. O que os romances enfatizam, na verdade, é o carácter fingido da imagem que o homem comum foi levado a construir de si, bem como dos heróis que a historiografia oficial ajudou a mitificar com base no valor documental atribuído à informação veiculada pela imprensa. Mais do que isso, releva dos dois romances a necessidade urgente que a ficção histórica pós-moderna tem de rever e de questionar diferentes representações do passado a fim de desvelar os usos e os abusos da memória na construção de um sentido de identidade para a nação, que se deseja minimamente justo e crítico.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict (1996), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso.
- BHABHA, Homi (2000), "Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation", *The Location of Culture*, London, Routledge, pp. 139-170.
- HUTCHEON, Linda (1995), *A Poetics of Postmodernism: History, Fiction, Theory*, New York, Routledge.
- SARAMAGO, José (1986), *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Ed. Caminho [1984].
- VIDAL, Gore (1988), *Empire*, New York, Ballantine Books [1987].
- ____ (1981), "Theodore Roosevelt: An American Sissy", in Gore Vidal (1993), *United States: Essays 1952-1992*, New York, Random House, pp. 723-737.
- ____ (1991), "Patriotism", in Gore Vidal (1993), *United States: Essays 1952-1992*, New York, Random House, pp. 1045-1047.
- ____ (1993), *United States: Essays 1952-1992*, New York, Random House.
- ____ (1999), "A Biographer Writes Himself Into the Picture", *The New York Times* 26 September, p. 17.

Ana Paula Coutinho Mendes

Universidade do Porto

Katherine Vaz e a re-inscrição de Mariana Alcoforado na história literária*

Personagem imortalizada pelas *Lettres Portugaises*, publicadas pela primeira vez em Paris, no ano de 1669, Mariana Alcoforado tem sobrevivido ao tempo, sempre na fronteira entre a realidade e a ficção. A polémica em torno da autoria das referidas Cartas já vai longa e tem atravessado vários países, para além dos mais directamente envolvidos, como é o caso de Portugal e França. Ainda há pouco mais de vinte anos, o incansável investigador Bernardo Xavier Coutinho apoiava-se em alguns argumentos apontados pela crítica francesa, defensora da “tese Guilleragues”,¹ para vir a concluir que, até prova em contrário, tinha desaparecido da Literatura portuguesa um “grande nome de renome internacional Soror Mariana Alcoforado” (Coutinho, 1980). Não deixa de ser curioso verificar que, em pleno rescaldo das múltiplas e inflamadas consequências do célebre texto barthesiano “La mort de l’auteur” (1968), tornado *slogan* e reafirmado pelo questionar de Foucault em “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1969), o referido erudito português, por razões e vias diametralmente opostas, isto é, sem subverter os princípios de uma ética da autenticidade autoral e sem discorrer sobre as consequências da moderna impessoalidade objectiva da Arte, também chegava a uma outra forma radical de proclamação da morte do(a) Autor(a)...

Coincidências ou polémicas à parte, mais importante do que o cômputo geral em torno de entradas de autores numa dada literatura nacional, ergue-se o facto (este incontestável) de as *Lettres Portugaises* terem suscitado, ao longo de três séculos, as mais variadas alusões, repetições, traduções e adaptações, ao mesmo tempo que difundiram o nome de Portugal (e especificamente de Beja) além-fronteiras.

Quando, em 1998, apareceu pela primeira vez em Portugal a tradução de *Mariana*, o romance que Katherine Vaz, uma autora norte-americana de ascendência portuguesa,

* O presente estudo insere-se no sub-projecto “Interidentidades”, levado a cabo pelo Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Unidade I&D, financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e pelo FEDER, no âmbito do programa POCTI.

¹ A atribuição da autoria das *Lettres Portugaises* a Guilleragues para que, decisivamente, concorram as investigações de J. Rougeot e F. Deloffre (1962), fundamenta-se numa cópia do privilégio real de edição, num testemunho de Donneau de Visé em *L’Amour eschappé* e, sobretudo, na concordância temática e estilística entre as *Lettres Portugaises* e as restantes obras daquele autor francês seiscentista.

publicara um ano atrás, poderia pensar-se estarmos perante mais um fenómeno de sucesso importado, tanto mais compreensível ou justificável quanto se trata de uma escritora que, não só não renega as suas raízes portuguesas, como até se assume como uma autora luso-americana. Em muito pouco tempo, o romance atingiu entre nós a 4ª edição, e a pergunta impõe-se: o que traz de novo ou de diferente esta versão da heroína (e autora?) portuguesa, assinada por uma romancista para quem Portugal, a sua língua e cultura não são exactamente estrangeiras?

Se bem que Katherine Vaz reconheça ter expressamente escrito este romance para um público de expressão inglesa (da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos) (Vaz, 1998),² a minha leitura partirá de questões levantadas pela sua inserção no sistema literário português.³ Para tanto, começarei por evidenciar as relações implicitamente tecidas entre esta versão da vida e escrita de Soror Mariana e aquelas desenvolvidas pelas duas únicas obras de ficção escritas em português, por mulheres, no século XX, a que veio, já no decurso deste ano de 2002, associar-se o romance de estreia de Cristina Silva – *Mariana, Todas as Cartas* –, a que irei também referir-me na medida em que, naturalmente, se cruza com o enfoque relacional por que optei. Devo, desde já, esclarecer que se a razão de ser deste *corpus* de análise começou por estar associada a limitações de espaço, uma vez que já é consideravelmente vasta a lista de textos literários e ensaísticos inspirados em (ou motivados por) Mariana Alcoforado,⁴ logo se apoiou também num propósito de perspectiva que não deixa de ser tão legítimo quanto interpelador: verificar como diferentes mulheres, e em momentos distintos da História social e literária do século XX, se cruzaram com uma outra mulher, cuja existência, não só apresenta uma dimensão verídica (testemunhada por alguns documentos de época, dentre os quais se destaca um registo de óbito), como abarca também toda uma ambiguidade textual, subjacente à (im)possibilidade de as *Cartas Portuguesas* constituírem uma forma de romance epistolar do século XVII.

Embora esteja longe de pretender confundir “sexo dos textos” com sexo de quem escreve, não poderei deixar de subscrever a posição de Isabel Allegro de Magalhães quando esta aponta a ocorrência de determinados indicadores de *outra* percepção do

² Mesmo que Katherine Vaz não o tivesse revelado directamente, em diferentes contextos ou paratextos (de que se destacam a nota no final do romance “Sobre as Cartas de Amor de Uma Freira. Uma Palavra da Autora”, assim como um extenso glossário, na edição original), há alguns pormenores no romance que não deixam de evidenciar esse intuito, como sejam as referências a figuras centrais da História de Portugal (Vasco da Gama, D. Pedro e Inês de Castro, D. Sebastião), para além das inevitáveis notações em torno da Guerra da Restauração, ou de alusões às influências dos portugueses além-mares. Aliás, logo o primeiro parágrafo do romance abre com uma referência explícita à circunstância de lugar de acção que se entende mais como necessidade de explicitação narrativa para “leitor implícito” estrangeiro, do que como discurso indirecto do pai de Mariana. Acrescente-se que a edição original do romance foi em primeiro lugar publicada no Reino Unido (Flamingo, 1997) e, logo depois, traduzida para seis línguas. Em 1998, *Mariana* foi umas das obras seleccionadas pela U. S. Library of Congress para o “Top 30 of International Books”. Entretanto, já em 2004, torna a haver uma edição em inglês deste romance, desta vez publicada a partir dos Estados Unidos, pela Aliform Publishing.

³ Razão pela qual, utilizo, por princípio, a tradução portuguesa de *Mariana*, assinada por José Luís Luna, e verosimilmente acompanhada e ratificada por Katherine Vaz. Todas as referências a esta obra serão acompanhadas do nº de página correspondente à edição indicada na bibliografia final. O mesmo acontecerá com os outros romances aqui citados.

⁴ Mesmo se esta é uma personagem que, ao longo dos tempos, tem sido proporcionalmente mais abordada por estrangeiros do que por portugueses, e menos ainda por portuguesas...

real ou de *outra* lógica perturbadora da “ordem simbólica dominante”, que podendo também ocorrer em obras de alguns homens, são naturalmente mais frequentes na escrita assinada por mulheres, no que ela transpõe das suas experiências existenciais (Magaalhães, 1995: 23). Como só pontualmente serão aqui invocados romances e/ ou ensaios biográficos escritos por homens, não será possível retirar grandes ilações sobre as diferenças (ou não) das versões de autoria feminina e masculina de Mariana Alcoforado; todavia, partindo apenas de obras escritas por mulheres, ter-se-á a oportunidade de verificar quais os aspectos que aproximam ou afastam essas três versões novecentistas (mais uma deste século emergente), disponíveis no universo literário português.

De acordo ainda com o propósito inicial desta análise, que expressamente gravita em torno de *Mariana* de Katherine Vaz, será destacado aquilo que nesta ficção se impõe como formas de revisionismo da História, e, por fim, cruzando os principais espaços de recepção (Grã-Bretanha, Estados Unidos da América e Portugal) deste romance, procurarei também mostrar como a ex-centricidade da narrativa de Katherine Vaz pode funcionar como figuração de uma Literatura e de um Mundo outros.

1. Retrato em três momentos (mais um): a mesma personagem por diferentes mulheres

Para o leitor português regularmente informado que, em finais do século XX, depa- rasse com o romance de Katherine Vaz, centrado na personagem principal das *Cartas Portuguesas*, era inevitável não pensar também nas *Novas Cartas Portuguesas*, de que se comemorava, aliás, um quarto de século da sua primeira edição. Com efeito, havia sido em 1972 que as três Marias (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa) tinham experimentado entrelaçar as suas vozes, em “espiral de entrepalavras” (89), criando uma ficção enxertada em ficção, porquanto se baseava na relação amorosa de Soror Mariana com o Conde de Chamilly, segundo o que é possível depreender das *Lettres Portugaises*. Ao contrário de alguns estudos eruditos, *Novas Cartas Portuguesas* não questionavam a autoria daquelas *Cartas* de finais do século XVII; muito pelo contrário, pressupunham ter sido efectivamente Mariana Alcoforado a escrever e a enviar essas “palavras de muito rasgo e nenhum comedimento” (273); utilizavam mesmo alguns dos seus elementos para os reescrever, fazendo-os desdobrar e reconstituir-se em versões contemporâneas de outras Marianas, criando um efeito geral de “hibridismo des-organizado” (Seixo, 1998). Relativamente ao hipotexto marianista, era tal a ousadia paródica, que as *Novas Cartas Portuguesas* avançavam interpretações como esta de a “freira portuguesa” ser o resultado de um amor adulterino de sua mãe, ou de ela mesmo ter recorrido ao aborto, para além de criarem novas personagens em torno de uma Mariana essencialmente voltada para a paixão do seu próprio corpo (45).

Tornava-se, de imediato, evidente que não houvera qualquer intuito nem de reconstituição histórica (antes de actualização a um tempo presente),⁵ nem de exploração biobibliográfica em torno de Soror Mariana. Não obstante, aquela escrita polifónica e pluridiscursiva estava longe de ser uma experiência lúdica e gratuita. E nesse sentido ter-se-á de admitir que o sistema censório da época não se enganou ao condenar as três autoras. Efectivamente, *Novas Cartas Portuguesas* pretendiam (e conseguiam)

⁵ Vide alusões à situação económica do País no início dos anos 70, à guerra colonial e à emigração.

atacar, de modo particularmente frontal, as hipocrisias e perversidades de uma sociedade patriarcal, discriminatória e falsamente puritana.

O pretexto da paixão declarada, em ousados excessos, por um sujeito feminino, fora o mote para uma prática diluidora das fronteiras entre ficção e realidade e, por isso mesmo, também ela essencialmente excessiva e transgressora de silêncios e tabus em relação à realidade física, emotiva e social das mulheres. Mas estas funcionavam também – era impossível ignorá-lo – como metonímia gritante da conjuntura sociopolítica, enclausurada e enclausurante, de todo o País.

No contexto dessas tão decisivas transgressões, em inícios da década de 70, há no entanto uma que as três Marias pareciam não chegar a admitir (porque não fosse esse o seu propósito fundamental, ou porque, precisamente, de certa forma o contrariasse). Refiro-me, em concreto, à componente transgressora de uma paixão que é livremente assumida por uma mulher, sem que aquela seja, pois, um mero pretexto do que da própria paixão extravasa. Com efeito, mesmo (ou sobretudo) na relação amorosa com o Conde Chamilly, Mariana é apresentada (denunciada) ora como “sonsa” (32), ora como “esperta na lágrima ostentada” (41), não deixando, porém, de ser sempre resultado de uma alienação, isto é, vítima, em auge físico e simbólico, da prepotência machista: “Assim se afirma, se mata Mariana, assim se submete, se rende, se duvida. Assim se silencia mulher-Mariana-Maria: Coutada nela, ela própria caça, arvoredo baixo, arma onde se afirma – firma” (119). Julgo que este pormenor diegético não deixa de marcar indelevelmente o retrato que *Novas Cartas Portuguesas* desenvolvem da personagem Mariana Alcoforado, enquanto autora das epístolas que a projectaram no mundo das Letras e lhe atribuíram um papel referencial no imaginário em torno do Amor no Ocidente.

Em vez ou para além de um ser de desejo irreprimível, Mariana surge, no romance das “Três Marias”, como presa de uma cilada social e sexual, onde a sua diferença, enquanto mulher, é vivida e julgada como sinal de sujeição e discriminação (“Em aventura de amor a dois, é a mulher que depõe e arrisca seu corpo e sua alma, que homem não engravida e está já feito aos jogos de libertinagem e do amor que se lhes permite” [133]); para, mais tarde, ser ela própria, qual “amazona”, a apresentar, em carta de revisão (ou de denegação) ao cavaleiro de Chamilly, uma outra – directamente inversa, note-se – interpretação do seu relacionamento amoroso: “Grande comércio foi pois o nosso, Senhor, que o que tudo de nós era aguardado em nós se trocou – Vós vos deixastes ser tido e visitado e eu, com artes de frieza de ânimo e quentes sentidos mais não fiz que possuir-vos e ter-vos à mercê, como é de uso os homens fazerem com suas mulheres” (275). Esta perspetivação das relações entre os sexos, imbuída de crítica ao que nelas se prefigura de “base política do modelo de repressão”, não é obviamente alheia a um determinado momento da história do feminismo, das suas revoltas e reivindicações do direito de igualdade, mediante o reconhecimento de uma identidade física e erótica das (e para as) mulheres, acompanhada da sua libertação sexual, social e política. Essa vincada intencionalidade faz, aliás, das *Novas Cartas Portuguesas* um marco, senão mesmo um exemplo único, como já foi apontado, da escrita feminista em Portugal (Magalhães, 1995: 22), para além de ser certamente a mais ousada transformação das *Lettres Portugaises* e daquilo que a estas se associa.

Ora, a singularidade dessa versão de Mariana Alcoforado ganha ainda maior amplitude se confrontada com aquela que era, até então, a única obra ficcional novecentista

sobre a mesma personagem, escrita em Portugal por uma mulher.⁶ Trata-se, na realidade, de uma biografia romanceada, dada à estampa ainda na primeira metade do século XX, com o direccionado e apelativo título de *Vida Amorosa de Soror Mariana*.⁷ A sua autora – Alice d' Oliveira –, nascida no estrangeiro mas radicada em Portugal, fizera questão de invocar, “em laia de prefácio”, o escrúpulo pela Verdade como fundamento da sua criação enquanto artista, mesmo se o “incipit” e as divisórias da sua história de Mariana em tudo fizessem lembrar a tradição narrativa dos contos e lendas. Repare-se, com efeito, tanto na enunciação como na sinopse e síntese axiológica da obra operadas pelo seu parágrafo inicial: “Senhores, apraz-vos ouvir a singela história de Mariana, a monja portuguesa que pecou por amor, se resgatou por meio de penitências e a quem muito se perdoou porque muito havia amado?” (11).

Integrada na moda das “Histórias Maravilhosas” em torno de personagens verídicas, sob efeitos de um discurso idealizado e encomiástico muito em voga no nosso panorama editorial dos anos 40, *Vida Amorosa de Soror Mariana* revela ser, sobretudo, uma história de encantar, a que não falta sequer a associação com os mais famosos contos, em especial quando é referido que o convento da Conceição mais parecia “o Paço Régio e o palácio oriental das *Mil e Uma Noites* do que o singelo retiro de pombas do Senhor” (25). Pelo recurso enunciativo de um clima de oralidade, é criada uma proximidade com o(s) narratário(s) que pretende tornar persuasivas as versões avançadas das diferentes facetas do mistério da vida da freira de Beja. Dentre essas interpretações, destacam-se a visão dada de Dom Francisco Alcoforado, um homem ambicioso e prepotente, apelidado significativamente de “Dom Possimando”, que envia Mariana para o Convento por não admitir que ela, em vez de saber pegar numa agulha com jeito, demonstrasse ter interesses intelectuais (22); o facto de as *Cartas* não poderem ter sido escritas senão em português pela Mariana Alcoforado por exigirem, supostamente, “a opulência e o ardor de uma língua meridional” (80); bem como a sublimação com que é interpretado o ímpeto amoroso da freira de Beja, fazendo espelhar nele a imolação sacrificial, não só de amar outro ser mais do que a si própria, como ainda de confundir a criatura com o Criador. Na sua ânsia de ver compreendida e perdoada essa confusão amorosa, não restava senão a Alice d' Oliveira a retórica da imploração, fazendo suas as palavras que também poderiam, alguma vez, ser atribuídas à protagonista: “Senhor, perdoai! É tão fácil para as almas ardentes transviarem-se assim! Porque é que Vós haveis feito, Senhor, para elas os dois amores tão parecidos, – o Vosso e o *outro*? (59).

Conquanto Mariana Alcoforado não deixe de ser apelidada de “monja pecadora” (73), ao mesmo tempo que o seu amor é julgado como “sacrílego” (58), existe a notória preocupação de a retratar também como “ingénua e sincera” (*ibidem*), resistente até, num primeiro momento, aos encontros íntimos com Noel de Chamilly (60). Se bem

⁶ Já no campo da poesia, haverá sempre que referir a sombra de Mariana Alcoforado no *Livro de Soror Saudade* (1923), de Florbela Espanca, bem como em alguma da sua correspondência, embora aquilo que a poeta faz se inscreva mais no campo da identificação emocional, do que da recriação literária daquela emblemática personagem feminina.

⁷ Pouco tempo antes, em 1940, fora publicada uma obra também sobre Mariana Alcoforado, que o seu próprio autor – Manuel Ribeiro – considerava como ensaio biográfico e narrativo (Ribeiro, 1940: XII) e que viria a ter um maior eco do que a de Alice d' Oliveira, nomeadamente junto dos círculos marianistas, para além de ter servido como uma das fontes alegadas quer do romance de Katherine Vaz, quer daquele de Cristina Silva.

que de uma forma não tão marcadamente recriminatória ou agressiva, como já acontecera ou haveria de repetir-se noutros escritos,⁸ é ao Cavaleiro francês que é imputada a maior falha neste romance de amor, já que ele se limitara – apontava a autora-narradora – a amar “carnal e egoístamente [sic]”, enquanto Soror Mariana amara “no mais puro e alto grau que é o da abnegação e da renúncia” (84).

Tanto pela forma como são apresentadas as personagens, como pelos constantes entremezes axiológicos, nomeadamente sobre a vida nos conventos, esquecendo-lhes limitações ou perversidades, para lhes enaltecer, pelo contrário, a “paz inegável e poética”, a narrativa de Alice d’ Oliveira, escrita numa prosa tão floreada quanto datada, é o típico discurso em defesa da “honra do convento” e, particularmente, de uma das suas monjas que, alegadamente, soube redimir-se (um dos capítulos tem mesmo como título “Redenção de Soror Mariana”), atingindo até, como se sugere, o estado beatífico da incorruptibilidade do corpo e da alma (107). Ainda que pretendesse ser uma biografia romanceada sob o signo da Verdade, *A Vida Amorosa de Mariana Alcoforado* constituía um exemplo mais de subtil propaganda ideológica: através de uma ficção redentora, defendia-se a ideologia da abnegação, da sublimação e dos bons costumes – razões mais do que suficientes para que, em pleno Estado Novo, fosse uma história particularmente aconselhada “a Senhoras e meninas”, apesar da apóstrofe inicial sexualmente mais abrangente. Donde se poderá concluir que, se alguma especificidade havia nesta obra, ela não residia seguramente no facto de ser escrita por uma mulher, mas antes na circunstância de se dirigir, implícita e maioritariamente, ao entretenimento e instrução de um público feminino...⁹

Perante estes dois antecedentes de Mariana (Alcoforado) vista por mulheres, a obra “finissecular” de Katherine Vaz impõe-se logo com um traço distintivo: não desenvolve qualquer discurso moralista em torno do enredo amoroso (das reacções de Mariana ou de Chamilly), nem genericamente sobre a vida conventual; tão-pouco apresenta uma visão ou um discurso transgressores na linha do realizado pelas *Novas Cartas Portuguesas*. Se a Mariana, de Katherine Vaz, parece distar igualmente de qualquer uma das Marianas das outras romancistas, isso não é de todo alheio ao facto de a autora luso-americana ter criado uma personagem em que o corpo não está desligado do espírito, impedindo assim qualquer retrato propositado, ou de angelismo ou de carnalidade e, muito menos, determinado por um qualquer estigma social ou patológico.

Embora *Mariana* seja um romance que muito se apoia em informações recolhidas na erudição biográfica de Luciano Cordeiro e de Manuel Ribeiro (tal como a autora fez questão de precisar no peritexto final), não merece dúvidas que a sua recriação de

⁸ Se na obra de Luciano Cordeiro – um estudo de referência tanto para a crítica marianista como para as ficções em torno de Mariana Alcoforado – várias vezes aparece julgada a paixão, reservando-se para a freira o único papel de vítima ingénua e desgraçada, já Carlos Malheiro Dias, por exemplo, na sua *História Maravilhosa de Cinco Cartas de Amor*, não se coíbe de atacar directamente Chamilly, censurando-lhe a falta de remorsos e qualificando-o de “vergonhoso herói do amor” (Dias, 1959: 22). Também para o autor de *Madre Mariana Alcoforado - Sua Graça e Seu Amor*, a freira foi “a ave cheia de graça desencantada no seu ninho ascético por caçador furtivo, que a feriu de morte no coração” (Gomes, 1964: 7).

⁹ Curiosamente, já no romance de Ruy Chianca (*Desventurado Amor*, 1916), também ele centrado na figura de Mariana Alcoforado, o narrador dirigia-se explicitamente – no início como no decurso da obra – à(s) leitora(s), pressupondo, por conseguinte, a leitura e convivência do público feminino.

Mariana Alcoforado faz erguer – aquém ou além de qualquer autenticidade histórica – uma mulher que, desde muito nova, se demarca quer pela sua profunda inquietação, quer pela sua recusa de uma auto-imagem angélica (273).

Se não pode deixar de ser significativo que o enredo amoroso de Mariana com Chamilly ocupe um espaço bastante reduzido no contexto geral da obra, também não deixa de ser por demais evidente que a existência das *Cartas Portuguesas*, incluídas no romance em tradução da própria Katherine Vaz, acaba por condicionar muitos dos restantes detalhes narrativos. Dito de outro modo: nota-se que a autora de *Mariana* se preocupou em recriar uma personagem e um ambiente que tanto devolvessem autenticidade às *Cartas*, como conferissem voz directa e existência coerentes àquela que as redige. Repare-se, por exemplo, no cuidado que há em revelar, logo no início, a predisposição de Mariana para viver uma paixão avassaladora, de modo a tornar-se “numa ressurreição de Inês (de Castro)” (16), assim como a sua particular e precoce sensibilidade para a relação entre o Amor e a Escrita, evidenciada na emoção com que reconhece a assinatura do pai entrelaçada com a inicial da mãe (“Que emoção, que maravilha que a escrita pudesse conter o ser amado!” [11]). O próprio facto de Katherine Vaz inventar para Mariana outras cartas de foro familiar vem acentuar, internamente, a verosimilhança daquelas destinadas a Chamilly, na medida em que comprovam a espontaneidade e a grande emoção com que Mariana se entrega à relação epistolar. Importa, de resto, aqui referir que o romance de Katherine Vaz veio efectivamente acrescentar versões próprias ao rol de traduções das *Lettres Portugaises*: desde logo, porque estas surgem como uma reescrita em língua inglesa, que tem sido, por sua vez, vertida para outras línguas, sendo que, no caso da tradução para língua portuguesa, denota-se uma acentuada fidelidade ao texto reescrito por Katherine Vaz.

A autora de *Mariana* não se limitou, como acontece noutras evocações da freira de Beja, a citar algumas passagens das *Cartas Portuguesas*, a parafraseá-las ou então a parodiá-las; pelo contrário, segue de perto a estrutura e o conteúdo de cada uma delas, optando pela ordem que seguiu Luciano Cordeiro (ao invés da edição original de 1699), mas incutindo-lhe um estilo muito mais simples e directo (*vide* a utilização sistemática de orações explicativas, iniciadas pelos dois pontos, bem como as constantes marcas de oralidade), para além de um ou outro acrescento de intensidade emocional,¹⁰ que as faz naturalmente encadear na voz e na personalidade da personagem, construídas ao longo do romance. Inclusivamente, não falta uma clara justificação intradieética para o estilo “desafectado” das Cartas, quando é sublinhado que Mariana, enquanto escrevê no convento, responsável pela escrita d’ “As Horas”, estava “isenta de qualquer gongorismo” (60), sendo que toda a sua arquitectura textual respondia a uma autenticidade emotiva: “Nas páginas escritas por Mariana, todos os pontos e vírgulas

¹⁰ Quando cotejada a versão de Katherine Vaz com o texto francês ou mesmo com a tradução de Eugénio de Andrade, sobressaem alguns (poucos) acrescentos que não deixam de ser significativos: assim, na Quarta carta das *Lettres* (2ª em *Mariana*), quando se lê a passagem em *Lettres Portugaises*: “(...) je ne pourrais vivre sans un plaisir, que je descouvre, et dont je jouïs en vous aimant au milieu de mille douleurs: (...)”, Katherine Vaz vai mais longe na especificação desse prazer e acrescenta: “that I love you still. I love you more than all the strength of the world allows” (Vaz, 1997: 183). Ainda na mesma carta, em francês, depara-se com: “Il y aura un an dans peu de jours que je m’abandonnay toute à vous sans ménagement”, expressão esta que, na versão da escritora luso-americana, é desenvolvida numa perífrase mais clara e acentuada: “Without reserve or a sense of propriety or moderation” (*idem*, 186).

ficavam como incisões e reflectiam, como num espelho, a incisão que lhe talhava a alma” (60). Esta sensação de coerência ou inteireza que o leitor de *Mariana* tem perante o discurso das *Cartas*, quando confrontadas com outros episódios ou situações discursivas envolvendo a sua alegada autora, encontra também eco noutras perspectivas desta ficção, como seja no facto de ser dado realce à não incompatibilidade entre o sentimento religioso e o desejo amoroso: não só Mariana, quando se encontra em pleno enlevo amoroso, é colocada a responder à Irmã Brites que está a descobrir a religião (122), como ainda é apresentada fiel à paixão até ao fim da vida, sempre em paralelo à vivência religiosa e ao seu percurso místico.¹¹ De resto, dever-se-á notar o efeito subtil de homologia entre o sistema das “Quatro Águas”, referido explicitamente por causa de Catarina, a jovem irmã de Mariana (108), e a própria estrutura geral do romance de Katherine Vaz, também ele dividido em quatro partes. Aquela que foi uma imagem utilizada por Santa Teresa de Ávila, no seu *Livro da Vida*, para referir e desenvolver quatro níveis de oração ou de ligação a Deus, aparece em *Mariana* como um percurso gradativo que não se refere, precisa ou exclusivamente, à união mística com a divindade. Relativamente à terceira água, por exemplo, pode ler-se que “era deixar-se possuir totalmente e perder completamente a vontade própria. (...) Era o domínio dos génios e dos grandes apaixonados” (108). Por conseguinte, não será mero acaso se a terceira parte do romance se inicia com a paixão vivida com o Conde Chamilly, e se a quarta parte corresponde à fase final da vida de Mariana, depois de trinta anos de penitência, em que o seu estado de quase beatitude nunca deixa de estar desligado da paixão amorosa terrena, como o discurso ficcional pré-anunciara com a interpretação da quarta água, reservada a místicos e santos, e talvez também, como se sugeria, a alguns amantes, tais como “a bela Inês de Castro” (108), com quem Mariana, desde criança, desejara identificar-se.

Ao contrário do que foi sendo comum noutras versões da vida de Mariana Alcoforado, não existe aqui lugar para arrependimento nem para denúncia (mais ou menos explícita) de submissão alienante a um estado passional, constituindo esta uma opção ficcional que, a meu ver, confere uma interessante autonomia à figura da freira seiscentista. É óbvio que estamos perante um excuso interpretativo que está muito para além de qualquer discussão de verosimilhança histórica, mesmo se foi propósito de Katherine Vaz atribuir um enraizamento epocal ao seu romance. Não será, aliás, fortuitamente que o romance se intitula *Mariana* e não *Mariana Alcoforado* ou *Soror Mariana*: a singeleza do nome próprio parece desde logo inscrever a narrativa num plano mais vasto do que o vínculo oficial de um nome historicamente registado.

Concentrar-se na singeleza de um nome próprio, ainda que apelativamente associado a “Todas as Cartas”, foi também a estratégia titular adoptada por Cristina Silva, no seu recente romance de estreia, que abre com um curioso prólogo, assinado por um tal Frei José Bellém, personagem certamente fictícia mas verosímil, na medida dos hábitos e regras conventuais. Criada a situação que, em termos diegéticos, explica a clandestini-

¹¹ Esta visão de Mariana revela-se tanto mais interessante quanto alguns dos mais acérrimos defensores da tese da não autenticidade das *Cartas* se apoiam na impossibilidade de uma freira arrear completamente dos seus escritos a referência a Deus, ou de o tipo de discurso das *Cartas* poder corresponder à mesma pessoa a que se reporta o registo de óbito de Madre Mariana Alcoforado (Rodrigues, 1944: 26).

dade deste conjunto de doze cartas escritas alegadamente por Mariana Alcoforado, já idosa, o leitor depara-se com uma espécie de “revisão íntima de vida” na primeira pessoa, sob a forma já indicada de epístolas, embora Chamilly – o destinatário primeiro – tenha entretanto falecido. Ao mesmo tempo que apresenta uma versão da vida de Mariana Alcoforado, centrada exclusivamente na primeira pessoa, entrecruzando a voz deste ciclo de cartas imaginárias com passagens daquelas que celebrizaram a Freira de Beja, *Mariana, Todas as Cartas* desenvolve também a ideia de que o Amor vivido por Mariana, e prolongado muito para além da convivência com o Cavaleiro francês, foi sobretudo ocasião de auto-conhecimento de uma mulher que não só descobre que a maior infidelidade do amado é sempre a da sua alma cerrada (60), como reconhece, e faz questão de frisar, que Chamilly foi apenas mais um elemento para a “abastança unificada do [seu] íntimo mundo” (75). Redimensionada a importância do alvo da paixão, torna-se até acentuadamente significativo que o destinatário encenado destas epístolas não faça mais parte dos vivos. De qualquer forma, Chamilly – como, aliás, qualquer destinatário epistolar – é sempre a substantificação de um lugar vazio e silencioso, e o romance de Cristina Silva amplia a encenação enunciativa das Cartas de Mariana Alcoforado enquanto solilóquios de um ser, eminentemente feminino, que inventa para si mesmo uma alteridade de desejo.

Daquilo que até agora ficou exposto, poder-se-á concluir que mais até do que partirem da mesma personagem referencial, aquilo que une (e distingue) as três (mais uma) ficções aqui visadas de Mariana Alcoforado é a sua própria historicidade enquanto discursos ficcionais. Quer isso dizer que são obras igualmente marcadas por um determinado tempo social e literário e que, de alguma forma, também documentam tempos distintos da História das Mulheres no Século XX, projectados sobre a forma de escrever e de conceber o mundo por aquelas a quem uma longuíssima tradição tendeu sempre a remeter para os bastidores silenciosos da História.

2. Revisões da História

Independentemente ou paralelamente à intencionalidade expressa da sua autora, *Mariana* integra-se numa tendência clara de ressurgimento do romance histórico, ocorrido em várias literaturas, em especial nas duas últimas décadas do século XX, e que parece ainda prolongar-se. Não caberá aqui apontar razões intra e extra-literárias para este renovado interesse pela História, trazendo também consigo o ensejo de fazer reviver personagens referenciais. Todavia, já me parece fundamental destacar o quanto o romance em análise, partindo de alguns acontecimentos históricos, se ergue como uma história alternativa, para utilizar a expressão de Elisabeth Wesseling, que de certo modo resgata alguns aspectos particularmente obscuros nos discursos tanto da historiografia oficial como de outras ficções de cariz histórico.

Desde logo, o romance de Katherine Vaz ousa atribuir um discurso directo a Mariana (para além daquele que as *Cartas* lhe conferem ou atribuem), assim como a outras mulheres desse século XVII português. É verdade que, para este mesmo período, não faltam algumas exposições autobiográficas de religiosas, mas nem por isso se poderá considerar estar-se propriamente diante de discursos espontâneos e livres, dado que, a maior parte das vezes, essas “autobiografias” eram escritas por obediência aos respectivos padres espirituais e, por conseguinte, sob o jugo de uma sagacidade e de uma

exigência tão indisfarçadamente acusatórias como alheias. Na verdade, à Mulher (e não só à portuguesa) era muito mais atribuído o papel de pretexto ou de discurso diferido, do que tolerada a autoria de um discurso próprio e, muito menos ainda, em que aquela fosse efectivamente o sujeito de desejo. À inclusão desta fala individualizada e específica vem associar-se também algo de inédito no discurso sobre um período concreto, decisivo e bastante simbólico na História de Portugal: o leitor de *Mariana* é levado a rever a História da Restauração em exacto paralelo com a vida de uma jovem alentejana, de modo que nos é dada uma versão feminina dos acontecimentos, quer enquanto Mariana, criança, vive com os pais e, contrariamente ao expectável em termos sociais, exige que lhe sejam contadas “coisas da guerra” (9), assistindo, à socapa, a reuniões de carácter político em casa (24); quer depois, ao longo da sua vida no Convento, no decorrer da qual são apresentadas várias repercussões dos combates que se desenrolavam no exterior, nomeadamente as consequências, vividas no interior do Convento, aquando de um motim (66-67).

Em vários detalhes da narrativa de Katherine Vaz, denota-se a clara intenção de apresentar os acontecimentos históricos pela perspectiva não só do mundo privado, como ainda e precisamente pela vivência e sensibilidade das crianças (veja-se, logo no início, a luta de Mariana contra outros garotos que arrelivavam o seu irmão Baltazar por causa da posição da família Alcoforado em prol da liberdade de Portugal) e, em geral das mulheres, cujas atitudes no dia-a-dia reflectiam um envolvimento próprio nas questões políticas, mesmo se delas eram oficialmente arredadas. A todo o momento, surgem indicações dos efeitos e das estratégias da guerra nos comportamentos individuais: seja a avó de Mariana a cuspir no chão na direcção em que julgava situar-se a Holanda (13), seja a alteração nos coros dos Hinos em plena récita do Terço, por causa dos acontecimentos no exterior do Convento (66), seja ainda, a um nível mais particularizado e físico, as manchas vermelhas no corpo de Mariana à medida dos avanços de Espanha durante a guerra (63).

Neste romance, as informações ou precisões de carácter histórico nunca surgem desligadas das circunstâncias particulares da vida de Mariana, daí que se possa dizer que a História não surge como “cenário de fundo”, mas antes como feixe de intersecção na vida ficcionada de Mariana Alcoforado, o que não deixa de ter repercussões em termos epistemológicos, não só porque História e ficção acabam por sustentar-se reciprocamente, mas também, e sobretudo, porque a História é apresentada a partir de um “discurso da minoria” (aqui, especificamente, o grupo à margem da(s) mulher(es)), o qual, em vez de celebrar a “monumentalidade da memória historicista”, revela – como bem faz notar Homi K. Bhabha – “a insuperável ambivalência que estrutura o movimento *equivoco* do tempo histórico” (Bhabha, 2001: 554).

Se alguns pormenores parece recuperar o propósito instrutivo do romance histórico de Oitocentos, adaptando-o em especial para um público estrangeiro, maioritariamente desconhecedor da História e Cultura portuguesas (daí a existência, na edição em inglês, do já referido glossário final, que inclui explicações toponímicas, históricas e/ou linguísticas), é também verdade que o romance de Katherine Vaz não se limita a fazer reviver personagens históricas (à mistura com ficcionais) através da reconstituição de acções ou feitos, mas evoca ainda todo um mundo de sensações que recriam a fundamental ligação sensorial ao mundo, através da referência a odores e sabores gastro-

nômicos que remetem para esse mundo do privado, tantas vezes obscurecido ou ignorado. E para o caso de passarem despercebidas essas referências menos usuais nos discursos oficiais da História, o discurso narrativo de *Mariana* inclui – como num gesto enfático e de alcance subversivo – uma passagem em que é referida a forma pouco canônica, porque dispersiva e deshierarquizada, como Mariana dava lições à sua irmã Peregrina, as quais contemplavam domínios tão variados como “coisas sobre o Brasil, contabilidade básica, lendas chinesas, a história dos Alcoforados e o que era a menstruação” (230). Neste jogo de transmissão informal de saberes vários, a cumplicidade das duas irmãs (no conjunto de outras cumplicidades entre mulheres, ao longo do romance), inclui uma consciência crítica perante a História e as suas ironias, numa atitude que se cruza com a própria auto-reflexividade do discurso narrativo, quando conclui (pela voz da narradora (con)fundida com a da protagonista): “Mas a História nunca prestou atenção ao facto de a humanidade necessitar de simetria e harmonia” (114). Ora, pela forma como configura um certo mundo do passado, na sua diferença cultural e nos seus detalhes habitualmente obscuros ou obscurecidos, este romance poderá ser lido justamente como uma revisão histórica mais equilibrada, deixando de se confinar apenas a um dado momento da História de Portugal para atingir a própria transcendência da História (Wesseling, 1991: 80), na exacta medida em que abre para uma visão outra e transtemporal sobre a realidade humana.

3. Para uma literatura excêntrica

Antes de ser aqui invocada a acepção de “excêntrico” no contexto da estética pós-modernista definida pela Linda Hutcheon, importa recuperar os significados de estranho ou bizarro que aparecem habitualmente associados à excentricidade, porquanto eles encontram particular actualização na obra de Katherine Vaz: tanto em *Mariana* como no romance anterior de estreia da autora – *Saudade* (1994) –, ou ainda em grande parte das narrativas ficcionais de *Fado & Other Stories* (1997).

No caso do romance que aqui nos tem ocupado, coexistem harmoniosamente, isto é, sem sobressaltos particulares nem para as próprias personagens, nem para o discurso narrativo, acontecimentos históricos ou verosímeis, e outros enquadráveis no domínio do realismo maravilhoso, na sua versão cristã ou tão-só encantatória e feérica. Se era previsível que, numa narrativa centrada numa freira do século XVII, aparecessem referências a milagres, santos e êxtases místicos – autênticos lugares comuns da literatura religiosa, e particularmente monástica, da época –, aquilo que acaba por surpreender (no sentido de fazer a diferença) no romance de Katherine Vaz não são propriamente essas referências, mas o modo como aparecem integradas (e/ ou comentadas), desde logo no plano diegético, e, por fim, em termos paratextuais, onde aquilo que a autora reconhece que pode parecer assombroso (“uncanny”, no original), não deixa de estar intimamente ligado aos “acontecimentos verídicos” de que parte o seu romance (278).

Assim, a aparição de um “exército de anjos” à jovem Mariana é apresentada como resultado de uma imersão no próprio espanto (11); as viagens interiores das duas irmãs – Catarina e Mariana –, como uma penetração no silêncio. Também as alegadas visões místicas acabam por ser interpretadas como capacidade de sonhar na íntegra, não receando “ver o bem e o mal na mesma coisa” (187). Quer isto dizer que Katherine Vaz não esvaziou a sua narrativa de alusões à transcendência ou a alguns episódios que

contrariam as leis naturais (93), muito pelo contrário. Mas – tal como a sua Mariana – mostrou não entender que se abusasse do sentido de “miraculoso” (48), porquanto aquilo para que apontam algumas das circunstâncias mais raras ou insólitas da narrativa nada mais é do que para o alargamento das possibilidades do real, ou seja, para a diluição de fronteiras entre o extraordinário e o vulgar ou, em geral, entre realidades que costumam surgir como antagônicas. Disso mesmo é exemplo a forma como aparece interligada a vida e a morte, a ponto de Mariana conseguir comunicar com os seus entes queridos mortos, não por qualquer obscuro poder sobrenatural, mas, mais uma vez, por concentração no sonho, radicado no forte e expansivo sentimento do amor, de que são metáfora as suas viagens ao “túnel do coração” (222). A este respeito, torna-se também muito significativa a forma como é narrada a agonia e morte de Mariana, pois embora se recorra a um “diálogo” da freira moribunda com Deus, a voz narrativa salvaguarda o sentido de uma transcendência interiorizada com que deverá ser entendido esse interlocutor divino, quando repetidamente comenta: “se a misteriosa corrente no fundo da nossa alma for Deus” (274).

A culminar essa espécie de nivelamento poético (e consequente conhecimento unitário da realidade) que o realismo maravilhoso incute a toda a narrativa, assiste-se à metamorfose final de Mariana, a que, significativamente, não é atribuída a designação religiosa de ressurreição, e muito menos a insinuação de santidade. Os três dias de agonia de Mariana conduzem-na a um estádio simbólico luminoso – sinal e energia capaz de inflamar e orientar os amantes ou, como fará ainda questão de especificar a narradora-autora, “todos aqueles que acham que qualquer pensamento ou ação deve estar impregnado de transcendência – um amor para lá do próprio amor” (279).

Ao mesmo tempo que integra o insólito e inverosímil, tornando-os de alguma forma tão simultaneamente naturais e surpreendentes como tudo o que tem a ver com a existência humana, o romance de Katherine abala também a concentração narrativa quando se deixa disseminar através de diferentes discursos e pontos de vista que, inclusive, chegam a autonomizar-se em blocos de textos separados. Não raro, essa enunciação descentralizada chega a instalar a incerteza de quem diz o quê, se a narradora ou a(s) personagem(s), por sua vez ainda em desdobramento interior, materializando-se assim o propósito de deixar fluir e cruzar as vozes, em vez de estilizar uma única que silenciasse tudo em redor.

Mas o cuidado que existe, no interior do próprio romance, em “dar voz” ou visibilidade às franjas do que costuma ser centro da sociedade e da História, não poderá ser dissociado de outras descentralizações que supõem também a relação da obra com a comunidade literária em que se integra, desde logo a americana. E nesse sentido, ninguém refutará que o romance de Katherine Vaz pode incluir-se na “lição” dos ex-cêntricos invocados por Linda Hutcheon (1988: 230), especificamente naquela que inclui o grupo das mulheres e das minorias étnicas.

Não tendo o índice de diferença cultural nem a expressividade de outras minorias nos Estados Unidos, a comunidade luso-americana tem, aos poucos, cimentado a sua presença no grande *puzzle* multicultural americano (Monteiro: 1997). O sucesso das obras de Katherine Vaz foi disso mesmo testemunho e, certamente também, elemento catalisador: depois de duas obras publicadas e amplamente reconhecidas quer pela crítica, quer pelo público em geral, em que os protagonistas são essencialmente emi-

grantes açorianos ou luso-americanos, Katherine Vaz levou ainda mais longe a sedimentação ficcional de um sentimento de pertença a uma dada comunidade sociocultural, ao ousar infiltrar na “cultura dominante” e no seu próprio horizonte literário, uma narrativa baseada na História de um pequeno país periférico do Velho Continente, bem como a tradução ou reescrita de um texto que, apesar das polémicas referentes à sua autoria, faz já parte do repertório de referência da Literatura europeia. A personagem de Mariana Alcoforado permitiu-lhe, além do mais, evocar um momento particular de afirmação de liberdade nacional perante o jugo espanhol, facto tanto mais significativo ou pertinente quanto, na geografia muito simplificada, senão mesmo deturpadamente umbilical, da generalidade dos americanos, Portugal não passa de uma província espanhola...

Também no âmbito do sistema literário português, a narrativa desta luso-descendente implica uma certa deslocação, na medida em que se impõe como um discurso sobre a História e uma das suas personagens emblemáticas, mas a partir de uma visão exterior. Trata-se, porém, de uma exterioridade ou distanciamento particulares, na medida em que, tratando-se de uma autora que descende da diáspora portuguesa, não é exemplo do completamente estrangeiro ou estranho, a quem olhares presos a conceitos passadistas de nação, homogêneos e fixos, tenderiam, desde logo, a atribuir uma legitimidade nula ou relativa para se infiltrar no imaginário identitário português. Por se situar num lugar fronteiriço, tanto na cultura americana como na portuguesa, uma narrativa como *Mariana* consegue estabelecer uma transitividade vitalizante da memória, porquanto é capaz de imaginar uma identidade que não só configura uma dada personagem, como é passível de questionar a homogeneidade cristalizada de toda uma colectividade.

As sucessivas edições da tradução para português talvez manifestem o potencial de interpelação desta perspectiva de Mariana Alcoforado (e do tempo histórico a ela intimamente associado), que se distancia, clara e propositadamente, de alguns preconceitos e poderes simbólicos, como sejam as conclusões mais recentes dos estudos marianistas, ou ainda de alguns outros documentos históricos sobre a época, exclusiva ou tendencialmente patriarcais. Neste sentido, julgo mesmo possível considerar o romance de Cristina Silva como uma réplica literária implícita do reanimar da figura de Mariana Alcoforado, desencadeado pelo livro de Katherine Vaz, inclusive retomando e prolongando alguns dos que foram os seus ângulos de abordagem, como o da infância particularmente curiosa de Mariana, o da cumplicidade entre mulheres, o dos bastidores da Guerra ou o da abertura mística em paralelo explícito com Santa Teresa de Ávila.¹² Todas estas dimensões aparecem revistas em *Mariana, Todas as Cartas*, à luz de uma introspecção apenas possível por uma consciência longamente atravessada pelo tempo, pronta – como refere uma Mariana já septuagenária – para “o desembainhar das máscaras e dos disfarces” (122).

Tal como atrás já se apontou, no âmbito das revisões da História, o romance de Katherine Vaz resgata não só Mariana Alcoforado como, em geral, a voz da(s) mulher(es) da condenação ao silêncio imposta pela História oficial. Não se trata, como às vezes

¹² Refira-se que também Nuno Júdice, em 2000, abordou por três diferentes perspectivas ficcionais e modos discursivos as *Cartas Portuguesas* e seus principais protagonistas: Mariana Alcoforado e o Cavaleiro de Chamilly (Júdice, 2000: 87-133).

aconteciam em romances históricos tradicionais, de conceder a algumas mulheres – como a outros marginais – o papel de embraiadores, mas de lhe conferir pleno protagonismo e, ao fazê-lo, trazer para a ribalta narrativa um mundo transfigurado, com uma hierarquização de valores profundamente abalada, onde não existem barreiras intransponíveis entre público e privado, entre a razão e a emoção, entre o amor carnal e o amor espiritual, entre o real empírico e a imaginação, ou mesmo entre a eficácia e a beleza, de que é exemplo sintomático, logo no início do romance, o episódio em que a pequena Mariana escolhe o lute – “uma bela arma” – para defender o irmão Baltazar (10).

Assim, embora se possa admitir que *Mariana* tenha potenciado e/ ou reafirmado no estrangeiro todo um estereótipo da “forma portuguesa de amar” (Alves: 2001), julgo que esta recriação de Mariana, mais do que um ideal amoroso, ajuda a desenvolver um imaginário outro sobre a História e, em geral, sobre a existência humana, que dilui fronteiras e faz deslocar os centros habituais da historiografia, bem como de outros discursos oficiais. Importará, por conseguinte, realçar aquilo que é passível de se adivinhar para lá da alegada intencionalidade autoral de restituir a vida e a obra a Mariana Alcoforado. Não se trata de negar o facto de, ao pretender reinscrevê-la na história literária, Katherine Vaz estar implicitamente a rever o cânone (inclusive a nível tradutológico) e a afrontar os rigores exegéticos e bibliográficos dos estudos marianistas que, de resto, sempre manifestaram um profundo mal-estar perante as incursões ficcionais em torno da “religiosa portuguesa”. Mas, através de Mariana e para lá dela, a maior ousadia da romancista foi dar a uma mulher do século XVII, e nos limites da verosimilhança, o direito de uma voz própria, fiel à integridade do Amor, tanto sensual ou carnal, como vivido no mais alto grau de gnose mística. A história dessa mulher cruza-se com tantas outras histórias de que é feita a História, e que vão sendo informalmente transmitidas, sobretudo entre mulheres, como a “long, lyric transit”, na expressão de uma outra romancista norte-americana – Jayne Anne Philips (*apud* Lassner, 1989: 204), transportando consigo um valor francamente redentor, até mesmo quando partem de personagens decepcionantes (como é o caso de D. Sebastião, invocado e julgado por Mariana [241]).

Assim, para além de reescrever – manipulando a fortuna literária (Lefevere, 1992) das *Lettres Portugaises*, o maior mérito desta história de Mariana Alcoforado, mais do que inventar uma versão que corresponda à verdade (?) do passado ou a uma *praxis* moral de seiscentos, será o de deixar integrar-se no lastro profético da ficção histórica, que abre novas possibilidades para conceber o futuro (Wesseling, 1991: 194), como mundo perspectivado também a partir de olhares e discursos próprios de mulheres. E nesse sentido, mais uma vez, a verdadeira e duradoura projecção da freira de Beja não se coloca a nível do que poderá ter acontecido a montante, antes pressupõe o que foi surgindo e poderá ainda surgir a jusante... É nesse fluxo transtextual que se joga, antes de mais, a vida (ou a ressurreição) de Mariana Alcoforado na sua função discursiva de autora.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Luísa (2001), “Mariana Alcoforado e o ‘Amor Português’ na ficção actual em língua inglesa”, *I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses*, F.C.S.H. – U.N.L (versão on-line).
- BHABHA, Homi K. (2001), “Disseminação: Tempo, Narrativa e as Margens da Nação Moderna”, *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Org. Helena Buescu *et al.*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 533-573.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa e COSTA, Maria Velho da (1998), *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote [1972].
- ____ (1998), *Cartas Portuguesas*, Edição Bilingue, Prefácio e Tradução de Eugénio de Andrade, Lisboa, Assírio & Alvim.
- COUTINHO, Bernardo Xavier (1980), “Um escritor a menos na Literatura Portuguesa: Soror Mariana Alcoforado”, *Memórias da Academia das Ciências, Classe de Letras 21*, Lisboa, pp. 215-234.
- DELOFFRE, F. e ROUGEOT, J. (1962), “L’énigme des *Lettres Portugaises*”, *Lettres Portugaises, Valentins et autres œuvres de Guilleragues*, Paris, Classiques Garnier.
- DIAS, Carlos Malheiros (1959), *História Maravilhosa de Cinco Cartas de Amor*, Lisboa, Mosaico, “Pequena Antologia de Obras Primas”.
- FONSECA, António Belard da (1966), *Mariana Alcoforado: A freira de Beja e as “lettres Portugaises”*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Imprensa Portugal-Brasil.
- GOMES, A. Sousa (1964), *Madre Mariana Alcoforado: Sua Graça e Seu Amor*, Lisboa, [s.n.]
- HUTCHEON, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge.
- JÚDICE, Nuno (2000), “Três Variações para Cravo e Mariana”, *A Árvore dos Milagres*, Lisboa, Quetzal, pp. 87-133.
- LASSNER, Phyllis (1989), “Jayne Anne Phillips/ Women’s Narrative and the Recreation of History”, *American Women Writing Fiction: Memory, Identity, Family*, Mickey Perlman Editor, Kentucky, The University Press of Kentucky.
- LEFEVERE, André (1992), *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*, New York, Routledge.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1995), *O Sexo dos Textos*, Lisboa, Caminho.
- MONTEIRO, George (1997), “Persons, Poems, and Other Things Portugueses in American Literature”, *Gávea-Brown: Revista Bilingue de Letras e Estudos Luso-Americanos*, Vols. XVII-XVIII, Brown University, Jan. 1996-Dec., 1997, pp. 3-24.
- OLIVEIRA, Alice d’ (1944), *Vida Amorosa de Soror Mariana*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.
- RIBEIRO, Manuel (1940), *Vida e Morte de Madre Mariana Alcoforado*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, Editora.
- RODRIGUES, António Gonçalves (1944), *Mariana Alcoforado: História e crítica de uma fraude literária*, Coimbra, Coimbra Editora.
- SEIXO, Maria Alzira (1998), “Quatro Razões para Reler *Novas Cartas Portuguesas*”, *Ciberkiosk*, nº 4, Dezembro, <http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk4/index.html>.

SILVA, Cristina (2002), *Mariana, Todas as Cartas*, Lisboa, Gótica.

VAZ, Katherine (1997), *Mariana*, London, Flamingo.

____ (1998), Entrevista concedida a Maria Teresa Horta, *Diário de Notícias* 29/ VI/ 1998.

____ (1999), *Mariana*, Trad. José Luís Luna, Porto, Edições Asa [1998].

WESSELING, Elisabeth (1991), *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam/ Philadelphia: Johns Benjamins Publishing Company.

Paula Mesquita
Universidade de Coimbra

Vestida para matar: *The Unvanquished*

Na ordem social do Sul anterior à Guerra Civil, a condição sexual de jovens brancas de classe alta como Judith Sutpen, de *Absalom! Absalom!* ou Drusilla Hawk de *The Unvanquished* encontrava-se mais rigidamente delineada do que porventura em qualquer outro momento histórico. Se durante a infância comportamentos arrapazados nas brincadeiras das raparigas podiam facilmente ser tolerados, a partir da adolescência a distribuição de papéis sexualmente definidos totalmente distintos tornava-se um assunto tão mais sério quanto a circunstância socioeconómica das famílias. Nas classes mais abastadas, por exemplo, a fase de transição de criança para jovem “*belle*” era formalmente celebrada em cerimónias de alguma circunstância, onde as *débutantes* se davam a conhecer à sociedade. Quer em casa quer nas instituições escolares a educação das raparigas era estritamente direccionada para a preparação do seu estatuto em adultas, de esposas e “*mistresses*” de plantação. Uma enorme ênfase recaía, pois, sobre o recato, a disciplina, a religiosidade e o sentido de obediência, considerados qualidades indispensáveis à candidata a esposa.

Habitadas a uma vida de privilégio e de alguma liberdade, muitas raparigas tinham alguma dificuldade em aceitar a restrição progressiva e asfixiante dos comportamentos considerados aceitáveis para o seu sexo ao longo da adolescência. Neste sentido, os ensinamentos religiosos do Protestantismo (“*mist-born Protestantism*”, Faulkner, 1966 [1934]: 269) continuavam a revelar-se o mais poderoso instrumento de controlo social sobre as mulheres, havendo uma coincidência quase total e muito conveniente (excepto, claro, para as visadas) entre o ideal de feminidade representado pela “*southern lady*”, fabricação cultural do patriarcado sulista, e o ideal cristão de mulher. Acerca da educação formal das jovens da classe dos plantadores, Laura F. Edwards refere:

(...) [T]hey gradually reorganized their individual identities and their worldview around the religious tenets of the South's particular brand of evangelical Protestantism.

Faith did provide support and comfort for women as the trials of adulthood took their toll, but it also reinforced women's subordination to the men of their class and their commitment to slavery. Although Evangelical southern Protestants believed that everyone was spiritually equal in the eyes of the Lord, the same did not hold true for matters of this world. God stood at the head of the Christian household, just as white men presided over their earthly ones. White women, like slaves, were supposed to realize their spiritual mission through cheerful obedience to the authority of white men. As members of the slaveholding class, they

were also to share in the responsibilities of overseeing African Americans. This social order, the South's ministers assured their congregations, was not just natural but divinely ordained. Any change would bring down the wrath of God. (Edwards, 2000: 19)

Também aqui a doutrina religiosa exercia profundos efeitos sobre a definição social do papel da mulher branca, e em particular sobre o modo como as próprias mulheres entendiam a sua existência em sociedade. Apesar de as denominações apelarem à crença e obediência de ambos os sexos e de ambas as raças, a religiosidade era considerada a marca mais alta da virtude da mulher branca e, para além dos líderes religiosos, só dela era realmente esperada. Uma das principais consequências desta influência era, claro, a consolidação e perpetuação da sua imagem como ser inferior e passivo, em eterna posição de subordinação tanto ao *paterfamilias* terreno como ao Pai divino. Nem sempre, é certo, o serviço a Deus parecia coadunar-se com algumas distrações mais mundanas mas igualmente indispensáveis ao protocolo social, como o culto da aparência pessoal e formas diversas de materialismo implicadas pelos próprios deveres de supervisão da casa e da plantação. Queixando-se deste mesmo dilema, Sarah Wadley desabafava no seu diário:

Oh we young ladies are all so surface like, so useless; I pray God I may be useful, only useful, I feel that I can say (...) 'I have no wish nor desire but to follow meekly with reverent steps the footsteps of my Redeemer,' and yet how I fail so sadly, many are the vain desires that every now and then trouble this prevailing one, and my flesh is so weak, I am always failing. (*apud* Scott, 1984: 194)

A própria moda para as mulheres desta classe na época era um reflexo material do conflito entre as preocupações espirituais e a vulnerabilidade ao discurso social dominante sobre a sexualidade das mulheres, sempre com vista à contracção do matrimónio. Os vestidos de arcos, por exemplo, de tecidos requintados e chegando a ser encomendados de Nova Iorque e Paris, tinham um notável efeito icónico e simbólico, já que mantinham a mulher que os usava literalmente apartada do mundo; por outro lado, como nota Drew Gilpin Faust, eram instrumento do ideal assexuado de feminidade da época, encerrando e escondendo uma importante parte da anatomia das mulheres (Faust, 1996: 223). Distinguiam claramente a posição social da mulher, já que limitavam bastante a sua liberdade de movimento, dificultando a realização das mais simples tarefas domésticas). Por outro lado, a carestia dos materiais, modelos e acessórios eram evidência não apenas da vaidade pessoal mas da sua função ornamental e emblemática do *status quo* familiar. Por último, mas igualmente relevante, é necessário lembrar que apenas aos homens era socialmente consentido ter a iniciativa do cortejo amoroso. Isto significava que a única forma de acção que restava às mulheres nesta área era justamente o controlo sobre a sua apresentação física, que as deveria tornar desejáveis para pretendentes de condição social compatível. Neste contexto, note-se, “desejável” não é necessária ou primordialmente atraente de um ponto de vista sexual, ou seja, não era tanto uma questão de “*sex appeal*” como de “*class appeal*”. Com efeito, o conceito de “*southern belle*” não se referia exclusivamente à beleza física das jovens mas sobretudo à sua condição socioeconómica, sendo a rectidão moral e religiosa de uma jovem de classe média ou alta considerada suficiente compensação por eventual falta de atributos estéticos.

De qualquer modo, é certo que estas mulheres se encontravam encurraladas entre um discurso religioso que condenava as distrações materiais e um discurso social que determinava devotarem boa parte do seu tempo a preocupações pouco contemplativas, como a *toilette* e a ornamentação. Esta era uma queixa comum, por exemplo, no seio de instituições educacionais religiosas para mulheres.¹ Para grande parte das raparigas deste segmento social, a experiência destes paradoxos gerava não apenas confusão mas um notório sentido de inépcia e culpa, já que o mínimo gesto ou pensamento do quotidiano parecia comprometer a possibilidade de consubstanciar os elevados preceitos morais e religiosos do ideal de “*southern womanhood*”. A temática geral dos sermões religiosos enaltecia o poder da oração, a auto-abnegação em favor do próximo e pregava a urgência da salvação durante uma precária existência terrena; por outro lado, incutia nos crentes – e sem dúvida particularmente nas mulheres – o temor a um Deus Todo-Poderoso, bem como fortes complexos de inferioridade e de culpa por uma natureza intrinsecamente “pecaminosa”.

Perante este quadro, por exemplo, a constante penitência de Rosa Millard perde a qualidade quase caricatural que de outro modo somos tentados a reconhecer nela, assumindo verosimilhança histórica. De facto, este seu zelo religioso raiando a compulsão manifesta-se menos através de apelos e mais sob a forma de constantes pedidos de perdão a um Deus a quem se sente obrigada a prestar contas pelo mais ínfimo gesto. Rosa pede perdão mesmo quando os seus actos revelam auto-abnegação e a sua devoção aos mais desfavorecidos, e ainda que a “irregularidade” dos seus procedimentos seja – no entender de todos, incluindo ela mesma – largamente compensada pela caridade prestada (“I defy You or anyone to say I [sinned for gain, greed or revenge]. I sinned first for justice.” – Faulkner, 1966: 167). Com efeito, quer em Rosa quer em Louisa Hawk, o discurso religioso surge invariavelmente em termos de pecado, transgressão, castigo e perdão. É evidente a propensão destas mulheres a sentimentos de culpa e o modo como vivem na preocupação permanente de reafirmar perante Deus e a comunidade o seu respeito pela autoridade e lei divina. A própria palavra “pecado” tem para algumas destas mulheres uma carga semântica perturbadora: “(...) a word Aunt Louisa would not even repeat but that Granny knew what it was (...)” (*idem*, 219). Anne Firor Scott refere esta síndrome de culpabilidade como um fenómeno largamente generalizado, permeando milhares de diários de mulheres sulistas desta época:

Here were excellent women (...) whose sins were of the most minor kind. Yet they carried constantly with them the conception of a jealous, wrathful God, capable of punishing by eternal damnation their innate corruption, whom they were yet supposed to love. Because of their understanding of what salvation required, they were persuaded to apologize abjectly for the very qualities which make a woman (or a man for that matter) an interesting and rich personality – for spirit, for a roving mind, for pride to think well of themselves. (Scott, 1894: 197)

¹ “Evangelical ministers and Northern teachers attempted to bring student dress in line with their notions of the simplicity of Christian women and purity (demonstrated in this case in modest clothing) of the “true woman”. These two images converged to require understatement, simplicity, and modesty, although a certain richness in fabric and attention to detail and fashionable cut set those with taste apart. Such requirements, however, were not consonant with the image of the Southern belle, whose lighthearted nature and coquettish ways suggested ruffles and laces, flowers and furbelows, jewels and light pastels” (Farnham, 1994: 133).

Claramente o indivíduo livre, objecto de discursos religiosos, filosóficos, legais e culturais da época não era de raça negra nem do sexo feminino. Pelo contrário, apesar do enorme abismo que separava a condição social da mulher branca economicamente privilegiada da de outras mulheres (brancas e negras) e da comunidade escravizada em geral, a verdade é que pelo menos num aspecto em particular estes grupos partilhavam um destino idêntico na ordem social do Sul: eram tratados como criaturas infantilizadas, e no extremo simplesmente como seres irracionais. Esta visão desumanizante tinha como principal consequência a definição de uma condição “natural” de dependência, pelo que mulheres livres, escravas e escravos se viam consignados ao mundo doméstico, também correntemente designado como “*women’s sphere*”. É de salientar, claro, que o diâmetro desta “esfera” era determinado fundamentalmente pela condição económica e racial de cada mulher. Por outras palavras, se as tarefas práticas dentro da casa eram domínio comum dos vários grupos, já as funções de supervisão eram prerrogativa da “*mistress*”, porventura com alguma assistência das filhas, as “*belles*” da plantação. Do mesmo modo, as mesmas não participavam no trabalho exterior da plantação, onde a supervisão era responsabilidade de homens da família ou contratados. A distribuição espacial de tarefas de acordo com o sexo era, porém, uma marca da cultura branca. O discurso predominante sobre a suposta bestialidade dos negros tinha, entre outros efeitos, um esbatimento ou mesmo anulação das distinções socialmente construídas entre os sexos. Se por um lado o sexo e a sexualidade dos escravos eram não apenas visíveis mas objecto de alguma obsessão por parte da comunidade branca, de um ponto de vista sociolaboral não existia uma discriminação rígida, como sucedia do outro lado da barreira racial. Com poucas excepções (algumas incontornáveis, como a amamentação), a agricultura, a puericultura e o serviço doméstico eram actividades levadas a cabo por escravos e escravas, sem profundas distinções de sexo nem distribuição desigual de tarefas de acordo com o nível de exigência física.

Todo o meio cultural envolvente contribuía, pois, para que os papéis de *mistress* e *belle* (“spotless women”, Faulkner, 1966: 219) fossem investidos de um elevado refinamento moral e espiritual que era, afinal, tido como a coroa da identidade colectiva do Sul, “that for which [Confederate soldiers] died” (*ibidem*). Apenas em dois aspectos a sua existência corpórea tinha significado relevante em termos comunitários: na apresentação física, como vimos, por se tratar da manifestação simbólica da importância social da família; e na fertilidade, já que a esposa ideal deveria também ser capaz de gerar uma prole à medida das circunstâncias económicas e pretensões do seu marido. Poucas páginas após a sua primeira aparição, Drusilla resume a que poderia aspirar tipicamente uma rapariga da sua condição no período anterior à guerra:

Living used to be dull, you see. Stupid. You lived in the same house your father was born in, and your father’s sons and daughters had the sons and daughters of the same Negro slaves to nurse and coddle; and then you grew up and fell in love with your acceptable young man, and in time you would marry him, in your mother’s wedding gown, perhaps, and with the same silver presents she had received; and then you settled down forevermore while you got children to feed and bathe and dress until they grew up too; and then you and your husband died quietly and were buried together maybe on a summer afternoon just before supertime. Stupid, you see. (*idem*, 115)

Para muitas jovens sulistas a quem a guerra arrancou partes cruciais da sua normal existência, quer a nível familiar e social quer a nível económico, a verdade é que acabou também por trazer todo um novo mundo de possibilidades de agência, abalando consideravelmente as suas anteriores perspectivas do mundo. Drusilla, por exemplo, passa a entender a existência anterior à guerra como um período de paz social podre e ilusória. Na tranquilidade económica e social dessa época ela identifica agora factores negativos de estagnação e padronização de comportamentos, inibitivos do seu desenvolvimento individual, enquanto a guerra é agora vista como uma oportunidade para redefinir o significado da sua (até aqui inconsequente) existência. Este renovado sentido de insatisfação tem inequívoca e generalizada correspondência histórica, como podemos atestar pelo testemunho de Ada Bacot:

Widowed in her twenties, she had in addition lost her only child, and she found herself in 1861 without any clear purpose in life. Yet as she contemplated the national crisis, she believed herself peculiarly equipped to deal with its demands. Her loss, she thought, had inured her to emotional suffering and privation, even though, she conceded, she had experienced no material hardship. She looked to war and upheaval as a divinely sent opportunity. 'Now I can give myself up to my state, the very thought elevates me. These long years I have prayed for something to do, perhaps my prayer is now being answered.' (Faust, 1996: 21-2)

Com efeito, para além dos trágicos efeitos de privação material e emocional, para vários sectores da população, e fundamentalmente os que até aqui viviam em total dependência e subordinação, a agitação social e política constituiu-se também como um espaço de interrogação espontânea em relação à verdadeira natureza e justiça de relações de poder baseadas em “verdades” sociais, como a “natural” hegemonia do homem branco. No universo social anterior à guerra, por exemplo, não teria sido tão complicado para as privilegiadas *belles* aceitarem pacificamente a sua condição de passividade e despojamento político. Uma vez que a provisão material era absolutamente garantida pelos pais, irmãos e maridos, era mais fácil mantê-las convencidas do valor do seu papel ornamental. Na verdade, em grande parte sentiam-se enaltecidas nessa mesma função, empenhando-se em corresponder às expectativas de um discurso social que premiava o recato feminino e exaltava a santidade do mundo privado da domesticidade. No entanto, forçadas durante o conflito a substituírem os seus familiares e próximos do sexo masculino nos mais variados domínios da produtividade social (doméstico, económico, artesanal, industrial, educativo, etc.), estas mulheres viram-se inadvertidamente confrontadas com as suas reais capacidades, assim como com as limitações até aqui inimaginadas dos “masters” brancos. Não havia, aliás, real alternativa a essa descoberta, uma vez que a anterior estabilidade social, política e económica era a verdadeira base do pedestal espiritual em que estas mulheres eram colocadas. A partir de agora, bem mais prementes do que as anteriores atribulações da alma, ocupavam-nas duras e bem prosaicas aflições de mera subsistência física. Necessariamente houve, como atesta o eloquente registo de Ada Bacot, um recuo dramático na romantização do destino doméstico da *southern lady*, que até aqui devotava a sua inteira existência ao conforto da família, do marido e dos filhos. A existência das mulheres como simples corolários do poder do homem da casa pode bem avaliar-se pelo horror de Louisa Hawk, sacerdotisa do velho mito de feminidade sulista, quando Drusilla se transforma numa prática e enérgica mulher-soldado imediatamente após a morte em combate do seu noivo:

(...) there had been reserved for Drusilla the highest destiny of a Southern woman – to be the bride-widow of a lost cause – and (...) Drusilla had (...) thrown that away, she had (...) become a lost woman and a shame to her father's memory (...). (Faulkner, 1966: 219)

Se para a geração de Aunt Louisa parece natural e auto-evidente que uma mulher se possa definir apenas e sempre em relação a uma sucessão de homens mais poderosos do que ela mesma ao longo de toda uma vida (*daughter, bride, wife, widow*), já a geração de Drusilla é forçada a (re)conhecer a realidade de que existe vida não apenas para além da viuvez (oficial ou *de facto*), mas inclusivamente para além do celibato, uma vez que até à década de 1880 era este o destino mais comum para as jovens no Sul. Assim se entende o desespero de Drusilla quando por mais do que uma vez tenta fazer ver à mãe que o seu ingresso no exército confederado não é uma estratégia para assegurar qualquer projecto ulterior de união matrimonial: “Can’t you see that I am tired of burying husbands in this war? That I am riding in Cousin John’s troop not to find a man but to kill Yankees?” (*idem*, 220). É de notar, aliás, uma curiosa evolução no discurso de Drusilla, cujo ponto de vista se vai de tal modo confundindo com o dos seus companheiros de batalha que noutra ocasião fraseia o mesmo pensamento nos seguintes termos: “We went to the war to hurt Yankees, not hunting women!” (*idem*, 227). Claramente, a auto-desidentificação de Drusilla com o ideal de feminidade doméstica, frágil e passiva da *southern belle* é de tal modo extrema que ela passa a constituir-se como sujeito masculino do seu discurso [“(...) in the troop I was just another man (...)” (*idem*, 233)] sem que a este facto esteja associada qualquer alteração a nível do seu desejo heterossexual. Verifica-se, no entanto, precipitada pelo caos da guerra, uma progressiva separação em Drusilla do que Judith Butler denomina de “three contingent dimensions of significant corporeality: anatomical sex, gender identity and gender performance” (Butler, 1990: 137). Embora na narração existam sugestões ocasionais de que as mudanças operadas ao nível da imagem de Drusilla sejam um reflexo do seu trauma de perda amorosa, parece-me evidente que ela tem origem em razões de ordem bastante mais pragmática. Na sua primeira aparição, por exemplo, aquela que é considerada a melhor cavaleira das redondezas aparece montada num cavalo sem sela, regressada da beira-rio, onde foi dar conta de uma horda de escravos libertados que tentam juntar-se aos soldados da União. Este tipo de actividade, e todo o trabalho físico que é agora a sua principal responsabilidade – proteger a casa dos soldados invasores, rachar lenha, transportar água ou encontrar comida para a família – não são compatíveis com os incómodos vestidos que normalmente veste. A mudança para as roupas de homem, que parece de facto despoletar a progressiva mutação a nível do seu comportamento sociossexual, surge, pois, de uma contingência essencialmente prática. A partir do momento em que veste o primeiro par de calças, a expressão “like a man” surge como um autêntico refrão nas descrições de Drusilla:

(...) Cousin Drusilla rising astride like a man (...) (Faulkner, 1966: 100-1).

She was not tall; it was the way she stood and walked. She had on pants, like a man. (*idem*, 101)

Her hair was cut short; it looked like Father’s would when he would tell Granny about him and the men cutting each other’s hair with a bayonet. She was sunburned and her hands were hard and scratched like a man’s that works. (*idem*, 105)

(...) her short jagged hair and the man’s shirts and pants. (*idem*, 113)

(...) her short jagged hair like she had cut it herself without bothering about a mirror (...). (*idem*, 114)

(...) riding the troop like she was a man. (*idem*, 170)

(...) one young girl who happened to try and look and act like a man after her sweetheart was killed. (*idem*, 218)

Liberta do constrangimento físico das roupas de mulher, Drusilla inicia um processo de tomada de consciência do forte constrangimento político e espiritual a que até aqui esteve sujeita. Confrontada com o reconhecimento do fenómeno de construção social de identidades atribuídas ao sexo anatómico, e sentido-se limitada a este sistema cultural binário, decide modificar, ou melhor, “inverter” a sua apresentação corporal (quer através das roupas, quer através da postura), de modo a que outros reconheçam na sua presença física não a ausência de poder, identificada com os adereços de feminidade, mas antes a evidência deste, consubstanciada nos vários uniformes de masculinidade com que passa a apresentar-se. Diane Roberts vê neste transformismo de Drusilla uma tentativa de inventar uma terceira identidade sexual (Roberts, 1994: 24), ou seja, nem masculina, nem feminina, mas talvez Aunt Louisa esteja mais próxima na sua classificação da rebeldia de Drusilla. Podemos presumir que o que Aunt Louisa quer realmente dizer quando refere: “(...) Drusilla had deliberately tried to unsex herself (...)” (Faulkner, 1966: 217) é realmente “tried to *un-gender* herself”, uma vez que Drusilla não inventa em si uma nova categoria de identidade sexual, antes tenta alinhar-se com a única categoria de identidade sexual com indisputada hegemonia sociopolítica. Por outras palavras, se é certo que a ambiguidade gerada pela sua fusão de identidades (*boyish belle*) põe em causa esse sistema dual masculino/ feminino, não é este de todo o objectivo de Drusilla, cujo projecto político é manifestamente individual. Mais do que criar uma nova identidade sexual, Drusilla tenta tomar o caminho mais curto para se libertar totalmente da identificação com ausência de poder político, ou seja de se *desmarcar* e de se *desmascarar* de acessórios “femininos” onde a comunidade lê limitação, passividade, incapacidade, dependência. Tendo já os factores raça e classe socioeconómica do seu lado, ou seja, aqueles a partir dos quais todas as outras categorias são marcadas nesta cultura como politicamente secundárias, só falta mesmo incorporar uma identidade sexual “neutra” em termos de poder político, que neste caso é inequivocamente a identidade masculina.

A diatribe sociológica de Drusilla que vimos anteriormente, é claro, é tão incisiva quanto radical para uma jovem da sua época. Drusilla critica de forma breve mas contundente a forma como até aqui a vida de jovens como ela era totalmente condicionada por toda a espécie de pressões familiares e sociais. Não são apenas as condições restritivas de uma existência exclusivamente dedicada à domesticidade e à maternidade que Drusilla rejeita, considerando esse tipo de rotina de um ponto de vista existencial um permanente estado de sono. O ritmo mecânico do seu discurso e a alusão a rituais de hereditariedade e padronização dos comportamentos femininos atestam a sua frustração perante a impossibilidade de, enquanto mulher, construir e ver reconhecida uma identidade individual. Mas sem dúvida que o contexto particular em que Drusilla fala é determinante para o articular da sua nova perspectiva. Todos os vestígios que encontramos do seu modo de vida antes da guerra parecem indicar que até ao seu início Drusilla vivia de acordo com as expectativas da sua classe. Sabemos, por exemplo, que

também teve o seu “*beau*”, um noivo heróico que acaba por morrer em combate; sabemos ainda, através dos simbólicos baús do enxoval que a sua mãe transporta, que a sua indumentária habitual antes do conflito eram convencionais vestidos de arcos. A roupa e os baús são, aliás, bons indicadores se não da anterior mundividência de Drusilla, pelo menos da sua submissão aos estereótipos sexuais então vigentes.

Para começar, embora não se possa dizer que a expressão de sentimentos idênticos por parte de mulheres fosse inédita no período anterior à guerra, a verdade é que se tratava principalmente de desabaços e confissões secretas a diários privados, frequentemente seguidas de palavras de retractação e pudor. Com efeito, era religiosa e socialmente reprovável que uma mulher sequer se pronunciasse sobre a política doméstica ou pública, e a religião insistentemente frisava a importância do auto-sacrifício e da dedicação ao marido e filhos, que seriam a expressão na terra da servidão ao Pai Divino.

No entanto, como é de notar desde já em Drusilla, a guerra veio colocar importantes desafios à fé das mulheres em geral, não apenas em termos puramente teológicos, mas também em relação a vários dos preceitos comportamentais reforçados pela ideologia religiosa, nomeadamente a passividade, a submissão e a dependência. Para além das terríveis privações materiais que desde bastante cedo estas mulheres sofreram na retaguarda do conflito, o facto de a esmagadora maioria se ver sem a presença e orientação dos homens da casa determinou que elas mesmo tomassem responsabilidade pela sua sobrevivência e a dos que ficavam. É o que acontece com Judith, Clytie e Rosa Coldfield em *Absalom! Absalom!* e agora Rosa Millard, que também se vê subitamente forçada a tomar conta da família e dos escravos de Sartoris e de todo o seu património. Se no caso de Granny Millard e de inúmeras mulheres sulistas a guerra não abalou as suas crenças (muitas nunca sequer duvidando do apoio divino à sua facção política), a verdade é que muitas outras se viram forçadas a questionar conceitos até aqui nada problemáticos, como é claramente o caso de Drusilla na ficção, ou de muitas das suas congéneres históricas:

Significantly, some women no longer able passively to bear war's suffering were propelled to action in pursuit of their own interests in this world. Ida Wilkom of Louisiana abandoned resignation and calm acceptance of her lot for political expression (...) [She] demanded her husband's release from the army, explaining, 'I have tried everything to submit to the will of God in tranquil resignation; but I find, a human being can suffer only according to human strength.' (...) (Faust, 1996: 193)

Na sua única alusão remotamente religiosa, Drusilla agradece sarcasticamente a Deus pelas actuais condições de precariedade material e económica, que ironicamente a libertam das vãs obrigações que acompanhavam o estatuto da *southern lady*: “Thank God for nothing” (Faulkner, 1966: 115). Sarah Morgan, uma jovem do Louisiana da época, revoltada por não poder tomar parte na guerra, questionava-se: “What is the use of all these worthless women, in war times?”, lamentando pela primeira vez na vida ter nascido mulher, uma vez que os privilégios da sua anterior existência se transformavam no *bandicap* de agora (Faust, 1996: 20). Poderia, aliás, imaginar-se que uma expressão de rebelião tão radical como a de Drusilla – não apenas em termos seccionais mas sobretudo em termos de desafio à política sexual da sua cultura – apenas se poderia registar em ficção. Não é o caso. Gilpin Faust refere registos de 400 mulheres de ambas as facções infiltradas nos campos de batalha ao longo dos 4 anos de guerra,

salientando inclusivamente um caso que tivera semelhanças espantosas com o trajecto de Drusilla:

(...) Amy Clarke, who volunteered as a private (...) in order not to be parted from her husband. After his death at Shiloh, she continued to fight, was twice wounded, and then was taken prisoner by the Yankees, who discovered her sex. 'But they did not permit her to return' to the South, the *Mercury* explained, 'until she had donned female apparel'(...). (*idem*, 202)

(Esta última exigência ecoando com curiosa exactidão a imposição de Sartoris a Drusilla após o seu casamento. Apesar de no contexto desregado da batalha ter convivido sem quaisquer objecções com o uniforme desta – isto durante uma longa temporada em que lutaram lado a lado, como iguais – de volta à comunidade Sartoris não está preparado para conviver no seu casamento com um corpo tão ambíguo de um ponto de vista homossexual).

Relatos pessoais de mulheres sulistas do período de 1861-65, recolhidos por Walter Sullivan, contam histórias similares de mudança radical na vida das cidadãs. Entre cartas e excertos de diários incluem-se relatórios como o de Belle Boyd e Loréta Janéta Vélasquez, duas mulheres de elevada condição socioeconómica que voluntariamente se vêem envolvidas em espionagem de alto risco, chegando mesmo a ser detidas pela União como prisioneiras de guerra (Sullivan, 1995).

“What’s a dress?”

Durante o período de guerra, Drusilla resiste a ser contida no estereótipo de feminidade prescrito com uma nota de desafio que no Sul desta época teria tido contornos de heresia. Na verdade, o ideal da *southern womanhood*, alimentado pela religião e constituindo-se ele mesmo como uma ideologia semi-religiosa, torna-se agora um *locus* de contestação por excelência. A ausência de discurso religioso em Drusilla, ao contrário do que vemos em Granny Millard, não só está de acordo com o seu novo papel masculinizado como é ao mesmo tempo sintomático de profundas fissuras no sistema de valores, quer a nível religioso quer a nível da definição social das identidades sexuais. Neste sentido, as transformações operadas na sua apresentação (/ representação) física de Drusilla, da disposição do seu corpo, podem também ser lidas como uma forma de iconoclastia, uma rejeição de tradições e imagens de feminidade que até aqui lhe haviam sido propostas como leis absolutamente naturais. Se quisermos, é uma espécie de queima do corpete, e do vestido de arcos. Essa iconoclastia de Drusilla – em ambos os sentidos de rebeldia contra a convenção social e de oposição ao culto da imagem fragilizada da mulher – é uma forma eficaz de criar e expor através do seu próprio corpo as “descontinuidades” do sexo pré-discursivo que Judith Butler discute em *Gender Trouble*:

When the disorganization and disaggregation of the field of bodies disrupt the regulatory fiction of heterosexual coherence, it seems that the expressive model loses its descriptive force. That regulatory ideal is then exposed as a norm and a fiction that disguises itself as a developmental law regulating the sexual field that it purports to describe. (Butler, 1990: 136)

Ou seja, a partir do momento em que Drusilla adopta com considerável sucesso comportamentos masculinos, expõe não apenas a artificialidade de comportamentos identificados como “naturalmente” femininos ou masculinos, mas também a natureza fragmentária, flutuante, e essencialmente imitativa dos vários factores constitutivos dessa

identidade sexual supostamente una e coerente. A denúncia da génese política da divisão sexual é feita isolando o sexo biológico das características comportamentais que lhe são atribuídas e dos novos comportamentos “incoerentes” assumidos. A sua nova liberdade de acção e movimento denunciam o modelo de feminidade até aqui cultivado não apenas como construção social mas sobretudo como constrição social. Para começar, ao contrário do que acontece com muitas das heroínas de Yoknapatawpha, a presença física de Drusilla é sempre uma presença indiscreta, centralizadora das atenções, uma perpétua perturbação para o observador Bayard, e pois para o leitor que a vê através do olhar deste. Este corpo, não apenas bem visível mas em constante agitação é em si mesmo a negação do ideal de mulher fantasmática, que “paira”, que vemos em Rosa Coldfield ou em Judith Sutpen.

Movido porventura mais pelo seu perspicaz sentido histórico do que propriamente pela liberdade ideológica e artística, de forma ainda mais espectacular do que em *Absalom! Absalom!*, Faulkner apresenta o contexto paradoxal da Guerra Civil numa relação sinérgica com a crise dos estereótipos sexuais da cultura sulista contemporânea. Muito se tem discutido o papel Rosa Millard e Drusilla no desafio às convenções sociais de feminidade. Mas é necessário manter presente que, particularmente no caso de Drusilla, a transgressão desses códigos sociais a pretexto da defesa “nacional” não tem uma verdadeira dimensão de “feminismo” primordial, isto é, não tem pretensões nem finalidades políticas no sentido de representação de um colectivo, de uma identidade de grupo. Toda a actuação “irregular” de Rosa acaba por reafirmar o anterior *status quo* da divisão dos sexos, uma vez que a sua intenção é preservar o património e a família de John Sartoris até que este regresse para retomar o comando da propriedade. Drusilla também pouco ou nada se detém na consideração abstracta da sua subjugação política. O que ela faz é identificar e eliminar os obstáculos sociais à sua vontade de *agir*, e se um estereótipo de identidade sexual for o que nesse momento obsta a essa sua liberdade, então será esse o obstáculo a derrubar. Enquanto o actual caos social lhe der espaço de manobra para isso, Drusilla passará por cima deste preceito social como por cima de qualquer outro, como uma espécie de versão feminina de Thomas Sutpen; também ela tem a sua espécie de “ruthless Drusilla code”. Com efeito, não se pode exactamente dizer que seja mais ou menos subversiva que Sutpen, no sentido em que ambos se limitam a tentar ultrapassar tudo o que possa comprometer as suas missões pessoais. São questões de ambição individual, mais do que de subversão consciente de normas sociais de sexo ou de classe, e ambos tomarão por quaisquer meios o poder político que se propuseram alcançar.

Nesta perspectiva, se é comum entender a mudança radical na aparência de Drusilla como uma experiência de Faulkner na sua exploração ficcional das relações de poder entre os sexos, a verdade é que essas mudanças devem mais a realidades históricas em registo do que ao seu arrojo ideológico ou criativo. É um facto que o transvestismo de Drusilla coloca várias questões dentro e fora da narrativa acerca das relações entre homens e mulheres neste quadro cultural, mas é igualmente verdadeiro que esse tipo de transformação era bastante mais comum durante a Guerra Civil do que se possa à partida imaginar. Neste sentido, e sem qualquer desmérito do ponto de vista artístico, Faulkner limita-se a apresentar factos historicamente verificáveis, mudanças de atitude não de uma ou duas mulheres sulistas da época, mas de milhares de mulheres da Confederação que colocavam a defesa do sentido de nação do Sul acima dos pro-

tolos sociais da feminidade. O penteado de Drusilla – cabelo curto, com estilo arrapazado – por exemplo, não só não teria sido totalmente excepcional como seguia inclusivamente uma espécie de moda, ao ponto de ter um nome específico: “shingling”. Muitas mulheres realmente cortavam o cabelo desta maneira, não apenas por motivos práticos (menor disponibilidade de tempo e de serventes para ajudar na preparação diária dos penteados e vestidos), mas também por necessidade de uma afirmação mais agressiva: “It was the fashion among some young ladies to wear short hair”, lembrava uma mulher acerca do período 1861-65. “If they could not go with their brothers to the war, they would, at least, look as military as possible” (*apud* Faust, 1996: 226). Em relação à indumentária, colocavam-se questões idênticas e limitações ainda mais sérias. Tornou-se também um fenómeno generalizado as mulheres começarem nesta altura a trocar os seus vestidos por roupas de homem. De um modo geral, tendo em conta o valor extremamente pejorativo na época do conceito de “*unsexed woman*”, sem dúvida que este tipo de decisão teria de emergir de alarmantes necessidades práticas (escassez de tecidos, novas tarefas que exigiam maior necessidade de movimento, e por diante): “Cordelia Scales, carrying a pistol whenever she left the house, parted her hair on the side like a man and dressed as a guerrilla in order to enhance her safety” (*idem*, 226-7).

É certo que Drusilla apenas toma consciência destas possibilidades com o advir da guerra e de toda a desordem social consequente. De outro modo, possivelmente nunca teria sido despertada, ou pelo menos seria publicamente manifesta, a sua sagacidade de acção. Do mesmo modo, quando o conflito chega ao fim, a mulher que o exército da União não conseguiu derrubar não tem agora força para enfrentar sozinha a pressão social da polida comunidade feminina de Jefferson, que reclama o seu regresso à conformidade com o estereótipo sexual que desafiou todo esse tempo. Sem dúvida que ao fraquejar da sua resistência moral não é alheia a atitude de Sartoris, seu ex-coronel. Se até aqui John a respeitou como um dos seus soldados mais destemidos, terminado o conflito acaba por ir cedendo ao clamor das senhoras lideradas por Louisa Hawk. Como consequência, e em particular após o casamento com Drusilla, acaba por voltar a reconhecer nela a sua qualidade de “apenas” mulher, ou seja, uma presença circunscrita a contextos de menor consequência. No sentido que ele também acaba por encorajá-la a envergar de novo os vestidos, é como se Drusilla começasse gradualmente a desaparecer dentro deles, recuperando as qualidades “femininas” de invisibilidade e imaterialidade que referi anteriormente. A obsessão com a sua imagem corpórea não é sua, mas dos que à sua volta a observam, como ela bem sabe, e daí o horror que lhe causa a visão do baú dos vestidos (“that’s what beat Drusilla: the trunks”, Faulkner, 1966: 230). Como se constata em seguida, não é sequer o caso que Drusilla retome a uma postura mais “feminina” dentro desses vestidos. Mas ela está ciente, como estão as 14 senhoras das charruas, que os vestidos a definem assim para outros olhares, e que isso limitará eficazmente a sua liberdade individual; não é Drusilla já quem “representa” uma identidade sexual, são as roupas que agora o fazem por ela, contra a sua própria vontade. Muitas mulheres da época tomavam igual consciência de que haviam durante muito tempo vivido prisioneiras dos seus próprios símbolos de privilégio:

The sensations generated by wearing men’s clothing were unexpectedly powerful, prompting [Emma Crutcher] to reflect to her husband, Will, about the way in which dress shaped not only female bodies but female lives. ‘A woman,’ she wrote, ‘does feel so light and

ethereal when she slips out from the long, tangling, encumbering skirts that wrap around her feet, that I expect I should find great difficulty in keeping my toes from flying up like a ballet dancer's if I were once released.' (Faust, 1996: 227)

Por outro lado, o que me parece em toda a problemática que sempre rodeia a corporeidade de Drusilla é que o factor classe é muitas vezes mais determinante do que o factor de identidade sexual, o mesmo se verificando no caso de Rosa Millard. Na verdade, apenas lhes é tolerado ocupar lugares de poder identificados como masculinos uma vez que dentro da sua classe socioeconómica, apesar de mulheres, de qualquer modo já são mais poderosas do que, por exemplo, um homem branco do meio social designado por "*white trash*". É óbvio que a integridade física de Drusilla num meio altamente machista como o exército, ainda por cima em condições prolongadas de dureza extrema, se preserva essencialmente devido ao seu estatuto privilegiado enquanto familiar do aristocrático Coronel. Também Rosa Millard retira o máximo proveito desse elevado estatuto social durante um largo período de tempo, pois não se pode imaginar que os seus mirabolantes logros e negociações com os unionistas encontrassem o mesmo tipo de acolhimento e tolerância por parte do exército inimigo caso se tratasse de uma mulher pobre e sem ligações familiares de peso no mundo militar e político. São comuns as acusações a Faulkner de castigar estas duas mulheres com o desaparecimento e a morte pela sua usurpação do poder masculino, e a Drusilla como fraude deste "feminismo" incipiente, por se revelar uma sanguinária no dia dos assassinatos eleitorais. Mas na realidade, ambas conseguem aquilo que conseguem também por força individual própria, e não porque as mulheres se destaquem repentinamente, revelando-se como melhores do que os homens. Granny atinge os seus objectivos económicos porque é uma hábil gestora e negociadora. Drusilla distingue-se na guerra por ser uma combatente destemida. Outras mulheres da história, como Louisa Hawk, por exemplo, não alteram em nada a sua postura nem se afastam por pouco que seja do modelo tradicional de feminidade. Assim, ao contrário do que crê Roberts, penso que a morte de Rosa Millard não é o preço da mudança de mentalidades em relação aos privilégios da sua identidade sexual. Quem a mata não discrimina sexo, classe, idade ou cor, mas apenas lucro financeiro. Sem dúvida que quaisquer que fossem as suas circunstâncias individuais, o negócio teria desenlaces idênticos. Do mesmo modo, também a violência de Drusilla deve ser analisada em contexto, havendo várias questões a ponderar em relação ao seu permanente estado de raiva. Naturalmente passa por um estado de choque, ao ver todo o seu mundo social e familiar brutalmente destruído. De acordo com a sua educação privilegiada, parecem existir muito poucas razões por que continuar a viver. Mais tarde, as exclamações de ódio que passa a dirigir ao exército Yankee, e que muitas contemporâneas históricas ecoavam das formas mais diversas e estridentes, é em grande parte atribuível ao seu recém-descoberto sentido de inadequação e inutilidade. Especialmente quando existe o tempo todo uma certa consciência de que se vê agora tão alargado o seu campo de acção, é apenas por uma simples contingência logística, e que no final da guerra esse poder transitório regressará a mãos masculinas. Em relação ao seu desprezo pelas vidas dos dois homens assassinados por Sartoris, é preciso relembrar que Drusilla não foi educada, como acontece com Judith, com igual sentido de equidade em relação ao negro. Apesar de terem ambas a mesma educação racista, Judith não viveu sempre segregada como Drusilla. Teve desde

a mais remota infância a companhia permanente da sua inseparável meia-irmã, Clytie, o que muito ajuda a explicar a sua aparente imperturbabilidade perante a diferença racial. Já Drusilla cresceu vendo o seu estatuto garantido sob a forma de subordinação de brancos pobres e de negros escravizados.

Por outro lado, o fervor nacionalista da comunidade de Sul em geral sobrepunha-se a todos os outros valores sociais. Inúmeros abolicionistas do Sul acabavam por se juntar ao exército confederado, obrigados pelo seu sentido de lealdade aos estados sulistas, de modo que mais dificilmente seriam os apoiantes da escravatura a repensar a questão racial justamente no seio desta convulsão política e social. O racismo profundo era, de resto, igualmente marcado nos dois exércitos em confronto. Ora se como discuti anteriormente a genuína preocupação de Drusilla é garantir alguma suficiência política individual neste agitado e traumático contexto, não será justamente este o momento em que se deterá em contemplações humanistas – quer em relação aos odiados *yankees*, que servem de bode expiatório para toda a sua frustração pessoal, quer em relação aos negros, ou mesmo em relação às outras mulheres. Com efeito, a rebelião de Drusilla no plano das identidades sexuais não é, como vimos, expressão de um sentido de opressão de grupo, mas de motivações puramente individualistas. Na verdade, a única mulher com quem parece ter laços relevantes de empatia emocional é, ironicamente, a escrava Louvinia. Aliás, o desenvolvimento final de regresso à “prisão” do ideal recuperado de feminidade é a sua maior lição política, e também uma espécie de preço que Drusilla paga por querer rebelar-se em isolamento, acabando por transformar as outras mulheres da comunidade nas suas mais implacáveis perseguidoras.

Há também que manter presente que, realisticamente, o valor da vida dos dois homens assassinados por Sartoris teria de facto sido considerado pela elite branca da região como inferior aos interesses da hierarquia racial do Sul, que em termos práticos se manteve firme muito para além do final da guerra. O próprio discurso dos movimentos feministas no Sul no início do século XX reforçavam essa segregação, uma vez que parte do argumento de elevação da condição da mulher branca assentava na degradação agravada da condição da mulher e do homem negros. Por outras palavras, em textos como este talvez não devamos ser tão rápidos a imputar à misoginia de Faulkner os desenlaces menos inspiradores das histórias de Drusilla e da sua tia. Drusilla não é apenas a (de resto admirável) heroína novecentista com um “incómodo” defeito de obsessão racista, que fere a sensibilidade politicamente correcta do leitor actual. Tal como Sartoris e Sutpen, ela é fundamentalmente o produto da sua época e de uma cultura profundamente mergulhada em crises sociais e ideológicas. Toda a força destes perfis e a sua obstinação cega pelo poder no fundo escondem um profundo sentido de insegurança e de desajustamento face a expectativas sociais. Por outro lado, numa leitura foucaultiana deste sistema sociopolítico, ainda que consideremos a actuação destas mulheres insuficiente do ponto de vista das relações raciais, em termos do questionamento das relações de poder entre os sexos, não se deve subestimar a importância da sua intervenção social aos mais variados níveis. Apesar do enorme esforço pós-Guerra Civil para reinstalar, intacto, o anterior sistema de relações sociais, é a inscrição continuada destas breves agitações, subversões e rupturas o que permite mais adiante a mudança. A herança das suas atribuladas histórias foi a base essencial para a reformulação progressiva do conceito de feminidade no Sul, até aos dias de hoje.

BIBLIOGRAFIA

- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Routledge.
- EDWARDS, Laura F. (2000), *Scarlett Doesn't Live Here Anymore: Southern Women in the Civil War Era*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- FARNHAM, Christie Anne (1994), *The Education of the Southern Belle: Higher education and Student Socialization in the Antebellum South*, New York and London, New York University Press.
- FAULKNER, William (1966), *The Unvanquished*, New York, Vintage Books [1934].
- FAUST, Gilpin (1996), *Mothers of invention: women of the slaveholding South in the American Civil War*, Chapel Hill; London, University of North Carolina Press.
- FOX-GENOVESE, Elizabeth (1988), *Within the Plantation Household: Black and White Women of the Old South*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press.
- JIMERSON, Randall C. (1988), *The Private Civil War: Popular Thought During the Secessionist Conflict*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press.
- MATHEWS, Donald G. (1977), *Religion in the Old South*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- ROBERTS, Diane (1994), *Faulkner and Southern Womanhood*, Athens and London, The University of Georgia Press.
- SCOTT, Ann Firor (1984), *Making the Invisible Woman Visible*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- SULLIVAN, Walter (1995), *The War the Women Lived: Female Voices from the Confederate South*, Nashville, J. S. Sanders & Company.
- WEINER, Marli F. (1998), *Mistresses and Slaves: Plantation Women in South Carolina, 1830-1880*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

Joana de Mello Moser
Universidade Autónoma de Lisboa

O Golem

Nota de Abertura

Com este trabalho propomo-nos debruçar sobre o romance de Gustav Meyrink, *Der Golem* (2000). Trata-se quanto a nós de uma introspecção do herói que o autor habilmente transforma em sonho.

Não sendo nossa intenção fazer uma análise exaustiva da obra, dados os limites convencionados para a extensão do trabalho e a imensidão de imagens que atravessa o texto, decidimos começar por um prólogo visando o mito de que Meyrink parte para escrever este romance seguido de uma breve abordagem sobre a época e vida do autor, para depois passarmos à montagem da obra, à luz de uma atmosfera fantástica.

Terminaremos com a análise do texto, na qual apontaremos as posições que consideramos mais relevantes.

Origem do mito

Diz a lenda que o mito do Golem nasceu da mística hebraica do séc. XIII. O Golem – matéria informe – ter-se-ia tornado num homúnculo a partir da invocação mágica de um nome. Terá sido Elijah de Chelm quem criou o Golem a partir do barro, ao escrever na sua frente o "Shemhamforash" – nome secreto de Deus. Assim lhe foi concedido o poder da vida, mas não o poder da palavra. Quando o Golem atingiu um tamanho e força sobrehumanos, o criador, temendo as suas potencialidades destrutivas, apagou-lhe o nome da testa e ele transformou-se em pó.

Rezam algumas versões da lenda que não foi o nome de Deus mas a palavra "emet" – "verdade" – que foi inscrita na sua testa. A destruição do Golem verificou-se quando se apagou a primeira letra, tendo restado a palavra "met" que significa morte.

O motivo central deste mito é o acto da criação, tal como vem descrito no *Livro do Génesis* – criar um homem a partir da terra, dar vida à matéria, desafiar e copiar Deus –, pelo que na perspectiva cristã esta é uma temática considerada absolutamente prometaica.

Na opinião de Aglaja Hildenbrock (1986: 65), a lenda do Golem tem uma componente folclórica e outra teológica. No que respeita à componente folclórica, conta-se que certo dia o Rabbi Low (Praga, séc. XVI) se propôs criar um servo a partir do barro, o terá "animado" por fórmulas mágicas através do nome de Deus, mas que mais tarde o teve de destruir, porque ele tinha entrado num descontrolo total. Apesar de o Rabbi

ser considerado sábio e santo, a criação do Golem foi vista como um acto melindroso e problemático, cuja ambivalência se manifesta na dupla natureza do Golem: por um lado possui um corpo dotado de forças naturais, por outro, é mudo e não tem alma, não devendo ser considerado um ser humano na verdadeira acepção da palavra: é insensível, mas obediente; um ser sem passado nem futuro, sem duração e sem memória. Assim, embora criado como Adão a partir da terra, o Golem não tem sentimentos nem capacidades intelectuais; ele "escuda-se" na pessoa do Rabbi Low – "a sua potência espiritual" –, o que nos leva a pensar que o Golem é um "duplo" do Rabbi.

No que respeita à componente teológica, tudo se passa de forma diferente: a Adão, a vida e a palavra são dadas por meio do sopro divino. Criado a partir da melhor porção de terra criteriosamente seleccionada no centro do mundo, o monte do Sião, ele deverá ser entendido como a reunião de todos os elementos de que é constituído, ou como a sùmula dos quatro pontos cardeais, a partir dos quais é feito (Scholem, 1966: 181.2). Adão será pois a totalidade; ele pertence um pouco a todo o lado.

O Adão que o sopro de Deus ainda não insuflou é neste sentido como o Golem, que significa "sem forma".

Numa célebre passagem do *Talmud* que G. Scholem expõe numa das suas obras, vêm descritas as doze primeiras horas de Adão: "durante a primeira hora reuniu-se a terra; na segunda, esta foi amassada e tornou-se "Golem" – uma massa ainda informe; na terceira hora moldaram-lhe os membros e na quarta deram-lhe uma alma; na quinta hora já se mantinha de pé e na sexta *nomeou* todos os seres vivos da terra" (*ibidem*).

De acordo com este passo, Adão encontrava-se ainda em estado bruto – não tinha ainda alma nem tão pouco falava – ao nomear as coisas.

As opiniões dos grandes estudiosos divergem no que acima foi dito. Citamos a propósito um passo que Scholem menciona nas suas obras *La Kabbale et sa Symbolique* e em *A Cabala e a Mística Judaica*. Na primeira diz-nos que num *Midrash* dos séculos II e III, Adão vem descrito como sendo "um Golem de tamanho e força cósmicos a quem Deus terá mostrado as gerações futuras, quando Adão ainda se encontrava 'sem vida' e não falava" (*idem*, 182); na segunda refere que o ponto de partida para a doutrina da transfiguração das almas, que começou a ter impacto entre os cabalistas a partir dos meados do séc. XVI, foi um velho *Midrash* que narra que quando Adão jazia, ainda sem vida, como mero Golem, Deus lhe mostrara os justos que proviriam da sua semente. Todos estavam dependentes do seu corpo, alguns pendurados na sua cabeça, outros nos seus cabelos, no seu pescoço, (...) na sua boca e nos seus braços" (Scholem, 1990: 207. 5).

Os cabalistas interpretaram estas palavras do seguinte modo: se todas as almas do género humano se encontravam em Adão, era porque Adão antes da queda formava "um corpo místico", um ser cósmico no qual se organizava "a substância anímica de todos os níveis de realidade, do mais elevado ao mais baixo". Adão era assim a verdadeira Alma que Deus criara, o reflexo da realidade espiritual.

A questão que se coloca agora é a seguinte: Quem é Adão?

Terá ele "assistido" à criação do mundo?

Pela citação do *Midrash* que referimos, parece haver aqui dois aspectos a considerar: Como poderá Adão ter nomeado as coisas da terra numa fase em que não possuía ainda uma alma nem tinha o poder da palavra, o que para os cabalistas significa que

ainda não tinha sido dotado de razão, pois para eles a palavra é a faculdade mais elevada que um "ser" pode possuir. Mas esta mesma citação pode levar-nos a concluir que foi nestas primeiras horas de vida de Adão (o Golem), precisamente o espaço situado entre a segunda e a quarta, que se verificou todo o mecanismo da criação.

Alexandre Safran formula uma explicação para estas questões: "Se unir a inteligência ao amor e souber pôr a sua conduta ao serviço do bem, o homem está em condições de se aproximar do modelo divino, pois ele é o único ser cuja natureza está dividida: é matéria, mas também é espírito e é isso que faz com que tenha um lugar especial no seio da criação" (Safran, 1960: 324.6). Essa também a razão por que tem sempre uma grande tendência para distinguir em todos os elementos do universo um aspecto duplo: o material e o espiritual. Compreendemos assim que matéria e espírito remontam a um pensamento original/ espiritual, que corresponde aos dois aspectos da criação: "a bondade, que é de ordem espiritual, e a verdade, que é de ordem racional, científica" (*ibidem*).

"No princípio era o Verbo..."

O Verbo é aquilo que surge em primeiro lugar e antes de tudo. É um atributo divino, o sopro da criação que no momento original se identifica com a Palavra. É a manifestação de um princípio visível e espiritual que é Deus, de onde tudo emana e que se confunde, no início, com o nome de Deus, o que significa que entre o nome e a coisa não há distinção.

Alef, o puro sopro, permite a transmutação do nada original – o caos – para o cosmos. Quando se diz "faça-se", inicia-se o processo da criação, a viragem marcada de uma "matéria informe" para qualquer coisa que ganha forma.

Deus disse: "Faça-se a luz". E a luz foi feita. E Deus viu que a luz era boa e separou a luz das trevas. Chamou dia à luz e às trevas, noite.

A identidade indiferenciada vai dar lugar a um sistema de opostos: é uma "força" da qual a linguagem brota e dela o próprio mundo criado.

"Façamos o homem à Nossa imagem, à Nossa semelhança". E assim Deus cria depois o homem a partir do barro, a quem é insuflado o sopro divino e é dada a capacidade da linguagem.

É, pois, Adão quem vai dar o nome às "coisas". Esta possibilidade de "nomear" acontece ainda numa fase paradisíaca em que a linguagem humana é reflexo divino. A essência espiritual reporta para um momento primitivo em que havia um sentido profundo da interligação entre a Palavra e a coisa, porque nas origens o nome não é conteúdo. Não há separação entre conteúdo e forma, porque tudo se (con)funde.

Mas no momento em que Deus concede ao homem o dom da linguagem, coloca-o acima da Natureza e inicia-se a divisão. O homem vai nomear aquilo que é Uno e nomear é conhecer. Conhecer é separar.

A contradição é própria do homem, que acaba por entender que é da tensão dos opostos que nasce a união. E é quando toma consciência do seu estado de pecado – de "separação" – que se encontra em vias de proceder à reunificação dos elementos divididos.

De tão diferenciada, a linguagem acaba por perder a sua unidade primordial e estilhaça-se. O homem – como a linguagem – dá-se conta de todo esse desmembramento e tem vontade de regressar.

Com toda a ambiguidade que encerra, o mito da criação tornou-se de há muito um desafio para o homem: para além de se propor dar vida a um ser criado a partir da terra, ele precisava de descobrir a maneira de o "animar".

Foi assim que, a partir de muitas combinações de letras do alfabeto hebraico, pensou ter chegado à fórmula mágica, criando um "Golem" de barro ao mesmo tempo que pronunciava essas combinações. Mas tudo não passou de uma ilusão, pois a desintegração a que Adão foi sujeito e que constituiu a sua queda nunca se poderia verificar com o Golem.

O versículo 3,19 do *Livro do Génesis* elucida-nos um pouco sobre este tema. "Tu és pó e em pó te tornarás!", disse Deus. Mas ao passo que o homem se liberta do seu corpo ao tornar-se pó, regressando pela parte espiritual ao "Uno", com o Golem – que não tem espírito – não pode verificar-se a re/ integração: o Golem transforma-se em pó e dele não resta nenhum vestígio.

É este, a meu ver, o segredo que o homem procura: conseguir dar uma alma a um ser por si fabricado.

Gustav Meyrink – Época e vida

Sabemos que o século XIX foi uma época em que proliferou o desenvolvimento de algumas ciências como o hipnotismo, o mesmerismo, o ocultismo e outras e que a psicanálise quis mostrar que "a arte e a literatura fantásticas são coisas sérias que constituem, como o sonho, transposições metafóricas de preocupações profundas" (Vax, 1972: 3.1).

Sabemos também a fascinação que exerceram as famosas personalidades duplas na época e "como a loucura, a droga e o sono são considerados capazes de libertar as capacidades inferiores e "automáticas" que, sobrevivendo à derrocada da razão, aparecem "mais profundas", primitivas e fundamentais do que a actividade racional" (*idem*, 39. 2).

No campo da astrologia provou-se também ser possível que a mesma constelação de planetas possa provocar periodicamente os mesmos ou acontecimentos semelhantes e que o ser humano possa saltar determinados períodos de tempo através do sono, quer no sentido do passado – recordando para trás – quer no do futuro através da capacidade de visão ou previsão.

Gustav Meyrink foi quem primeiro recorreu a estes mecanismos de repetição, ao recolher acontecimentos de um passado incerto da lenda do Golem para o tempo presente: "o Golem é um fenómeno de índole "ahasvérica", isto é, aparece de trinta e três em trinta e três anos" e neste romance, à janela de um quarto no *ghetto* de Praga, ao qual ninguém tem acesso" (Scholem, 1966: 197.3).

Nascido em Viena no ano de 1868, Gustav Meyrink era filho natural de Carl von Varnbuler, ministro do rei de Württemberg, e de Maria Meyer, uma actriz bávara.

Depois de um casamento fracassado foi viver para Praga, onde se dedicou a negócios vários que cedo o arruinaram. No meio de uma grande crise descobriu o esoterismo e fez parte de alguns círculos ocultistas.

Casou segunda vez e mais tarde estabeleceu contactos com o movimento teosofista, tornando-se também adepto de uma escola yoggica e alquímica.

De 1916 até 1932, ano em que morreu, dedicou-se a actividades secretas de toda a espécie em Viena, Munique e Praga, e também a experiências de telepatia.

Vemos assim as enormes influências que as escolas a que se dedicou terão exercido sobre ele. Numa grande necessidade de se "encontrar", de aprofundar as questões que mais o atormentavam, procurou incessantemente a verdade: a verdade sobre si mesmo, a verdade sobre o mundo e o transcendente.

O Golem

I. Intenções

Gustav Meyrink é um "analista" que se propõe aprofundar a alma humana. No romance *O Golem*, ele desenha a atmosfera em que vive o burguês e explora o significado do seu inconsciente: dois mundos num só quadro, onde os labirintos do interior se cruzam com as estradas do exterior. Tudo isto se torna evidente desde logo pela forma como monta a "peça", já pela estrutura por que opta para a sua construção – uma moldura que acolhe todas as máscaras que vão desfilar num mesmo retrato –, já pelo modo como organiza o decorrer da acção: um espaço dentro de outro espaço. Um é fechado e limitado e está sujeito a muitas e diferentes forças; o outro, um espaço aberto, que não está "velado" nem en/ coberto e que, por isso, "parece" ser o espaço real.

A contradição expressa nestes dois mundos é aquela mesma que sentimos quando pomos em paralelo a vida íntima e sensual, erótica e sexual, que é própria do homem e as convenções da moral burguesa. O espaço velado – ou o espaço do mundo interior – vai ser povoado de figuras fantasmagóricas, para o que o autor recorre ao impressionismo, a fim de lhe conferir um tom feérico e enigmático. É o que corresponde ao seu inconsciente. O espaço dito "real" é aquele que parece mas não é – espaço em que o homem/ herói está sempre a tropeçar, porque lhe é vedado, carregado de leis ditas pelo homem. É a voz dos outros, a voz da moral burguesa.

II. Moldura

Vejamos em termos gerais qual a função que desempenha a moldura que Meyrink vai utilizar para "armar" o seu romance – cercadura de que se serve para "enfeitar" uma imagem.

Na primeira parte, o eu-narrador (o primeiro) envolto numa moldura dá-se conta de um facto estranho e procura desvendar esse mistério. Começa como que a desembrulhar o enigma – quem? o quê? É o primeiro retrato que põe a revelar, início de um caminho novo que irá percorrer.

Assistimos na segunda parte, já no sonho, a um desfile de personagens que o narrador vai ver retratadas nessa imagem, uma sucessão de máscaras que não é afinal senão o desdobramento do eu inicial, o primeiro narrador.

Temos por fim a síntese ou conclusão – o encontro entre a personalidade do eu-narrador do início com tudo aquilo que para ele constituía o desconhecido. É o diálogo entre uns e outros que vai dar origem a um outro eu.

A moldura prefigura assim a tese de uma estrutura: a apresentação ou introdução de uma imagem e o desfile de uma imensidão de seres cujas características vão ser retratadas – verdadeiras "antíteses" que vão ganhando forma, dando-se, depois de uma longa busca, *em síntese*, o encontro perfeito.

III. Ampliação

1. Mergulho no sonho

A imagem da bola de sebo começou a perturbar o narrador, quando a luz do dia se despediu, deixando no ar um tom azul metálico que se foi transformando a pouco e pouco em poeira amarela, cor de enxofre.

Mergulhei no sono e abandonei-me para dar lugar a um outro que desconhecia. O espaço era mágico e envolvente, e eu desci para o mais íntimo que havia em mim.

Retrato de fim de tarde. A luz esvai-se e há um mergulho no sono a simbolizar o momento em que o homem perdeu a luz/ o controlo: o inconsciente colectivo – ou a memória colectiva da queda – está aqui representado no eu; é uma aproximação do particular para o geral que o autor faz, porque o eu representa toda a humanidade.

A vida é aparência porque feita de uma sombra que se projecta. Aquele que procura o sentido da vida encontrará os signos que de algum modo o levem ao encontro da verdade.

Chamaríamos a esta primeira parte *a tese* da obra, uma caixinha russa que se abre ou o eu-consciente que se encontra em reflexão. Do estado consciente passa pouco a pouco ao pré-consciente. O sono chega e o homem é invadido por mil e uma questões.

O que é o eu?

A caixinha russa abre-se para dar lugar a um outro.

2. Na demanda do eu

Uma multiplicidade de caixinhas cada vez mais pequenas saem de dentro da primeira. Assistimos ao desdobramento dos vários eus, que se traduz, no sonho, no encontro com as diferentes "personae": um desfile de máscaras retratadas na mesma moldura – o eu inicial ou o eu consciente.

A noite estendeu o seu manto e no sonho eu escutava o silêncio. Os fantasmas que me habitavam saíram para fora de mim, levando com eles o Golem.

Procurava o desconhecido naquele manto misterioso que me penetrava cada vez mais fundo à espera que se fizesse luz para poder conquistar o que para mim era "encoberto".

A capacidade de visão foi incrementada durante a noite, pois que, durante o sono, o inconsciente se encarregou de separar os elementos: o trigo para um lado, o joio para o outro.

Aquele espaço mágico servia de guia à minha "alma", que nos labirintos estreitos da noite procurava um caminho que conduzisse à verdade.

Reminiscências de um passado longínquo... imagens de um mundo que habitara em tempos... máscaras... seres que se movimentavam para lá e para cá, numa busca incessante.

3. Alvorada

O fim da tarefa aproxima-se e abre-se a última caixinha, súplica de todas as outras.

Depois de uma longa caminhada, a transformação interior que no eu se opera é a tentativa de encontrar de novo a luz.

O sonho projecta-se no texto, caminho necessário para atingir a perfeição, o desenvolvimento do ego, a identificação do eu.

O que é o eu? O que não é o eu?

Qual o princípio e o fim das coisas?

O tempo aqui não corre, porque fora do espaço material perde o valor que tem para nós. E o "eu" vê o passado, o presente e o futuro – e vê a realidade total que se projecta na imagem do jardim edénico, nas últimas páginas deste romance.

Reflexões, análise e simbologia¹

Der Golem surgiu em 1915. Nascido de um conto, pois a princípio era essa a ideia, Meyrink começou por introduzir-lhe algumas modificações um pouco à deriva, até que o romance aconteceu, resultando assim numa obra complexa que esconde ideias heterogêneas entrelaçadas num mesmo cenário.

Por este motivo e tendo em conta a época em que o autor se insere, achamos difícil analisá-la em toda a sua extensão, pelo que resolvemos atribuir-lhe a categoria de obra aberta, sendo dado a cada leitor o livre arbítrio no que respeita às conclusões que dela venha(m) a tirar.

O facto de ter querido trabalhar o motivo do Golem num romance é indício de que qualquer coisa dessa lenda do passado tinha ficado por "clarificar". E logo se lançou a ele com o maior entusiasmo. Embora não tivesse feito o mesmo tipo de abordagem que vinha sendo costume durante o século XX, manteve alguns dos seus traços mais marcantes.

Propomo-nos definir o percurso que o protagonista da estória vai fazer durante o sonho como um ciclo, um conjunto de acontecimentos que nos vão ser apresentados em forma de narrativa durante a sua caminhada, viagem que é acima de tudo interior. E como?

O autor vai focalizar na personagem do sonho um determinado espaço que o faz recordar. Será através das dúvidas e interrogações que for formulando – quer através de monólogos, quer pela voz de duplos – que prosseguirá o seu caminho.

O "eu" mergulha no sono. Ausente deste mundo, deixa-se invadir pelos sonhos que agora o habitam – cenas e sombras que se sucedem e se embrulham numa verdadeira encruzilhada.

Meyrink utiliza aqui o motivo da troca de chapéus. Durante o sonho, o primeiro narrador veste a personalidade de Athanasius Pernath através do chapéu trocado e em consequência disso terá uma vivência estranha, pois vai ser deslocado para essa outra personalidade.

Tal como a coroa representa o poder divino do direito de governar e o capelo o amor ao estudo e à sabedoria, também o chapéu vulgar – sobretudo este que o narrador do "conto" vai tomar de empréstimo – representa uma transferência: o passar ao estado do outro, o mito do eterno retorno, o regresso às origens através da memória do outro. O chapéu é aqui como se cobrisse o que "estava" antes, por algum tempo, e transportasse uma natureza estranha para junto desse actual possuidor.

¹ Nestas reflexões que fomos fazendo à volta da simbologia das imagens contidas na narrativa (os diferentes elementos, as máscaras, os ofícios, os espaços; em resumo, o sonho), tivemos em conta os aspectos que Jorge Luis Borges considera essenciais no tratamento da literatura fantástica: a peça dentro da peça, a contaminação da realidade pelo sonho, a viagem no tempo e a abordagem do duplo.

Meyrink empresta ao seu romance uma atmosfera fantasmagórica: a acção desenrola-se num universo fantástico que se assemelha ao universo do ocultismo. Ele coloca uma imensidão de desenhos geométricos na montagem da obra. Ávido de penetrar em tudo o que pudesse ter mais do que um significado, procurou através destas figuras – não só pela forma, mas também pelo simbolismo de que estão imbuídas – dar-lhe uma dimensão ainda mais profunda: um quadrado dentro de outro quadrado, onde situa o bairro judeu e a cidade de Praga, o espaço do sonho – dos fantasmas, e o da realidade; uma disposição triangular para a colocação das personagens e à volta de todo este tecido geométrico o traço de uma circunferência, que simboliza o percurso que o herói vai seguir – um círculo que se fecha, porque nesta viagem à volta de si mesmo ele regressa ao ponto de partida.

Gustav Meyrink trata aqui "o caminho para a redenção" a partir da lenda popular judaica que lhe dá o nome, mas em vez de se limitar ao tratamento da mesma, ele vai "aproximar" um mito tão discutível quanto este, da Criação, procurando inseri-lo num ambiente misterioso e sombrio, onde elementos de grande profundidade – o mundo simbólico e o ideário da *Cabala* – se jogam com expressões menores – o carácter sombrio do *ghetto*, onde tudo se interpenetra.

Passamos agora a indicar um dos aspectos que entronca na raiz do mito e que o autor trabalhou com bastante ênfase no seu romance: trata-se da velha questão da "unidade" do homem ou da sua divisão interior. Assenta esta no facto de ele se sentir por vezes totalmente desmembrado e não saber a que dar mais valor – se à terra ou ao céu, ao coração ou à cabeça, se à razão ou à emoção.

É uma espécie de fragmentação que o homem sente em momentos de crise, quando o espírito se tem de sobrepor à matéria ou vice-versa e que se deve ao facto de ter sido criado a partir da terra, mas desejar ardentemente ascender espiritualmente a um estado de perfeição.

A obra de Meyrink está repleta de imagens que conduzem a um ou a outro lado do homem – o material e o espiritual. Relativamente às personagens, basta evocarmos a figura de Rosina e a de Mirjam para nos apercebermos dessa dicotomia de que o texto é perpassado. Rosina é o protótipo da mulher fatal, uma mulher tentadora que se oferece a cada esquina com um sorriso malicioso e Mirjam representa a espiritualização da mulher ao mais elevado grau. Este aspecto é perceptível, não só através do seu nome, pois está muito próximo de Maria, mas também pela aura misteriosa que a envolve – ela vive num mundo intemporal em que a fé e a caridade são o que mais importa. A fidelidade e a dedicação por que se rege a sua vida são bem exemplo de uma grande devoção. Mirjam é um ser para quem a felicidade está em poder servir os outros.

Se nos lembrarmos porém de Angelina, velha amiga e antiga "namorada" do sonhador, compreendemos que é nela que está a verdadeira dimensão humana, uma alma carregada de mistério, muito feminina, um ser cuja presença lhe perturba os sentidos – quer aqueles que se ligam mais ao aspecto físico – a matéria – quer aqueles que se ligam mais ao aspecto espiritual. Angelina pertence a um outro espaço, ao espaço de fora do *ghetto*. Ela é ainda o mundo da infância perdida.

Podemos assim concluir que nesta viagem interior uma das tarefas a que o narrador se propõe é lançar-se à conquista da sua "anima". Angelina parece ser o seu com-

plemento mais forte, o que melhor constitui o seu equilíbrio, mas as características que encontra nas outras duas não deixam de ser importantes naquele processo de aprendizagem. De certa forma podemos dizer também que Angelina e Mirjam são o complemento uma da outra: Angelina está mais ligada ao passado e Mirjam projecta-se no futuro.

Eis como nos é apresentado o elemento feminino.

No que respeita às personagens masculinas que povoam o seu círculo de amigos, consideramos um triângulo formado por Zwakh, Vrieslander e Prokop. Zwakh é dono do teatro de marionetes e contador de histórias, Vrieslander modela marionetes e pinta, e Prokop é músico (Mayer, 1975: 213.1).

Athanasius Pernath vai tomar conhecimento de uma doença que tivera em tempos através deste grupo de amigos – uma doença "da alma" causada por um grande amor, que fora recalcada por meios hipnóticos e o leva a tomar consciência do seu passado pessoal.

Existe outro grupo constituído por três figuras masculinas de que fazem parte o próprio Pernath, o estudante Charousek e o assassino "estripador" Laponder, embora no sonho figurem separadamente. Charousek e Laponder representam "o outro lado do eu", que lhe é penoso e que por isso procura manter escondido (*idem*, 202.2). Charousek simboliza a relação inconsciente de Pernath com o Pai; Laponder, por sua vez, incorpora uma das faces da sua relação com o elemento feminino: ele liga o amor à morte.

Compreendemos que o herói do sonho transfere para Charousek a imagem negativa do Pai, na pessoa do ferro-velho, Aaron Wassertrum, enquanto ele próprio encontra em Hillel, Pai de Mirjam e "condutor de almas", a imagem idealizada do Pai.

Wassertrum é homem de aspecto hediondo. Para lá da sua condição de homem, ele representa a tentação: foi ele quem outrora seduziu as mães de todas estas figuras que temos vindo a nomear, agora desaparecidas. Está sempre fechado no meio do "ferro-velho". O narrador do sonho dá a entender que ele quase "enxota" as pessoas, quando estas mostram desejo de comprar algum dos seus objectos. Isso acontece, efectivamente, porque para ele todas aquelas coisas têm uma memória. Em todos os objectos há uma recordação de que não deseja separar-se. É o seu passado que ali está, vivo, como se fosse uma capa, um mundo em que Wassertrum se fechou e de que não tenciona sair. E é essa mesma capa – o "ferro-velho" que ele personifica – que não o vai deixar parecer humano: por detrás de toda aquela aparência lúgubre e misteriosa esconde-se um ser impregnado de uma grande sensibilidade, um homem com um passado cheio de mágoas. Vive agora da observação e da saudade e não dá azo a que ninguém invada o seu espaço.

E Hillel quem é?

Hillel encarna toda a colectividade judaica, mas é mais do que isso: ele é o representante de todos aqueles judeus, o mais respeitado.

É ele quem explica a Pernath o que é a essência das coisas, que o ensina a sentir a alma do mundo. Hillel é o "director espiritual", o bom conselheiro a quem todos se dirigem quando se encontram em dificuldades. Ele é o verdadeiro mago, o profeta da comunidade.

Vai ser Hillel quem vai trazer um pouco de luz à desorientação de Athanasius Pernath, quando este recebe a visita de um estranho que lhe leva o livro Ibbur.

Esta palavra começa por constituir um grande enigma para Pernath. Recorre então a Hillel que lhe explica que ela significa "fecundação da alma" e como ele leu alguns passos do livro, a sua alma ter-se-á tornado fecunda do espírito da vida.

É nesta altura que verdadeiramente se inicia o caminho para a redenção.

Ao contar depois a Hillel que uma das letras hebraicas do capítulo "Ibbour" lhe tinha provocado uma visão mítica, Hillel diz-lhe que não se deve apenas ler, mas acima de tudo sentir as letras; deixar que penetrem no mais íntimo que há em nós e procurar o seu sentido profundo através da sensibilidade. É preciso procurar conhecer até os lugares mais recônditos da nossa alma e saber entendê-los; procurar o muro onde se encontra o jardim secreto que habita em todos nós.

Apresentados os traços mais característicos desta galeria de personagens, passamos à fase final do nosso comentário, com o que pretendemos explicar o significado do Golem neste romance e apontar algumas fontes que Meyrink utilizou para o tratamento do mesmo.

Deixámos estes dois aspectos propositadamente para o fim, porque eles estão intimamente ligados com o percurso do nosso herói.

Nesta obra o *ghetto* representa uma localização geográfica e simultaneamente o berço de uma lenda. Ele é aqui o espaço do sonho. Com isto o escritor quer sublinhar que é durante o sonho que o homem se encontra verdadeiramente desperto, pois é nessa altura que ele invade um espaço onde as imagens projectam traumas escondidos através das figuras e acções que se vão desenhando.

Assim, o que é visível no espaço de antes e depois do sonho é uma pedra que se assemelha a um bocado de sebo, essa mesma pedra que surge no limiar do sonho a simbolizar a passagem para o "lado de lá": os espaços interiores e o passado. Ela é "animada" durante o sonho e torna-se no Golem.

A presença deste "ser" é, em Meyrink, muito misteriosa e as suas linhas, pouco definidas. Diríamos que o Golem é perceptível e até mesmo visível apenas em momentos de grande ansiedade, quando o eu-narrador se encontra sem saber muito bem o que se está a passar à sua volta.

Athanasius Pernath começa a aperceber-se, pouco a pouco, do seu significado. Ele surge como símbolo de toda a comunidade judaica e vem evocar a lenda representada na existência automática que os homens do *ghetto* parecem levar – bonecos ou marionetes que ali vivem, sujeitos a forças diversas, como se estivessem acorrentados.

Quando mais tarde Hillel lhe diz que o Golem significa o despertar da matéria morta através da vida espiritual mais íntima, Athanasius percebe que ele é o representante por excelência de toda a existência do *ghetto* e de cada um na sua individualidade, a imagem colectiva daquele povo e simultaneamente a manifestação dupla de Athanasius Pernath, que acaba por se reconhecer nele: Pernath descobre nesse "ser" o seu negativo.

As fontes a que Meyrink recorre para o tratamento deste romance são de origem vária: a Árvore da Vida – que é também a Árvore do Bem e do Mal ou a Árvore da Sabedoria – espelha-se ao longo de toda esta obra – o espírito ao cimo, suportando a alma, que por sua vez se situa no topo daquilo que representa o nosso lado animal, o instinto.

Tal como a Árvore se ergue para o alto numa atitude de ascese, também o homem – o eu – encontra no *Tarot* uma estrada que lhe indica o caminho para a perfeição.

No que respeita ao estado "consciente", vemos que se reflecte aqui como uma sombra e é por isso que o tempo do sonho não corresponde ao tempo da realidade.

Por sua vez o alfabeto hebraico, de vinte e duas consoantes, traça um paralelo com os vinte e dois arcanos do *Tarot*. Não significa isto que Meyrink misture os elementos de um e de outro; ele utiliza-os porque os conhece bem e por isso os evoca com o mesmo peso, mostrando assim a seriedade com que se deve encarar o quanto de profundo ambos inspiram. O *Tarot* e a *Cabala* identificam-se assim, na medida em que nos conduzem para a mesma mensagem: o caminho da Verdade.

Não podemos deixar de observar **duas** cartas do jogo do *Tarot* que atravessam todo este texto: o "Louco" e o "Enforcado". O "Louco" tem como representação um círculo e simboliza o caminho da salvação. – "O homem, submerso na matéria, ignora a divindade do seu espírito. É o homem que não se conhece a si próprio ao iniciar a viagem para a libertação" (*idem*, 203.3). Ligada ao número doze, a simbologia do "Enforcado" afere-se ao *terminus* de um ciclo e é um número de redenção. A figura mostra uma cruz sobre um triângulo que simboliza a descida da luz à obscuridade. Invertendo os valores usuais – daí que esteja de cabeça para baixo –, o homem identifica-se com a divindade. No plano psíquico esta carta significa a descida ao inconsciente (Mello, 1979: 25.4).

Ao longo da sua viagem pelo sonho, Athanasius Pernath encontra uma sucessão de duplos – os vários eus – com quem se vai identificando e que provocam pouco a pouco a sua transformação interior. Trata-se de um processo de reconhecimento ou individuação que deve ser entendido como a "fecundação da alma".

Enquanto estas imagens que eram primeiramente mais genéricas passam depois a objectivar um passado pessoal, a presença do "fantasma" Habbal Garmin" ou "a exaltação dos ossos", como também é conhecido, vai apontar para um sentido de imortalidade. Hillel explica a Athanasius que este seu "duplo" irá ressuscitar no Dia do Juízo Final tal como desaparece na cova: em "restos mortais". Laponder, a quem um "ser" semelhante terá visitado, diz-lhe que uma corda se há-de partir em duas, no dia em que este fantasma for "coroadado".

Mais tarde, ao visualizar esta imagem, um fogo rebenta na sua casa. "Pernath" foge para o telhado e tenta descer por uma corda, presa à chaminé, que se parte em duas e ele toma a posição do "Enforcado". É então que o sonho acaba.

Saído do sonho, o narrador atravessa o rio para se dirigir à casa que fica junto ao muro – no último candeieiro.

Descoberto o muro secreto onde a imagem da ressurreição e da imortalidade se encontram representadas no culto do Deus Osíris, o narrador, irradiado pelos reflexos dourados que envolvem o jardim da eternidade, dirige-se depois para casa. A porta é o reflexo do ser andrógino que a habita – o portão direito é fêmea, o esquerdo é macho. No patamar, Athanasius Pernath e ao lado dele, Mirjam.

Conclusão

Meyrink escolheu para o palco de *O Golem* o bairro judeu de Praga, um bairro antigo, envelhecido, onde as pessoas e as casas se confundem: gente com ar soturno, por vezes desconfiado, que se desloca naquele espaço fechado e sombrio, aparentemente sem ambições – um ambiente que evoca uma atmosfera carregada que se liga à

ideia de prisão e de morte, onde nada acontece. Tudo está quieto e as casas e as pessoas parecem ser feitas da mesma matéria.

Um passo fora do *ghetto* e o ar torna-se logo mais leve. Aqui o espaço é aberto, os caminhos, largos. E o sonhador/ narrador como que nos liberta também a nós, leitores, daquelas "correntes" que nos prendiam ali no *ghetto*.

Mas o mais importante de tudo é a dimensão psicológica que nos é transmitida nestes espaços de dentro e fora. O herói não se limita a uma descrição exterior; tudo o que o rodeia tem peso. E assim nos são apontados diferentes caminhos de observação nalguns traços físicos em que se adivinham as emoções e os conflitos da alma humana: tristezas, alegrias, frustrações, devaneios..., procurando-se salientar sobretudo dois aspectos que estão aqui muito vincados: o medo e o mistério. Tudo isso se consegue pela ideia de deformação que existe, tanto a nível dos espaços, como das acções e das personagens.

Há portanto um retrato da vida real enquanto dinâmica social – circunstâncias e actuações humanas que se vivem no *ghetto* – e situações do foro psicológico que despertam sentimento, paixão, ansiedade e até medo, um ambiente fantástico, muito semelhante àquele que se vive no romance gótico, criando-se deste modo uma grande empatia no leitor, que é chamado a sentir, a vibrar, a emocionar-se e a questionar-se. Ele fica preso. Preso às situações, preso ao texto, preso às dúvidas e às interrogações, descendo também ele ao sonho.

Afinal, quem sou eu?

BIBLIOGRAFIA

I

- MEYRINK, Gustav (2000), *Der Golem*, Ullstein Taschenbuchverlag, 17, München: Auflage.
- ____ (s. d.), *O Golem*, Lisboa, Vega.
- MAYER, Sigrid (1975), *Golem: Die literarische Rezeption eines Stoffes*, Bern & Frankfurt, Herbert Lang.
- SINGER, Isaac Bashevis (1982), *O Golem*, São Paulo, Ed. Perspectiva.
- WIESEL, Elie (1983), *O Golem, A História de uma Lenda*, Rio de Janeiro, Imago Editora.
- SMIT, Frans (1988), *Gustav Meyrink, Auf der Suche nach dem Übersinnlichen*, Wien, Langen Müller.

II

- BARTHES, Roland (s./ d.), *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Ed. 70 [Paris, Ed. du Seuil, 1977].
- BAROVICA, Beatriz (1998), *Contos Judaicos de Sempre*, Lisboa, Ulmeiro.
- BURCKHARDT, Titus (1991), *Alquímia*, Lisboa, Publ. Dom Quixote.
- CASARIL, Guy (1961), *Rabbi Siméon, Bar Yochai*, Col. Maîtres spirituels, Paris, Seuil.
- GUÉNON, René (1989), *O Reino da Quantidade e os Sinais dos Tempos*, Lisboa, Publ. Dom Quixote.
- HILDENBROCK, Aglaja (1986), *Das Andere Ich, Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch-und englischen Literatur*, Tübingen, Stauffenburg-Verlag.
- JOHNSON, Paul (1995), *História dos Judeus*, Rio de Janeiro, Imago.
- JUNG, Emma (1989), *Animus, Anima*, São Paulo, Ed. Cultrix.
- KELSEY, Morton (1991), *Myth, History and Faith*, Shaftesbury, Dorset, Element Books Limited.
- LANCASTER, Brian (1998), *The Elements of Judaism*, Shaftesbury, Dorset, Element Books.
- MELLO, Therezza de (1979), *O Tarot, A Arte de Adivinhar com Cartas*, Lisboa, Ed. FP.
- PAUWELS, Louis e BERGER, Jacques (1998), *O Despertar dos Mágicos*, Venda Nova, Ed. Bertrand [1960].
- SAFRAN, Alexandre (1960), *La Cabale*, Paris, Payot.
- SCHAUB-KOCH, Émile (1957), *Contribuição para o Estudo do Fantástico no Romance*, Lisboa, Tip. Gaspar.
- SCHOLEM, G. G. (1990), *A Cabala e a Mística Judaica*, Bibl. de Esoterismo e Estudos Tradicionais, Lisboa, Publ. Dom Quixote.
- ____ (1966), *La Kabbale et Sa Symbolique*, Paris, Payot.
- SCHOLEM, G. G. (ed.) (1963), *Zohar, The Book of Splendor*, New York, Schocken Books.
- SCHUON, Frithjof (1991) *A Unidade Transcendente das Religiões*, Lisboa, Publ. Dom Quixote.
- TRYON-MONTALEMBERT, René e HRUBY, Kurt (s./ d.), *A Cabala e a Tradição Judaica*, Lisboa, Ed. 70 [Culture, Art, Loisirs, Paris, 1974]

VAX, Louis (1972), *A Arte e a Literatura Fantásticas*, Bibl. Arcádia de Bolso, Viseu, Ed. Arcádia.

WAITE, A. E. (1966), *The Pictorial Key to the Tarot*, New York, University Books [1960].

III

Bíblia Sagrada (1991), Lisboa, Difusora Bíblica, Missionários dos Capuchinhos.

Dictionary of Jewish Lore and Legend (1997), Alan Unterman. Thames and Hudson, London.

PARIK, Arno e RIPPELINO, Angelo Maria, "Postales del ghetto", Fotogr. de Roberto Ponzani, *Revista FMR*, Europa. Edición española, nº 4. Barcelona.

Joseph Eugene Mullin
Universidade do Minho

Emerson and the Gist of *The Conduct of Life*

Emerson seeks in “Fate”, the opening chapter of *The Conduct of Life* (1860), to reconcile two realities, our freedom and that fatality, that “irresistible dictation”, which haunts our character, our power, and our action. So, if we are to consider how to conduct our lives, it must be in personal terms, by the “method of taking up in turn each of the leading topics which belong to our scheme of human life, and, by firmly stating all that is agreeable to experience on one, and doing the same justice to the opposing facts in the others, [so that] the true limitations will appear” (Emerson, 1983: 943-4).¹ This “method” is a hint to the topics of the chapters and to the maddeningly discursive organization of the book, for the book shifts from one acute observation to another and leaves us puzzled, though engrossed, by its various argumentative impulses and, at last, by its general drift. My intention here, then, is to edit these arguments, fill in the elisions and lapses, and bring forward the essential purport of *The Conduct of Life*, for I find it the most satisfyingly condensed of all Emerson’s volumes. Thomas Carlyle thought it the best of Emerson’s books (Richardson, 1995: 490). It evinces not so much the pessimistic Emerson, as had been argued by Newton Arvin and Stephen Whicher in an earlier generation, nor even a revised and refocused Emerson, as has been the burden of Robert D. Richardson and David M. Robinson, among others, in the present generation; but rather a mature Emerson, secure in his philosophical and ethical experience, having learned “to skate well” on the surfaces of life (as he ironically recommends in “Experience”).

Emerson makes a clear, pragmatic choice at the beginning of *The Conduct of Life*: since “we are incompetent to solve the times”, since we cannot crack the riddle of the “theory of the Age”, he would have us spend our energy more profitably, by deciding how best to lead the lives we have. At the outset he insists we allow no sentimental, no glib view of our lives, for “Providence has a wild, rough, incalculable road to its end, and it is of no use to try to whitewash its huge, mixed instrumentalities, or to dress

¹ Hereafter, citations from *The Conduct of Life*, in the Library of America edition of *Essays and Lectures* (1983), will be identified by page only in the text, and to simplify the flow, several quotations from the same page will be identified only after the last citation from that page.

up that terrific benefactor in a clean shirt and white neckcloth of a student in divinity" (946). Emerson refuses to deny the brutal facts of fate or to intellectualize them or, indeed, to spiritualize them. And he reminds us that the very structures of climate, race, ancestry, sex, temperament, in forming us, confine us further. "When each comes forth from his mother's womb, the gate of gifts closes behind him" (947). In our birth is our fate. And, what is more, we know ourselves somehow "to be party to [our] present estate" (948).

We would choose to cultivate our own gardens and, so, defend ourselves from the large material forces of life; that is, we would prefer simple choices that fend off fate. However, we know "we cannot trifle with this reality, this cropping-out in our planted gardens of the core of the world". A person is, as it were, blind and enclosed in a great cask, "hooped in by a necessity, which, by many experiments, he touches on every side, until he learns its arc" (952).

Our growth or maturity consists in refining these material and spiritual limitations on our actions, which limitations we call our fate. "As we refine, our checks become finer" (952), though checks there remain. Yet, considering all these fatalities in matter, mind, and morals, still we have power to balance fate, "If Fate follows and limits power, power attends and antagonizes Fate" (953). "If you please to plant yourself on the side of Fate, and say, Fate is all; then we say, a part of Fate is the freedom of man" (953). However merely paradoxical this may sound, we may work deep – May, so to speak, confront Fate with our own fatality.

We are relieved when the limitation and pain in our lives draw, in turn, divinity to us as recompense. Emerson finds beauty in a Necessity "which rudely or softly educates" a person "to the perception that there are no contingencies; that Law rules throughout existence, a Law which is not intelligent but intelligence" which "solicits the pure of heart to draw on all its omnipotence" (968).

When we add intelligence to matter, to Fate, we discover power. And, "If thought makes free, so does the moral sentiment" (956). With all comes a profound trust, which is the force of will, that truth may survive fate, master it, and flower. "Fate, then, is a name for facts not yet passed under the fire of thought; – for causes which are unpenetrated" (958). Robinson makes this positive suggestion, that fate is provocation, a "challenge to an expanding perception" (Robinson, 1993: 137). Our minds open, "the omnipresence of law" is revealed, and "we suddenly expand to its dimensions" (955). We experience the Unity in things and we find of this unity that, "It is not in us so much as we are in it" (955). Why this should be the way things are is not a question Emerson can answer. He is not proposing a theory to us but relaying observation and experience.

Emerson confidently assures us that since "all power is of one kind, a sharing of the nature of the world", then "the mind that is parallel with the laws of nature will be in the current of events, and strong with their strength" (972). "Power", the second chapter of *The Conduct of Life*, offers, therefore, an inventory of our material resources and of those "muscular" capacities which a transformation of Fate makes active.

Success, Emerson finds, is a constitutional trait. It flows from "a strong pulse", from "stoutness or stomach", what he also calls "health", a soundness allied to the source of things. Many difficulties vanish before this power. About democratic government he

observes, "the evils of popular government appear greater than they are; there is compensation for them in the energy and spirit it awakens" (975). Power "brings its own antidote" – "all kinds of power usually emerge at the same time; good energy, and bad; power of mind, with physical health; the ecstasies of devotion, with the exasperations of debauchery. The same elements are always present, only sometimes these conspicuous, and sometimes those; what was yesterday foreground, being today background" (976). In politics or in trade there is a mixture of power: "as there is use in medicine for poisons, so the world cannot move without rogues" (978). The rule in all cases for employing energies is, "all *plus* is good; only put it in the right place" (979).

In summary Emerson says, "We say that success is constitutional; depends on a *plus* condition of mind and body, on power of work, on courage; that it is of main efficiency in carrying on the world, and, though rarely found in the right state for an article of commerce, but oftener in the supersaturate or excess, which makes it dangerous or destructive, yet it cannot be spared, and must be had in that form, and absorbents provided to take off its edge" (980-81). Again, "Success goes thus invariably with a certain *plus* or positive power: an ounce of power must balance an ounce of weight. And, though a man cannot return into his mother's womb [from whence coming forth "the gate of gifts close behind him" ("Fate", 947)], and be born with new amounts of vivacity, yet there are two economies, which are the best *succedanea* which the case admits" (981). The first economy is concentration, "as the gardener, by severe pruning, forces the sap of the tree into one or two vigorous limbs, instead of suffering it to spindle into a sheaf of twigs" (981). "The one prudence in life is concentration; the one evil is dissipation: and it makes no difference whether our dissipations are coarse or fine" (982). In *Walden* Thoreau puts it more severely: "All sensuality is one, though it takes many forms. All purity is one" (Thoreau, 1985: 498). What we require is applied, faithful work.

And the second economy with which the paucity of vivacity in men may somewhat be meliorated is "drill". What Emerson calls "the power of use and routine" (983). "Practice is nine tenths" (984), he says.

Emerson admits over-praising mere power. "But this force or spirit, being the means relied on by Nature for bringing the work of the day about, – as far as we attach importance to household life, and the prizes of the world, we must respect that" (985). And, "If these forces and this husbandry are within reach of our will, and the laws of them can be read, we infer that all success, and all conceivable benefit for man, is also, first or last, within his reach, and has its own sublime economies by which it may be attained" (985).

Wealth, of course, is a product of power. It "has its source in applications of the mind to nature" (989). Nature throws up obstacles and resistances, to be sure, but a wise design and direction of energy produces wealth: it is not "industry" so much that secures wealth as a "better order" in our procedures, a "timeliness" in our performance, and the gift of "being in the right spot" (989). For the usual person "every thought of every hour, opens a new want to him, which it concerns his power and dignity to gratify". As if in direct reply to *Walden*, Emerson continues, "It is of no use to argue the wants down; the philosophers have laid the greatness of man in making his wants few; but will a man content himself with a hut and a handful of dried pease?" Or even a

bushel of fresh beans? No, for man “is born to be rich” (990-1). So, *he* is the rich man who “can avail himself of all men’s faculties”, not he who makes his wants the fewest. “The world is his tool-chest, and he is successful, or his education is carried on just so far, as is the marriage of his faculties with nature, or, the degree in which he takes up things into himself” (991).

The lazy and unimaginative see only toys in wealth, see only play and luxury. (Or the radically critical, like Thoreau, see only distraction and corruption.) But sensible people see in wealth the opportunity “to execute their design, power to give legs and feet, form and actuality to their thought, which, to a clear-sighted man, appears the end for which the Universe exists, and all its resources might be well applied” (993). In fact, Emerson often says the universe exists for one purpose or another, for “the education of each man” (“History”), for “the transformation of genius into practical power” (“Experience”), or for teaching “the science of liberty” (“The Fugitive Slave Law”). These ends, as we may discern, are all variations or perspectives on developing character, however. It would be an advantage for the person to be rich, to “pluck his living, his instruments, his power, from the sun, moon, and stars” (994); yet, paradoxically, “Whilst it is each man’s interest, that, not only ease and convenience of living, but also wealth or surplus product should exist somewhere, it need not be in his hands. Often it is very undesirable to him” (995). The test for this wealth or ownership is the capacity to administer, to carve out work for more people. For the rest, only the use of books, pictures, instruments is called for. To sum up, “Man was born to be rich”, to use his full capacity, “or, inevitably grows rich by the use of his faculties”, that is, by concentration and drill, “by the union of thought with nature” (996). So, we see that being “wealthy” really means having developed personal capacities and resources.

In work Emerson values application and attention to detail. “Success consists in close appliance to the laws of the world, and, since those laws are intellectual and moral, an intellectual and moral obedience. Political Economy is as good a book wherein to read the life of man, and the ascendancy of laws over all private and hostile influences, as any Bible which has come down to us” (997). I doubt we really believe this, and we are probably embarrassed or scandalized by Emerson’s insistence on these “moral” facts. Further, we do not believe that the successful merchant or man of commerce believes any of this himself. It is a perspective from far above the daily level of getting and spending. Nevertheless, Emerson speaks of the sensitivity of dollars to probity in the men who count, stack, lend, borrow, and use them. The value of the dollar will reflect trust in these men. Determined to give the Devil his due, Emerson expresses a *laissez-faire* confidence which is remarkable: “The basis of political economy is non-interference. The only safe rule is found in the self-adjusting meter of demand and supply. Do not legislate. Meddle and you snap the sinews with your sumptuary laws. Give no bounties; make equal laws; secure life and property, and you need not give alms”. His advice is concise: “Open the doors of opportunity to talent and virtue, and they will do themselves justice, and property will not be in bad hands” (1000). That it were so! Or, that the moral laws here applauded were allowed to operate unhindered by human vice! Emerson, let us remember, uses political economy to clarify principles of compensation as they function across the globe. His point is that prices and salaries always turn out just. If the master pays the servant less, he gets less value in the work

the servant performs. And so a moral *compensation* works out its inevitable laws, in non-intercourse, tariffs, and immigration – in social benefits, even, and in crime!

Five points of economic advice follow. 1) Spend for your strengths and cut to the bone expense for other purposes. 2) “Spend after your genius”, yes, “*and by system*” (1005). All expenses, indeed, all inheritances bear watching, require constant applied attention. (One is reminded of Parkinson’s Second Law, that “expenses rise to meet income”) 3) “*Impera parendo*” (1007), that is, command by obeying. The secret is to trust to “the custom of the country”. 4) “Look for seed of the same kind as you sow” (1009). We draw to ourselves what we are, and we should not expect our improvidence to yield plenty or our sour face joyful companions. 5) All pecuniary advice admits of a higher sense or application. “The merchant’s economy is a coarse symbol of the soul’s economy. It is, to spend for power, and not for pleasure”. Robinson observes, “Insofar as [these points] urge prudent attention to the elements that make life whole, they are in the best tradition of wisdom literature and ethical philosophy. Insofar as they recommend that which is beyond the control of the will, they ironically establish the tragic dimensions of life” (Robinson, 1993: 154). Emerson’s five rules make more or less the same point: “The true thrift is always to spend on the higher plane; to invest and invest, with keener avarice, that [the person] may spend in spiritual creation, and not in augmenting animal existence” (1010). Here Emerson seems to have rejoined Thoreau.

Trying to balance these worldly meditations, Emerson asserts, “Whilst all the world is in pursuit of power, and of wealth as a means of power, culture corrects the theory of success” (1015). Since a person is a captive of his skills, of his dominant capacity, “Culture reduces these *inflammations* [italics mine] by invoking the aid of other powers against the dominant talent, and by appealing to the rank of powers” (1015). “Culture is the suggestion from certain best thoughts, that a man has a range of affinities, through which he can modulate the violence of any master-tones which have a droning preponderance in his scale, and succor him against himself” (1018). Culture, thus, can achieve a new balance in character, rekindle human sympathy, and acquaint a person “with men of merit, with classes of society, with travel, with eminent persons, and with the high resources of philosophy, art, and religion” (1019).

What is required for our culture or balance or temper is proper education in books, travel, society, and solitude. “Books, as containing the finest records of human wit, must always enter into our notion of culture” (1020). Travel, though Emerson hesitated to praise it overmuch, acquaints us with languages, other customs, and widens our view of life. It even gives new meaning to our lives at home: “we go to Europe to be Americanized” (1023). Social relations “give us collision” and “take the nonsense out of a man” (1024). And solitude gives Nature a chance to speak to our unencumbered imaginations. “Solitude takes off the pressure of present importunities that more catholic and humane relations may appear” (1029).

“But, over all, culture must reinforce from higher influx the empirical skills”, since there is “a certain loftiness of thought and power to marshal and adjust particulars, which can only come from an insight of their whole connection” (1030). For example, “a wise man who knows not only what Plato, but what Saint John can show him, can easily raise the affair he deals with, to a certain majesty” (1031). The entire race is in need of such elevation. The culture of human kind can spare nothing to achieve that

miracle, “until at last culture shall absorb the chaos and gehenna”, And human beings then will “convert the Furies into Muses, and the hells into benefit” (1033-4).

“Behavior”, the fifth essay in *The Conduct of Life*, is Emerson’s reflection on “manners”, those “happy ways of doing things; each one a stroke of genius or of love, – now repeated and hardened into usage” (1037). And, in fact, “manners are always under examination, and by committees little suspected, ... awarding or denying you very high prizes when you least think of it” (1038). Manners’ first stage, of course, is “very low”, to get people washed, clothed and out of their animal state. Then come the social customs which control the contradictors, the long-winded talkers, the monologists, the self-pitiers, in short, the social bores, who try every social gathering. Ultimately, manners rest on self-possession and, thus, on self-reliance itself. They require leisure, patience, a wide margin in living. And so manners impress us “as they indicate real power” (1047). People in fact take the measure of one another from their first meeting and at every subsequent meeting as well. People judge others “by their personality, by who they are, and what they said and did heretofore” (1048). Finally, manners yield a candor, a magnanimity, a personal grace – yet, it is so difficult to lay down any rules for such delicacy of bearing and conduct, for such “graces and felicities [are] not only unteachable, but undescrivable” (1052).

Then, at the outset of “Worship” Emerson acknowledges that he had taken too low a view of Fate, Power, and Wealth, accepted too facilely the “evil spirit of the times”, acted too effectively, perhaps, the devil’s advocate. “In the last chapters, we treated some particulars of the question of culture. But the whole state of man is a state of culture; and its *flowering and completion* [italics mine] may be described as Religion, or Worship” (1057). Richardson calls “Fate” the “anchor of the series” of essays in *The Conduct of Life* (Richardson, 1995: 500). Why isn’t “Worship” the anchor, as Emerson seems to have suggested himself? Indeed, “Worship” reaffirms Emerson’s fundamental confidence that the truth will speak through him whatever his doubts. Though life rolls on in all its terrors and pains, he “will allow full swing to his skepticism”, certain – for he trusts the evidence of his own experience – “the spirit will return, and fill us” (1055).

In the meantime religions crawl along and await “souls out of time, extraordinary, prophetic” to “announce absolute truths”, though the sad fact is that these “with whatever reverence received, are speedily dragged down into a savage interpretation” (1057). People are untouched by what they profess to believe: “the population is godless, materialized, – no bond, no feeling, no enthusiasm. These are not men, but hungers, thirsts, fevers, and appetites walking” (1059). People do have faith in science, in industry, in productivity, but their faith does not extend to a moral universe. The “freak and extravagance” of religious expression, in fact, betrays the “levity” of their religious imagination: “witness the heathenisms in Christianity, the periodic ‘revivals,’ the Millennium mathematics, the peacock ritualism, the retrogression to Popery, the maundering of Mormons, the squalor of Mesmerism, the delirium of rappings, the rat and mouse revelation, thumps in table drawers, and black art”. He concludes: “Not knowing what to do, we ape our ancestors” (1059). And all these religious follies undermine trust in human virtue, tolerate vice in society, and settle for compromises of routine and half-measures of reform.

Still, Emerson knows that to acknowledge vice and folly does not negate truth and light. "Tis like saying in rainy weather, there is no sun" (1061). The sun does shine. "There is a principle which is the basis of things, which all speech aims to say, and all action to evolve, a simple, quiet, undescribed, undescribable presence, dwelling very peacefully in us, our rightful lord", Emerson avers. Then he continues, "We are not to do, but to let do; not to work but to be worked upon; and to this homage there is a consent of all thoughtful and just men in all ages and conditions" (1061). This central passage of "Worship" enlarges his description in "The Divinity School Address" and "The Over-Soul" of our spiritual power. And at this precise point it is worth repeating that self-reliance – which is self-respect or self-definition or self-fulfillment – is founded upon the "perception that the mind common to the universe is disclosed to the individual through his own nature", as Emerson observes in his 1836 essay on "Ethics" (*apud* Richardson, 1995: 259). Thus does Emerson describe the "philosophy of insight" which he had early pleaded for in the opening of "Nature" (7).

Emerson awaits no revival of old creeds and disciplines, no modernization of forms spent. True faith will survive its formulas. "God builds his temple in the heart on the ruins of churches and religions" (1056). When we take true faith to our hearts we shall "prefer, as a better investment, being to doing; being to seeming; logic to rhythm and display; the year to the day; the life to the year; character to performance; – and [shall] have come to know, that justice will be done us" (1063). Emerson warned in "Self-reliance" it is not true that "good days are preparing for you" – unless those days reflect "the triumph of principles" (282).

Emerson suggests that worship is the fount of intellect: "if your eye is on the eternal, your intellect will grow, and your opinions and actions will have a beauty which no learning or combined advantages of other men can rival" (1064). Ours is an age of science, but we are shortsighted to conceive of laws limited to the visible plane, so that "look where we will ... a perfect reaction, a perpetual judgment keeps watch and ward" (1065). "Strong men believe in cause and effect": that is to say, "As we are, so we do; and as we do, so is it done to us; we are the builders of our fortunes" (1065).

The trust or belief which Emerson expounds, the strength or character he recommends, is the fruit of his maturity. "Use what language you will, you can never say anything but what you are" (1067). "People seem not to see that their opinion of the world is also a confession of character" (1067). And that character commits itself to its work, for "men talk as if victory were something fortunate. Work is victory. Wherever work is done, victory is obtained" (1067).

Through acting and doing, we "refine" our limitations. We can turn back to "Fate" now, understanding, after these reflections or meditations, that "the faithful servant [can] reverse all the warnings of his early instinct, under the guidance of a deeper instinct" (1072), which is his very confidence in his work – let us call it his "worship". Such a worshiper seeks "sympathy with the invisible and real, finds support in labor, instead of praise, ... does not shine and would rather not. With eyes open, he makes the choice of virtue, which outrages the virtuous; of religion, which churches stop their discord to burn and exterminate; for the highest virtue is always against the law" (1074), and not because antinomianism is to be prized but because prophecy is always progressive. The worshiper's "gentle trust" is the "whole revelation that is vouchsafed us" (1075).

Human kind is not granted anything more than this trust, but that trust is sufficient. Immortality will come to the worshiper who "is fit for it". This is a doctrine, says Emerson, paradoxically, "too great to rest on any legend, that is, on any man's experience *but our own* [italics mine]" (1075). Religious myths, even when they persuade us, can guarantee nothing more. And, further, it is curious to reflect that death will not help us slip our duty: "The only path of escape known in all the worlds of God is performance. You must do your work, before you shall be released" (1075).

This is the tremor of "a voluntary obedience, a necessitated freedom". We await that infrequent assurance, that occasional illumination, that we are doing our work. "Let us have nothing now which is not its own evidence" (1076). In this religion to come, the person of the future will stand independently, stoically. "He shall expect no coöperation, he shall walk with no companion. The nameless Thought, the nameless Power, the superpersonal Heart, – he shall repose alone on that". He shall find himself among the lawgivers, and "always feel himself in the presence of high causes" (1076). Or, as Emerson observes in "Circles": "We all stand waiting, empty, – knowing, possibly, that we can be full, surrounded by mighty symbols which are not symbols to us, but prose and trivial toys". That is our situation, as also is this condition: "Then cometh the god, and coverts the statues into fiery men, and by a flash of his eye burns up the veil which surrounded all things, and the meaning of the very furniture, of cup and saucer, of chair and clock and tester, is manifest" (408.)

"Worship" brings a climax which might conclude *The Conduct of Life*. But a chapter most curiously and anticlimactically called "Considerations by the Way" follows. Emerson returns to the quotidian facts. What he has "to say of life, is rather description, or, if you please, celebration, than available rules" (1079). He offers a hymn to capacity. His enthusiasm is contagious. Our vigor is encouraged, our power increased, our capacity for action enlarged.

We persist in asking, nevertheless, can people reasonably aspire to his lordly human standard? Is Emerson serious that persons actually have an experience of the Spirit adequate to this level of independence? We see that Emerson is calling for a race of *individuals*, and he is explicitly writing off the remainder of human creatures. "Masses! the calamity is the masses. I do not wish any mass at all, but honest men only, lovely, sweet, accomplished women only, and no shovel-handed, narrow-brained, gin-drinking million stockingers or lazzaroni at all". And, further, "I wish not to concede anything to [the masses], but to tame, drill, divide, and break them up, and *draw individuals out of them* [italics mine]" (1081). The ratio of individuals to mere persons is like that of good melons to bad, he says, one in fifty. Nature "scatters nations of naked Indians, and nations of clothed Christians, with two or three good heads among them" (1082), and we know that all revelations, progress, cities, communities are the work of these individual brains. The lesson for us is clear: "we are used as brute atoms, until we think: then, we use all the rest" (1082). And it is essential to insist that "no sane man [for this, read 'no adult,' 'no self-reliant individual'] at last distrusts himself. His existence is a perfect answer to all sentimental cavils" (1082).

Emerson goes some distance to clarify his hardness. He claims that the "majority" of people, whom, though he calls "wicked", are simply "unripe", "have not yet come to themselves, do not yet know their opinion" (1083). The beast-like side of people's

natures normally will prevail. What carries wise persons forward is their experience that malice and folly turn to good, whatever the feeble intentions of any wicked majority. In the larger sphere "wars, fires, plagues, break up immovable routine, clear the ground of rotten races and dens of distemper, and open a fair field to new men"; and in private life "passions, resistance, danger, are educators" (1084). Emerson does not shrink from this social Darwinism, though perhaps it is really a moral Darwinism. "In short, there is no man who is not at some time indebted to his vices, as no plant that is not fed from manures. We only insist that the man meliorate, and that the plant grow upward, and convert the base into the better nature" (1086). And so too "bad times have a scientific value. These are occasions a good learner would not miss" (1087).

A person's conduct is always founded on independence: "every man shall maintain himself" (1088). But Emerson would call too for health, confident disposition, good cheer, and, above all, purpose. And though conversation is fine, life is wasted when spent with unfit companions. "Ask what is best in our experience, and we shall say, a few pieces of plain-dealing with wise people". Rare, good conversation apprises us that "our chief want in life, is, somebody who shall make us do what we can" (1093). Yet, we live largely on other levels. The "secret" of our culture is to learn the few great, recurring points: "escape from all false ties; courage to be what we are; and love for what is simple and beautiful; independence, and cheerful relation, these are the essentials, – these, and the wish to serve, – to add somewhat to the well-being of men" (1096).

"All our science lacks a human side", Emerson complains (1099). Astrology and alchemy had their appeal in that they "tied us to the system", but the modern sciences leave us alone in the universe. "The motive of science was the extension of man, on all sides, into Nature, till his hands should touch the stars, his eyes see through the earth, his ears understand the language of beast and bird, and the sense of the wind; and, through his sympathy, heaven and earth should talk with him. But this is not our science", he complains again (1100). I take Emerson's central word here to be "sympathy": we lack the "sympathy" to hear, to be spoken to, to appreciate that we are even being addressed. David Robinson has noted that in Emerson, "Moral choice is ... threatened less by the failure of the will or the limits of fate than by the distraction of true perception" (Robinson, 1993: 154). In this vein Emerson continues, "Beauty is the form under which the intellect prefers to study the world" (1102), for beauty "takes us out of the surfaces, to thinking of the foundations of things" (1103). Beauty lies in elegance of structure, in the streaming and flowing of form into newer form, in "perfect economy", in providing an ever-renewed interest. "Things are pretty, graceful, rich, elegant, handsome, but, until they speak to the imagination, not yet beautiful", until, that is, they match that "sympathy" in us to be touched or spoken to (1110).

"The new virtue", further, "which constitutes a thing beautiful, is a certain cosmical quality, or power to suggest relation to the whole world, and so lift the object out of pitiful individuality" (1110-11). So, too, we pull ourselves free from the "wicked" majority (by means of spiritual experience) and make ourselves individual persons. We strive to find, through beautiful objects or persons, our interrelation with the whole world, so as to lift ourselves, as well, out of our own "pitiful individuality". Is this paradox enough for us? "Facts which had never before left their stark common sense, sud-

denly figure as Eleusinian mysteries", Emerson maintains. We acknowledge that "into every beautiful object, there enters somewhat immeasurable and divine" (1111). Emerson affirms "a climbing scale of culture", rather echoing Castiglione, "from the first agreeable sensation . . . up to the perception of Plato, that globe and universe are rude and early expression of an all-dissolving Unity, – the first stair on the scale to the temple of the Mind" (1112). This temple, of course, we are granted a view of at the end of "Illusions", the final chapter of *The Conduct of Life*.

"Our conversation with Nature is not just what it seems", Emerson notes, for we add our own part to all we observe, even our "senses interfere everywhere, and mix their own structure with all they report of". In reality, "the same interference from our organization creates the most of our pleasure and pain". He lists, for example, as the first of our errors, "the belief that the circumstance gives the joy which we give to the circumstance" (1116). And more than these "deceptions" of the senses there are, as well, illusions of passion, feeling, and thought. And yet these experiences of "succession" are evidence of an "incessant flowing and ascension", so that "each thought [not to speak of perception or feeling] which yesterday was a finality, to-day is yielding to a larger generalization" (1121).

And we *find* ourselves when we understand where we are – despite illusions, succession, surface, etc. Emerson (and we) search out *affirmation* because the task is to know where we are and how to use capacities and resources (*i.e.*, wealth, success, power, behavior) in order to fulfill spiritual purpose and perform our role in the sublime order.

"Illusions", the final essay in *The Conduct of Life*, begins in the darkness of Mammoth *Cave!* and ends, where? in some celestial landscape (where the significance of the human person before the gods is indubitably affirmed). "Illusions" ends precisely where "Experience" begins, replying to the question "Experience" puts to us – "where do we find ourselves?" In a dark cave *and* alone before the gods is "where we find ourselves". Stanley Cavell observes that it is Emerson's way "endlessly asking us where we stand, what it is we face" (Cavell, 1992: 142). All of *The Conduct of Life* reflects upon that same matter, "where we find ourselves", suggesting, as ever in the pragmatic Emersonian style, just what our resources are in constructing a mode of living out of the facts we face, those facts of illusion, succession, surface, subjectivity, outlined too in "Experience". We are forced to acknowledge that "the capital facts of human life are hidden from our eyes" (1121). We find ourselves, it seems, "Like sick men in hospitals, we change only from bed to bed, from one folly to another; and it cannot signify much what becomes of such castaways, – wailing, stupid, comatose creatures, – lifted from bed to bed, from the nothing of life to the nothing of death" (1122).

And the best we can do is be who we are, speak our minds, acknowledge our debts. This seems but a counsel cheerful in its desperation. What is man, Emerson asks, that he should resist the way of the world and "think or act for himself", when there are "every moment, new changes, and new showers of deception, to baffle and distract him" (1123)? And, yet, of a sudden the mists which cover all that is about us, that is, those illusions in which we live and toil, which seem a *system* of illusion in our bleakest hour, do roll up and reveal other facts, just as "a sudden rise in the road shows us the system of the mountains, and all the summits, which have been just as near us all

the year, but quite out of mind" (1121-22). So, the beleaguered mortal "*fancies* [italics mine] himself poor, orphaned, insignificant" (1123); "when, by and by, for an instant, the air clears, and the cloud lifts a little, there are the gods still sitting around him on their thrones, – they alone with him alone" (1124).

The Conduct of Life (1860) is a surprisingly social book. This fact may account for the academic tendency to detach Emerson's somewhat gloomy ruminations on "fate" from the rest of the book and to discuss "Fate" in relation to "Experience", "Montaigne", and other more cynical or skeptical Emersonian utterances. Preferring the "elder, wintry Emerson" (Porte, 1988: 288), the critics seldom read the rest of *The Conduct of Life* with the same enthusiasm they use to discuss "Fate". It is simply more satisfying for most learned readers, it seems, to appreciate that less idealistic Emerson who took the blows of life. But we have to ignore a lot to find a bleaker Emerson at the end of his career – we have to ignore the remarkable ending of *The Conduct of Life*. We have not simply to acknowledge that "once we thought freedom was all, but now we know it is half"; rather, we have to affirm again that when the clouds lift a little, the person finds himself among the gods, "they alone with him alone".

BIBLIOGRAFIA

- BLOOM, Harold (1982), *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, New York, Oxford.
- CAVELL, Stanley (1988), *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago, The University of Chicago Press.
- CAVELL, Stanley (1992), "Thinking of Emerson" and "An Emerson Mood", *The Senses of Walden: An Expanded Edition*, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 123-38, 141-60.
- CAVELL, Stanley (1989), *This New Yet Unapproachable America*, Albuquerque, Living Batch Press.
- EMERSON, Ralph Waldo (1983), *Essays and Lectures*, New York, The Library of America.
- ____ (n.d.), *Society and Solitude*, London, Everyman's Library.
- POIRIER, Richard (1992), *Poetry and Pragmatism*, Cambridge, Mass., Harvard.
- PORTE, Joel (1988), *Representative Man: Ralph Waldo Emerson in His Time*, New York, Columbia University Press.
- RICHARDSON, Robert D., Jr. (1995), *Emerson, The Mind on Fire*, Berkeley, The University of California Press.
- ROBINSON, David M. (1993), *Emerson and the Conduct of Life: Pragmatism and Ethical Purpose in the Later Work*, New York, Cambridge University Press.
- THOREAU, Henry David (1985), *A Week on the Concord and Merrimack Rivers; Walden; The Maine Woods; Cape Cod*, New York, The Library of America.

Alexandre Dias Pinto

Universidade de Lisboa

Viagem, demanda e regeneração social em *The Italian* de Ann Radcliffe e em *Eurico, o Presbítero* de Alexandre Herculano

Introdução

Várias obras literárias escritas durante o Romantismo – entre as quais se encontram romances góticos e históricos – encenam o conflito entre o indivíduo e a comunidade em que ele se insere. Este conflito, que frequentemente é acompanhado pela problematização das formas de organização social e política, chega mesmo a constituir-se como um dos temas centrais de algumas dessas narrativas, como acontece tanto em *The Italian* de Ann Radcliffe como em *Eurico, o Presbítero* de Alexandre Herculano. A minha proposta de leitura comparativa destes dois romances parte deste núcleo temático e cruza-se com um motivo que é central em ambos: a viagem. Este motivo manifesta-se em *The Italian* de forma diferente daquela que vamos encontrar em *Eurico*: diferentes são as motivações iniciais dos protagonistas para a viagem, a própria natureza dos protagonistas, a posição que assumem relativamente à sua comunidade e os itinerários geográficos percorridos – veremos adiante como o contraste entre as diferentes trajetórias se reveste de um significado emblemático. Por outro lado, encontramos propósitos comuns a Vivaldi e Eurico: ambos procuram através da viagem reintegrar a comunidade a que em tempos pertenceram e nela conquistar a liberdade individual e o estatuto que directa ou indirectamente reclamam, bem como contribuir para a transformação dessa comunidade.

Não podemos deixar de relacionar as questões do conflito entre o indivíduo e a sociedade e da transformação social e política com os acontecimentos da época em que ambos os romances foram escritos. *The Italian* foi inicialmente publicado em 1797, alguns anos após a Revolução Francesa e o Terror que a ela sobreveio, num período em que as questões de cidadania e de liberdade do indivíduo eram candentes não só em França como em Inglaterra e no resto da Europa (cf. Yeo, 1999: 142-152). Segundo o Marquês de Sade, os romances góticos (mais concretamente os de Matthew Lewis e

Ann Radcliffe) reflectiam os receios e a ansiedade dos ingleses (e dos europeus em geral), face ao perigo de eclodir dentro das suas fronteiras uma revolução e um surto de violência semelhantes ao que acontecera em França: “this species of writing (...) became the necessary fruit of the revolutionary tremors felt by the whole of Europe” (De Sade, *apud* Sage, 1990, 49). Assim, apesar de na maioria dos romances góticos e também dos romances históricos – como é o caso de *Eurico, o Presbítero* – a acção se desenrolar num tempo passado (sobretudo na Idade Média) e, por vezes, noutro país, estas narrativas acabam por conter em si uma questionação das ideias e dos acontecimentos políticos e sociais do tempo em que foram escritos. O próprio romance de Herculano apareceu pela primeira vez em volume em 1844, isto é, não muito depois da Revolução Liberal Portuguesa e das lutas que se seguiram, sendo visível que algumas das questões sociais e políticas da época estão representadas, ainda que transversalmente, nesta obra. Como observa Helena Buescu: “De um certo ponto de vista (...) o recurso a esta distanciação temporal [e, noutros casos, espacial] permite a Herculano encontrar o *mesmo* no *outro*” (Buescu, 1995: 125). Corroboram esta possibilidade de leitura as ideias teóricas de Frederic Jameson (1989) que nos convidam a ver estas narrativas como “actos socialmente simbólicos”, produtos dos fenómenos históricos que as concebem.

Tanto em *The Italian* como em *Eurico, o Presbítero*, a relação entre o protagonista e a sociedade segue o mesmo padrão: 1. Conflito inicial entre o primeiro e as instituições e valores da sua comunidade, que conduz ao seu afastamento; 2. Viagem do protagonista, durante a qual prepara a sua reentrada na comunidade; 3. Tentativa de reintegração na sociedade (que em *The Italian* é bem sucedida e em *Eurico, o Presbítero* não).

1. O conflito inicial entre o protagonista e a sociedade e o seu afastamento

No início dos romances em causa, a integração do protagonista na ordem sociopolítica não é conseguida de um modo satisfatório, porque os termos em que ela é proposta não permitem a realização individual e social plena da personagem. Como resultado desse facto, tanto Vivaldi como Eurico iniciam um processo de questionação dos valores e das práticas da organização social e política vigente, processo esse que conduz à rejeição do sistema e à deslocação da personagem para fora do epicentro social e político da comunidade. Note-se que é na impossibilidade de resolver este conflito com a sociedade que a personagem opta por abandoná-la ou colocar-se à margem.

Em *The Italian*, assistimos ao florescer do amor entre dois jovens que (segundo se crê inicialmente) pertencem a classes sociais diferentes. Por esse motivo, a sociedade napolitana, que se encontra estruturada num rígido sistema hierárquico, recusa-se a aceitar a união entre as duas personagens e a integrá-las na comunidade. O cumprimento dos valores desta sociedade é assegurado e imposto pelas instituições políticas, sociais e religiosas dominantes – entre as quais se destacam a aristocracia, a Igreja Católica e a Inquisição –, que controlam com mão pesada as relações entre os seus cidadãos. A Marquesa e o Marquês Vivaldi, Schedoni e a abadesa de San Stefano são os agentes directos dos interesses destes grupos que dominam os poderes judicial e político e procuram exercer sobre Vivaldi e Ellena uma forte pressão, tentando impor-lhes as suas normas e não permitindo uma situação socialmente insustentável como é o casamento entre um nobre e (segundo se crê) uma plebeia.

Yuri Lotman explica que este tipo de confronto entre o indivíduo e os poderes estabelecidos da sociedade e a reacção emancipadora do primeiro resultam do modo como o indivíduo se concebe e entende a sua posição no sistema sociopolítico em confronto com o estatuto que este lhe pretende conferir:

Disturbances and rebellion arise when two methods of encoding are in conflict: for instance when the socio-semiotic structure describes an individual as a part, but that person feels him or herself as an autonomous unit, a semiotic subject, not an object. (Lotman, 1990: 198)

Em casos como o de Vivaldi e Ellena, o sistema reage contra aqueles que ameaçam os valores e as regras que asseguram a sua estabilidade.

Como as pressões para separar os dois enamorados não têm o efeito desejado, as instituições dominantes recorrem a meios ilegítimos e maquiavélicos para expulsar Ellena da comunidade. Primeiro, raptam a jovem e levam-na para longe de Nápoles. Depois, para a manter definitivamente afastada, não hesitam em aprisioná-la num convento (San Stefano), onde a pressionam a abraçar a vida monástica. Por fim, acabam por tomar a decisão de a assassinar, o que quase chega a acontecer na casa situada na costa do Adriático. Em suma, os agentes do sistema estão dispostos a suspender a aplicação das normas sociais e legais que eles próprios impõem aos seus concidadãos caso seja necessário eliminar um elemento que perturbe a estrutura sociopolítica.

Mas atentemos noutra razão que leva Vivaldi a abandonar Nápoles. Apesar de se tratar de um membro da aristocracia, o jovem napolitano apercebe-se de que é vigiado e perseguido quando se torna uma ameaça para a estabilidade do sistema. A partir desse momento, sente que a sua liberdade é ameaçada e que há pessoas (e forças) que procuram controlar e paralisar os seus movimentos. Tal é o que acontece quando vê o monge na fortaleza de Palluzzi e ouve os avisos ameaçadores deste; mas também quando a mãe o tenta impedir de voltar a ver Ellena. Embora a saída de Nápoles se atribua fundamentalmente ao seu propósito de salvar a sua amada, também se fica a dever à situação insustentável que Vivaldi vive no espaço comunitário. Deste modo, a sua saída é um acto de afirmação da sua individualidade e do desejo de liberdade face às forças sociais, uma atitude plena de intencionalidade comunicativa, na medida em que a partida traduz uma tomada de posição relativamente aos princípios e normas impostos, que ele, deste modo, afronta e contesta.

Olhando agora para o romance de Herculano, encontramos também no afastamento de Eurico um gesto pleno de significado, que expressa de forma veemente a sua revolta. Como aconteceu com Vivaldi, também as instituições e os valores do reino visigótico peninsular negam ao gardingo a concretização dos seus projectos de vida, que se agrupam em torno dos temas centrais do romance: o amor, a pátria, a religião. Tal acontece porque lhe é recusada a mão da mulher que ama com base em argumentos de hierarquia e de valor individual. Por outro lado, enquanto elemento de uma entidade colectiva, a desilusão de Eurico funda-se na decadência política, social e moral da pátria, a qual se afasta dos conceitos aristocráticos de dignidade e nobreza de princípios e dos valores religiosos e morais do Cristianismo. Tal sucede fundamentalmente porque as figuras proeminentes se entregaram a um modo de vida dominado por um pragmatismo amoral que contraria os valores seculares daquela sociedade. Desta forma, o jovem gardingo assiste desalentado ao desmoronamento do estado e da Igreja cristã peninsulares.

Eurico decide então excluir-se voluntariamente do epicentro do espaço comunitário, identificado com a corte de Toletum. A partida pretende traduzir a ruptura radical com aqueles que trataram de forma imerecida quem pelo reino combateu e arriscou a vida e expressar a sua rejeição de e por um mundo moral e politicamente dissoluto. Eurico revela traços distintivos essenciais do herói romântico (cf. Furst, 1979; Reis, 1997), o que, como veremos, não acontece com Vivaldi, que não alcança a densidade existencial problemática deste tipo de personagem. Ora, um outro aspecto característico do herói romântico, que é central no presente estudo, prende-se precisamente com o conflito que mantém com a sociedade, situação que o pode levar a abandoná-la. A este respeito observa Lilian Furst no estudo que realizou sobre esta figura literária:

Though he [the romantic hero] is irked by a society whose artificial values he rejects with vehemence, he makes little or no positive attempt at reform. His antagonism to society takes the negative form of a withdrawal: in many instances it is a literal retreat. (Furst, 1979: 45)

Contudo, Eurico pretende contribuir para a defesa e regeneração da sociedade visigótica, sem que isso coloque em risco o estatuto de herói romântico; na verdade, o seu propósito confirma esse estatuto porque nos revela o titanismo da personagem, a sua grandeza humana, o conflito interior que vive, uma “falha de carácter” que se revelará trágica e uma concepção de dever que não se inscreve no sentido moral do homem comum. Daí a sua incapacidade de se adaptar a um mundo marcado pelo pragmatismo, que o condena ao isolamento:

É então que para ele há unicamente uma vida real – a íntima; unicamente uma linguagem inteligível – a do bramido do mar e do rugido do vento; unicamente uma conveniência não travada de perfídia – a da solidão. (Herculano, s/ d: 49)

Não desejando fazer parte de tal sociedade, a personagem desloca-se, num primeiro momento, para uma região na fronteira sul do território visigótico: o Calpe. É aí que, nas vestes de presbítero, procura reencontrar-se com Deus, romper com o seu passado e cortar os laços que o prendem à comunidade a que pertenceu. A sua localização geográfica, na periferia do espaço nacional, representa o afastamento radical e o isolamento da personagem. Nesse aspecto, a deslocação à ilha Verde, um espaço que alude à situação solitária de homem e ao estatuto de presbítero, traduz de forma emblemática a sua separação da mole dos seus semelhantes e a sua existência eremítica.

Apesar desta e doutras pequenas excursões, a situação inicial da personagem é estática, visto que o Calpe é (metaforicamente) uma “ilha” donde não sai, um lugar arredado do centro da vida social e política. Tal não significa que Eurico esteja em estado de letargia. Na sua condição de profeta e bardo (traços que corroboram o seu estatuto de herói romântico), ele encontra-se em vigília expectante, reflectindo sobre o estado da nação visigótica e atento aos acontecimentos que sobre ela se podem precipitar. Exemplo disso são os seus escritos e o seu sonho alegórico e visionário, em que assiste à vitória militar árabe sobre os cristãos ibéricos.

Embora se tenha excluído da sociedade visigótica e expressado o seu repúdio pelo *status quo* vigente, Eurico mantém uma relação identitária do tipo metonímico. Ideologicamente e axiologicamente ele é um produto da civilização goda, identificando-se até ao fim com os valores que dela herdou. Assim, a decadência política, moral e religiosa do reino é, em grande medida, a responsável pela crise existencial e ontológica

de Eurico: o marasmo interior que o entorpece e a complexidade de problemas que o assolam encontram um paralelo e a origem na vacuidade espiritual e moral e no turbilhão de práticas dissolutas e de acontecimentos violentos que fazem desmoronar as estruturas sociais e políticas do estado. Ora, a personagem sente que a sua razão de existir se perde quando os valores e as formas de organização social em que foi forjado se encontram em estado de ruína.

Contudo, ainda que se tenha auto-excluído da corte visigótica, Eurico sentir-se-á compelido pelo dever (imposto pessoalmente) de lutar contra a ameaça político-militar muçulmana. Mas a esse dever está também associada a intenção de regressar à comunidade que tinha abandonado. Caso não tivesse esse intuito, nunca revelaria a sua identidade e continuaria a combater os árabes enquanto anónimo cavaleiro negro.

Se compararmos a situação inicial dos protagonistas dos dois romances, concluiremos que o exílio de Eurico é uma **exclusão** voluntária do espaço comunitário, ao passo que, em *The Italian*, assistimos ao **afastamento** de Vivaldi para poder resgatar Ellena. A diferença das duas situações reside no facto de, na narrativa de Herculano, a decisão do gardingo ser movida pelo intuito inicial de abandonar definitivamente a corte de Toletum: Eurico reconhece a sua incompatibilidade em relação ao mundo visigótico e compreende que a única posição a tomar é partir. O seu afastamento está, consequentemente, imbuído da ideia de recusa e advém do facto de não se identificar com as novas práticas e a dissolução dos valores e costumes da decrépita sociedade goda.

Já a personagem principal de *The Italian* não partilha este profundo sentimento de rejeição que Eurico nutre pela sua comunidade. Como o título da obra indica, Vivaldi é um italiano e não concebe viver fora do seu meio social, embora não aceite muitas das práticas e normas que aí vigoram. A sua saída é desde o início sentida como temporária e tem como finalidade preparar o seu regresso e a sua reintegração plena e humanamente satisfatória:

He accused himself of indifference and inactivity, for having been thus long unable to discover a single circumstance which might direct his search; and though he knew not wither to go, *he determined to leave Naples immediately; and return no more to his father's mansion till he should rescue Ellena.* (Radcliffe, 1970: 107; itálico meu)

Claro que Vivaldi cedo compreende que o seu reingresso só será possível se a oposição dos seus adversários cessar e se a sociedade, as suas práticas e os seus valores se regenerarem. Durante a viagem ele combaterá para se libertar das forças opressivas que o procuram deter e para encontrar um meio de travar aqueles que se lhe opõem.

2. O percurso do protagonista

Se as motivações de Vivaldi e de Eurico para deixarem o seu “habitat natural” não eram idênticas, o tipo de percurso seguido e os significados de que se revestem revelam-se também diferentes.

Resumamos sucintamente o itinerário do jovem napolitano: quando este se afasta do epicentro do sistema, é, como vimos, com o propósito inicial de salvar Ellena. Vivaldi encontra a sua amada e resgata-a das mãos dos seus raptos no convento de San Stefano. A partir daí, enceta uma fuga até Celano, local onde é preso e entregue à Inquisição, que o traz para Roma. No desenlace da acção do romance, ele é solto e retorna a Nápoles.

A viagem empreendida por Vivaldi é um caminho de provação. Ao longo desse percurso, terá a oportunidade de mostrar o seu valor. O seu carácter de excelência é demonstrado pela coragem com que enfrenta os seus adversários, pela amizade que dedica ao seu fiel criado, pela rectidão moral patenteada, pelo amor verdadeiro e perseverante que tem por Ellena e pela inteligência que revela quando é interrogado pelos verdugos da Inquisição. Mas a viagem é também o catalisador que acelera o processo de reacção de Vivaldi e o despertar da sua consciência social. Só durante o trajecto que percorre no centro da península itálica, em que ele e Ellena são acossados e quase assassinados pelos agentes das instituições dominantes da sociedade napolitana, é que o jovem aristocrata se apercebe da injustiça do sistema social e político bem como do maquiavelismo dos indivíduos que exercem ou manipulam o poder.

Para Ellena, esta é uma viagem de descoberta e de aprendizagem. A deslocação da “donzela ingénua” do início do romance permite-lhe descobrir a sua verdadeira identidade. Quando regressa, no final, ao convento de Santa della Piéta, encontra a sua mãe e conhece a sua verdadeira identidade. Fica então a saber que, ao contrário do que pensara, Schedoni não é seu pai. Mas a viagem é, sobretudo, um processo de enriquecimento pessoal na medida em que Ellena supera o estado de ingenuidade inicial e fica a conhecer-se melhor e a compreender o mundo em que vive e os homens que o povoam. É sobretudo por este motivo que Frederick Garber (1972: ix-x) entende que *The Italian* é um romance que comunga das características do subgénero narrativo do *Bildungsroman*.

Em termos espaciais, podemos constatar que o trajecto de Vivaldi (como também o de Ellena) é circular. Este percurso, em que o herói liberta a amada dos mercenários que a raptaram e volta com ela ao local donde partiram, inicia-se em Nápoles e aí termina. Entre a partida e o regresso, Vivaldi passa por Bracceli, San Stefano, Celano e Legano, para referir apenas os lugares mais relevantes. Em Celano é detido e levado para Roma, para os braços da instituição reguladora das relações sociais: A Santa Inquisição. Só quando o marquês, seu pai, usa a sua influência social e política e o consegue libertar, Vivaldi regressa a Nápoles, onde o círculo se fecha. É por isso relevante que, mesmo em termos geográficos, a rota do herói desenhe uma circunferência (ainda que imperfeita) no centro do mapa da península itálica.

Durante o percurso, o herói é atraído por uma força centrípeta para o núcleo social (e geográfico) napolitano, que envida esforços para o trazer de volta e o absorver na sua estrutura. Apesar de o jovem revelar uma rebeldia inicial, a sociedade não deseja perder o filho varão de uma das suas mais distintas famílias. Simultaneamente, há uma força que actua em sentido contrário (força centrífuga, portanto) com o propósito de expelir definitivamente Ellena de Nápoles. Essa força concretiza-se nas medidas ilegítimas e extremas a que Schedoni, a marquesa de Vivaldi ou a abadessa de San Stefano recorrem com o propósito de eliminar a ameaça que paira sobre a sociedade e os seus valores. As duas forças, apesar de contrárias, existem em complementaridade, já que têm a mesma origem – as instituições sociopolíticas dominantes – e actuam com o mesmo propósito: seleccionar os elementos que lhe são úteis à estrutura social e assegurar a manutenção dos valores e costumes vigentes.

O facto de a viagem de Vivaldi ser marcada por um progressivo afunilamento do espaço assume um valor simbólico. Depois de sair de Nápoles e libertar Ellena, o par

desfruta por alguns momentos o sabor da liberdade entre a natureza. Em Celano, abrigam-se em conventos diferentes e são presos na capela de San Sebastian. Vivaldi é levado para os cárceres da Inquisição, em Roma, e Ellena para a casa-prisão em Apulia. O afunilamento do espaço, que se torna cada vez mais claustrofóbico, representa o progressivo controlo que as forças sociais opressoras vão tendo sobre as figuras centrais do romance e o apertar do cerco em torno desta. Robert Miles (1995), David Punter (1998) e Fred Botting (1996) avançam interpretações ideológicas do romance de Radcliffe que se centram na opressão a que o par Vivaldi-Ellena é submetido. Punter e Botting encontram na imagem do labirinto – que se associa à vivência claustrofóbica do espaço, a que me referi – a representação do encarceramento e da impotência a que as personagens estão sujeitas. Ora, a minha leitura também se funda na análise das formas prepotentes e despóticas como o poder é exercido; mas vê na viagem o motivo que dá conta da evolução dos dois jovens e a procura de uma solução para o seu problema e para os problemas que assolam a comunidade.

Por seu lado, a rota percorrida por Eurico e a atitude por ele revelada são diferentes. O gardingo afastara-se do centro político e social do estado visigótico e decide abraçar a vida religiosa, aceitando o presbitério de Carteia. Aí permanece alguns anos, até que um acontecimento político-militar, à escala do macrocosmos político, marca um ponto de viragem na linha evolutiva da personagem e na acção do romance: a invasão árabe da Península Ibérica. Pela primeira vez desde há muito, Eurico parece empenhar-se numa causa do domínio nacional: a defesa do território e da nação. Apesar de continuar a considerar que o estado visigótico é um mundo política, social e eticamente em ruínas e de crer que este se encontra condenado à aniquilação, o presbítero sente uma compulsão interior para voltar a tomar as armas e lutar para defender a pátria, o que o obriga a sair da sua posição marginal e a retomar o contacto – embora um contacto fugidio e muito pouco íntimo – com aqueles de quem antes era companheiro.

Esta participação na luta contra o invasor é também uma forma de relembrar aos seus compatriotas a sua existência. Através do modo como surge na batalha de Chrysus – isto é, aparecendo inesperadamente, vestido de negro e revelando uma extraordinária destreza no manejo das armas –, Eurico procura criar um efeito de mistérios e expectativa, despertar a curiosidade dos seus compatriotas e, desta forma, chamar a atenção sobre si. Este é o modo dissimulado a que recorre para insinuar o seu desejo de regressar à comunidade a que, em tempos, pertencera. Assim, ao abandonar o Calpe, a personagem inicia um processo de aproximação faseada aos seus pares, acercando-se passo a passo, num crescendo de intimidade e de familiaridade no contacto social. Partindo da sua posição de isolamento em Carteia, o retorno começa com as cartas de Eurico a Teodemiro. A este meio de comunicação mediado e indirecto entre as personagens, sucede-se a misteriosa aparição do presbítero na batalha de Chrysus. Em seguida, Eurico ainda ensaia uma tentativa de incorporação nas hostes de Teodemiro, em Ilípula, mas abandona o Duque de Córdova por este aceitar a paz com os muçulmanos. Daí parte para Covadonga, onde se junta a Pelágio, embora conservando-se à parte dos outros guerreiros cristãos e anónimo. O último passo é o da revelação da sua identidade, primeiro a Pelágio e, no final, a Hermengarda. No momento em que pensa que a entrada nesta nova ordem lhe permitirá concretizar o projecto de vida que em tempos tivera, Eurico apercebe-se de que os seus sonhos são ilusórios. O presbí-

tero, curador de almas, revelara a sua intenção de participar na regeneração do estado, mas não tomará parte nesse processo, que prosseguirá sem ele.

Se seguirmos a viagem do herói, constatamos imediatamente que ela é apresentada de um modo elíptico: ao longo do caminho percorrido por Eurico desde o extremo sul ao norte da Península, apenas o vemos em três momentos: depois de o conhecermos no Calpe, reencontramo-lo na batalha de Chrysus e, finalmente, já só aparece em Covadonga. Mais tarde ficamos a saber que, entretanto, estivera na corte de Teodemiro, nas “serranias de Ilípula”, mas a informação chega-nos pela boca de outras personagens. O narrador recorre à elipse – técnica diegética que pode ser definida sumariamente como “toda a forma de supressão de lapsos temporais mais ou menos alargados” (Reis/Lopes, 1987: 113) a que o sujeito da enunciação recorre no seu relato – para dar conta do percurso de Eurico desde o extremo sul da Península até Covadonga. Uma das implicações funcionais deste processo narrativo é que “a elipse suprime um tempo veloz de ausência de um protagonista cujo regresso se adivinha carregado de significados epilógicos, em ligação estreita com a sua ausência” (*idem*, 114). Os intervalos temporais suprimidos entre as aparições de Eurico não permitem ao leitor ter a percepção da continuidade da progressão do herói em direcção ao norte, o que já acontece, por exemplo, a partir do momento em que a personagem se junta às fileiras de Pelágio, salva Hermengarda, luta com os árabes e morre. Deste modo, explica-se a aparição entrecortada e fugidia de Eurico pelo facto de só ser introduzido em cena nos momentos significativos da construção do *ethos* da personagem, nos quais ele demonstra a sua fibra de ser de excepção e o seu estatuto de herói – herói romântico. Tal é o que acontece no início, em Carteia, quando conhecemos as facetas de homem solitário e poeta; mais tarde, em Chrysus e nas Astúrias, onde as suas proezas militares o elevam acima dos restantes guerreiros e no final, quando é tolhido pelo seu sentimento de culpa.

O longo trajecto que Eurico empreende descreve uma linha ascendente em direcção ao norte, terminando no extremo setentrional da Península, nas Astúrias. A viagem acompanha, *grosso modo*, a retracção geográfica das fronteiras do reino visigótico, as quais recuam devido aos acontecimentos político-militares que têm lugar no espaço peninsular. Este é outro exemplo de que Eurico (bem como o seu trajecto) funciona como metonímia do reino visigótico – ainda que, por outro lado, seja também o seu contraponto moral e espiritual. Na relação que aqui se estabelece o protagonista emerge como um microcosmos que pertence ao macrocosmos social e político e que define e avança para o seu fim, visto que é um produto axiológico e existencial do estado que o gerara.

A viagem de Eurico e a retracção progressiva das fronteiras do reino são trajectórias de expiação, respectivamente, pessoal e colectiva. Pessoal, porque Eurico procura redimir-se da culpa que sente, quer por ter abandonado a sua comunidade num período de crise quer por ter continuado a amar Hermengarda enquanto sacerdote. Mas há uma outra dimensão mais complexa e profunda desta “culpa”, que é própria de um herói romântico, e que encontrávamos, por exemplo, nos protagonistas de *Manfred* de Byron ou de *Frankenstein* de Mary Shelley. Além disso, a existência de Eurico pautou-se pelo excesso, um excesso que se tornou ontologicamente transgressivo: enquanto visionário, poeta, guerreiro (pela destreza guerreira ímpar) e asceta, Eurico revela-se uma personagem quase sobre-humana, porque passou para lá daquilo que a sua con-

dição de homem lhe permitia. E é também a culpa sentida por esta transgressão, de certa forma involuntária, que ele sente que tem de redimir. Por outro lado, a expiação é também colectiva, porque assistimos à purga moral e das instituições sociais e políticas de uma nação em consequência de um acontecimento político-militar. Nesta linha de sentido, a retracção da nação é um movimento de interiorização espiritual, de introspecção, para preparar a reestruturação de uma sociedade e dos seus valores; um movimento que possa permitir a reforma dos seus costumes e mesmo a reestruturação dos seus valores e da sua organização interna.

Ora, o percurso linear do protagonista (e da nação visigótica), como veremos adiante, pode ser simbolicamente representado pela metáfora da peregrinação. A morte de Eurico é o momento de redenção de toda uma existência excessiva e tensa, condenada a um final trágico. Como acontece com a retracção geográfica do estado visigótico, o percurso expiatório de Eurico é um movimento de fechamento em si, um processo de reencontro do indivíduo consigo mesmo e, consequentemente, com a sua verdadeira natureza, com o seu amor por Hermengarda, com a sua condição de ser social.

3. Reintegração do protagonista no meio comunitário

Chegámos ao final do percurso das duas figuras, ao momento em que se decide se elas irão ou não reingressar no meio social de que se afastaram.

Quando se dá o desenlace da acção de *The Italian*, o protagonista e a sua amada são integrados na ordem sociopolítica napolitana. Depois de se saber que a origem de Ellena é aristocrática, a sociedade recebe-a e aceita o seu casamento com Vivaldi, visto que esta união já não desrespeita os valores de classe e preceitos vigentes. Como o verdadeiro propósito de Vivaldi e Ellena era regressar ao meio a que pertenciam, o casal aceita as regras e os valores contra os quais se tinha insurgido anteriormente. Apesar das práticas injustas da Inquisição, da reconhecida hipocrisia do clero, da incongruência e da injustiça de algumas normas de carácter social e da prepotência das classes que detêm o poder, Vivaldi e Ellena deixam de manifestar a sua oposição aos princípios e às práticas da ordem sociopolítica napolitana. Assim sendo, perde-se a iniciativa daqueles que podiam ter contribuído para questionar a sociedade e levá-la a reestruturar-se.

As rotas descritas pelos protagonistas dos dois romances aludem, simbolicamente, não só aos diferentes significados das viagens de um e de outro, mas também à resolução do conflito inicial entre o indivíduo e a sociedade. Assim sendo, o trajecto circular da viagem do jovem napolitano aponta para o afastamento da personagem da sua sociedade e o posterior regresso. M. H. Abrams recorre à metáfora do filho pródigo para classificar a deambulação das personagens românticas que apresentam um padrão circular e que, estou certo, se aplica ao romance *The Italian*. Abrams explica nestas palavras a sua ideia:

The Bible (...) contains an apt, detailed and impressive figure for life as a circular (...) journey, which had been uttered explicitly as a parable of man's sin and redemption, and by the authoritative voice of Jesus himself. This was the story of the Prodigal Son (Luke, 15: 11-32) (...). (Abrams, 1973: 165)

Até o facto de, no início, Vivaldi se rebelar contra a autoridade de figuras tutelares (como a mãe, o pai e um clérigo) se aproxima da parábola bíblica. E, no fim, é o pai que o salva dos cárceres do Santo Ofício e que o acolhe de braços abertos. Vivaldi foi o filho da sociedade napolitana que a abandonou temporariamente, mas que regressou. O rebelde inicial transformou-se no filho arrependido que retornou ao lar e ocupou o lugar que tinha por direito sem procurar reformar o sistema sociopolítico.

Por seu lado, o romance de Herculano traz um desfecho diferente para o protagonista e para a sociedade a que pertencera. Apesar de parecer manifestar a sua intenção de se integrar na nova ordem peninsular cristã emergente, chefiada por Pelágio, Eurico não concretiza esse seu intuito e acaba mesmo por morrer. O ainda presbítero de Carreira não pode ingressar neste novo mundo sem trair o homem que é e foi. Eurico compreende que não pode pertencer à sociedade que está a emergir, porque os novos valores e a nova organização social já não são os do mundo heróico de que fez parte. Deste modo, o intuito de reintegração do presbítero na sua comunidade era um projecto desde o início condenado ao infortúnio, que nunca se poderia consumir, pois tanto Eurico como a sociedade estão espiritual e axiologicamente mortos, são entidades de uma outra era e de um outro quadro de valores: o estado visigótico, fisicamente moribundo, já está fora do seu momento histórico. Por esse motivo, Helena Buescu (2001: 34-5) afirma que tanto a personagem como a nação goda são construções da ordem do simulacro. Desde o início do romance que a personagem já está também animicamente morta – depois de passar “dez anos amarrado ao próprio cadáver” (Herculano, s/ d: 187) –, em grande parte, como consequência da decrepitude do reino e do que ele representa: “Morri; porém não para isso que, na linguagem mentirosa do mundo, se chama a vida. Durante anos dei-a a devorar à desesperação, e a desesperação não pôde consumi-la” (*idem*, 185). O velho mundo cristão em ruínas regenera-se, sublimando-se na “Espanha” que começa em Covadonga. No entanto, Eurico, último bastião do mundo que é aniquilado, terá de morrer com ele e não pode fazer parte desta nova ordem.

Contrastando com o modelo circular da rota de Vivaldi, encontramos o percurso *grosso modo* rectilíneo de Eurico, que se inicia quando ele já se encontra exilado na zona periférica sul do reino. A partir daí o herói desloca-se para o norte em busca de um novo espaço comunitário, que é Covadonga. Significativamente Eurico não regressa ao local de partida, conotado com a corte de Toletum. Para explicar o significado deste tipo de itinerário linear, Abrams recorre à metáfora da peregrinação, a que tínhamos feito referência: “[P]ost-Adamic man is an exiled and wayfarer in an alien land and the course of life is a *peregrinatio* in quest of a better city in another country (...) This figure differs from the circular journey of Odysseus in that its design is linear” (Abrams, 1973: 165).

4. Conclusão

Com o desenlace dos dois romances completa-se o percurso dos significados temáticos e ideológicos que se foram desenvolvendo ao longo das narrativas. Vivaldi começou por ser o rebelde que pôs em causa os preceitos e as práticas sociais de Nápoles, mas a viagem circular que empreendeu transformou-o num filho pródigo, que acaba por regressar a casa e aceitar o estado das coisas que em tempos questionou. Deste

modo, apesar da morte de Schedoni e da reintegração do par amoroso na comunidade napolitana, a ordem sociopolítica não sofre alterações nem questiona o seu próprio *modus operandi*. Daí que seja inevitável lermos de forma irónica o nome da cidade em que os acontecimentos se passam. “Nápoles” significa etimologicamente “cidade nova” (*Neapolis*); no entanto, no final do romance, permanece a velha cidade com os velhos valores e práticas. Do modo análogo, o napolitano (etimologicamente, “novo cidadão”) Vivaldi, que passou, durante a sua viagem, por um processo de consciencialização cívica acaba por defraudar as expectativas que criou e que o adjectivo topónimo anuncia.

Por seu turno, Eurico empreende também uma demanda – neste caso simbolizada pelo trajecto linear da sua viagem – por uma ordem sociopolítica regenerada, purgada dos males que assolavam o velho estado visigótico. Este acabará, de facto, por se regenerar; no entanto, o velho guerreiro godo não tomará parte nesta sociedade reestruturada. Em parte, é a sua condição trágica de herói romântico – figura tensa, titânica, dividida por um conflito interior, condenada ao fatalismo – que não lhe permitem integrar o estado cristão emergente. Por outro lado, é o facto de se tratar de uma entidade pertencente a um mundo e a um quadro de valores que já não existe que tornam esta integração impossível.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, M. H. (1973), *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York and London, Norton.
- BOTTING, Fred (1996), "Gothic writings in the 1790s", *Gothic*, col. The New Critical Idiom, London, Routledge, pp. 62-90.
- BUESCU, Helena C. (1995), "Heróis, romances e história: a propósito do Presbítero Eurico", *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Ed. Cosmos, pp. 125-136.
- ____ (2001), "Ética e literatura: a obra literária de Alexandre Herculano", *Chiaroscuro: Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, pp. 31-42.
- FERNANDES, Vasco (1958), "Metamorfoses de Eurico", *Broteria*, vol. 66, pp.12-25.
- FURST, Lilian (1979), "The Romantic Hero, or is he an Anti-Hero?", *The Contours of European Romanticism*, London, Macmillan, pp. 40-55.
- GARBER, Frederick (1970), "Introduction", in Ann Radcliffe, *The Italian or the Confessional of the Black Penitents*, London, Oxford University Press, pp. viii-xv.
- HERCULANO, Alexandre (s/ d), *Eurico, o Presbítero*, Ulisseia, Lisboa [1844].
- JAMESON, Frederic (1989), *The Politically Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London, Routledge [1981].
- LOTMAN, Yuri (1990), "The Notion of Boundary", *The Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington, Indiana University Press, pp.131-142.
- MILES, Robert (1995), "Radcliffe's Politics: *The Italian*", *Ann Radcliffe: The Great Enchantress*, Manchester and London, Manchester University Press, pp. 149-173.
- PUNTER, David (1996), "The Classic Gothic Novels. Ann Radcliffe and Matthew Lewis", *The Literature of Terror: The Gothic Tradition*, Volume 1, London and New York, Longman, pp. 54-86.
- ____ (1998), "The Gothic and the Law: Limits of the Permissible", *Gothic Pathologies: The Text, the Body and the Law*, London, Macmillan Press, pp. 19-42.
- RADCLIFFE, Ann (1970), *The Italian or the Confessional of the Black Penitents*, London, Oxford University Press [1797].
- REIS, Carlos (s.d.), "Introdução", in Alexandre Herculano, *Eurico o Presbítero*, Lisboa, Ulisseia.
- ____ (1997), "Herói", *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Coord. Helena Buescu, Lisboa, Caminho, pp. 230-233.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina (1987), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina.
- SAGE, Victor (ed.) (1990), *The Gothick Novel*, col. Casebook Series, London, Macmillan.
- YEO, Eileen J. (1999), "Class", *An Oxford Companion to the Romantic Age: British Culture (1766-1832)*, Ed. Iain McCalman, Oxford, Oxford University Press, pp. 142-152.

Maria Margarida C. P. Costa Pinto

Universidade Fernando Pessoa, Porto

O silêncio em Samuel Beckett

I

É recorrente dizer-se que no drama de Beckett os momentos de fala e os momentos de silêncio estão intimamente ligados, que vocalizações e pausas são interdependentes – como se o discurso não pudesse ser autenticado enquanto acto linguístico se não estivesse saturado pela presença constante das pausas. Uma visão superficial do drama beckettiano poderá levar à falsa conclusão de que os silêncios espalhados pelos textos mais não são que simples interrupções nas falas das personagens, um intervalo gerado pela ausência de palavras. Regularmente a personagem suspende a sua fala por alguns momentos: o mais fácil de aí ler será cansaço, uma pausa para respirar, para pensar nas palavras. Será o mais óbvio.

É certo que no drama beckettiano as pausas são, em primeiro lugar, ausência de palavras, indicações de um código verbal nulo (excepto a própria palavra *pause*). Indubitavelmente, essa ausência verbal e o acentuar do silêncio poderão ser relacionadas com o negativismo, o demoníaco, o niilismo apontado por I. Hassan sobre a literatura pós-moderna (Hassan, 1982: 237).

No entanto, uma outra leitura permite interpretar os silêncios no drama de Beckett como detentores de uma maior complexidade estrutural, o que proporciona uma valorização positiva. Esta última, utilizando ainda a terminologia de I. Hassan, atinge um nível superior, “self-transcendent, sacramental and plenary” (*idem*, 248).

As incapacidades decorrentes de um mero gesto imperativo escondem uma forte unidade epistemológica, uma fixação que unifica o texto dramático. Mesmo que, aparentemente, as pausas não dêem acesso a um referente identificável, elas possuem relevância quer semântica, quer pragmática. É neste sentido que a indeterminação e a auto-contradição das palavras interagem, palavras essas que rodeiam as infinitas ambiguidades das unidades lexicais com a simples utilização de um espaço vazio pleno de significado(s) em construção.

Tudo isto será possível apenas na condição de se ler para além dos episódios individuais, estendendo-se a análise da pausa desde momentos isolados de indicação nula até à complexa rede de anti-palavras dentro das peças e até ao poderoso simbolismo subjacente à obra de Beckett.

Somente uma perspectiva global e sintagmática dos momentos de silêncio permite a organização semântica, somente reunindo as pausas isoladas se pode estabelecer o modo que, juntamente com os artifícios da luz e da música, constituem prova do transcendente na criação de um outro Mundo. Para G. Steiner, um título como *Act Without Words* representa o extremo lógico do conflito entre o significado privado e o discurso público: “(...) so far as a model of language goes, silence is, palpably, a dead end” (Steiner, 1998: 194).

II

No drama beckettiano há duas formas de indicar as pausas. Em *Waiting for Godot*, por exemplo, existem indicações gradativas que sugerem um código hierarquizado intencional por parte do autor: “ [*Hesitation*] (...) [*Slight pause*] (...) [*Short pause*] (...) [*Long pause*] (...) [*Silence*]”. Já em *Endgame*, pelo contrário, as indicações são reduzidas à expressão “[*Pause*].”, assim repetida do início ao fim da peça. Aqui, o facto de a duração das pausas não ser mencionado é compensado pela rara proliferação de silêncios. O leitor pode interpretá-los ou como indicações nulas, ou como um elemento mais da encenação (quer a nível simbólico, quer a nível estilístico). A escolha, em última análise, é irrelevante, pois o dado mais importante é que o leitor não pode nunca ignorar a presença dessa lacuna, a evidente ausência de palavras que fracciona o texto. Veja-se o seguinte exemplo de *Waiting for Godot*:

[*Silence*.]

ESTRAGON: Then adieu.

POZZO: Adieu.

VLADIMIR: Adieu.

POZZO: Adieu.

[*Silence. No one moves*.]

VLADIMIR: Adieu.

POZZO: Adieu.

ESTRAGON: Adieu.

[*Silence*.]

POZZO: And thank you.

VLADIMIR: Thank *you*.

POZZO: Not at all.

ESTRAGON: Yes yes.

POZZO: No no.

VLADIMIR: Yes yes.

ESTRAGON: No no.

[*Silence*.]

POZZO: I don't seem to be able... [*Long hesitation*.]... to depart.

ESTRAGON: Such is life. (Beckett, 1990: 45-46)

Considerados isoladamente, os silêncios neste excerto podem traduzir a hesitação das personagens em falar, o deixar uma qualquer ideia em suspenso, a expectativa de uma resposta, uma memória mais fugidia, uma expressão de contentamento, uma necessidade de sublinhar o significado das palavras, uma gradação, uma mudança de tom, um padrão rítmico. Em todos os casos exemplificados, a descodificação das pausas é apenas possível atendendo às palavras precedentes e/ ou seguintes. A produção de

significado ocorre aquando da intersecção dos dois sistemas de signos e manifesta-se em dois sentidos.

Uma das hipóteses passa por se assumir que os momentos de silêncio reforçam o significado das próprias palavras, permitindo-lhes ressoar no espaço em branco da pausa. Veja-se o exemplo de Hamm em *Endgame*, quando a personagem chama repetidamente pelo seu pai:

HAMM: (...) Oh, I put him before his responsibilities! [*Pause. Normal tone.*] Well, there we are, there I am, that's enough. [*He raises the whistle to his lips, hesitates, drops it. Pause.*] Yes, truly! [*He whistles. Pause. Louder. Pause.*] Good. [*Pause.*] Father! [*Pause. Louder.*] Father! [*Pause.*] Good. [*Pause.*] We're coming. [*Pause.*] (...). (*idem*, 133)

Das duas vezes que pronuncia a palavra “Father!”, esta é seguida de um momento de silêncio que prolonga a palavra, reforçando a sua ressonância. O exemplo que se segue é também disso ilustrativo: as pausas rodeiam a palavra “compassion” com um silêncio dramático que transforma a dúvida em certeza:

CLOV: (...) Can you explain that to me?
HAMM: No... Perhaps it's compassion. [*Pause.*] A kind of great compassion. [*Pause.*] Oh you won't find it easy, you won't find it easy. (*idem*, 129)

A outra variante será analisar as palavras enquanto reforço do significado das pausas. Veja-se ainda em *Endgame*:

NAGG: Has he changed your sawdust?
NELL: It isn't sawdust. [*Pause. Wearily.*] Can you not be a little accurate, Nagg?
NAGG: Your sand then. It's not important.
NELL: It is important.
[*Pause.*]
NAGG: It was sawdust once.
NELL: Once!
NAGG: And now it's sand. [*Pause.*] From the shore. (*idem*, 100)

Neste exemplo, a pausa significará “sand”, o que é depois tornado explícito na resposta de Nagg. Isto é, Nell não diz que é areia em vez de serrim, mas a pausa no seu discurso é assim (e correctamente) interpretada por Nagg, que diz “Your sand then” sem que Nell o tenha afirmado abertamente.

Em ambas as situações, a oscilação irregular entre palavras e pausas representa a dualidade de um texto que, tal como outros escritos pós-modernistas, se desdobra invadindo territórios antagónicos e complementares: o do discurso e o do silêncio, o do conhecimento e o do desconhecimento, o da vida e o da morte. Está-se perante uma oposição prática que, em determinada instância, aumenta a legibilidade do texto impresso e a teatralidade da peça encenada. Distribuídos ao longo de toda a peça, os silêncios formam um sub-texto paralelo ao texto das palavras. A presença desses silêncios não indicia uma intenção autorial de manipular um texto inteligível de modo a torná-lo impenetrável. Pelo contrário, a desordem da inesperada tranquilidade provocada pelas pausas estabelece uma linguagem de misteriosa compreensão, um código transcendente que une através de um saber universal.

III

É aceitável afirmar que as palavras em Beckett delimitam as barreiras que separam as personalidades em palco e que enfatizam a acima mencionada impenetrabilidade do texto e das mentalidades individuais aí representadas. Demasiado inadequadas para a normalidade do real, essas mentalidades são lidas enquanto falhanços evidentes. A pouca hospitalidade do espaço verbal reside no facto de que este é parte integrante do código de alteridade. O discurso induz confusão por ser discordante e fragmentário, enquanto que as pausas se revelam um modo de explorar a multiplicidade criativa, um elemento de estabilidade que resiste à indecisão e à contradição. A constante repetição e progressiva acumulação das sucessivas pausas transforma-as: de uma simples paragem momentânea passam a ser o ponto de compreensão mútua.

Ademais, está já estabelecido que os monólogos mais ou menos frenéticos (o monólogo Lucky será aqui o exemplo mais paradigmático) das personagens as ajudam a escapar da sua própria identidade em busca do anonimato e da auto-anulação. As pausas, pelo contrário, são lugares onde se pode regressar, na medida em que, estando silenciosa, a personagem se retira do mundo físico para os recantos da mente – entra num sistema fechado, auto-suficiente e impermeável às vicissitudes do corpóreo. Tudo em resultado das numerosas interrupções do discurso.

A pausa surge assim como um ponto de união entre o interior e o exterior, entre o indivíduo e o mundo, entre o espírito e o corpo. A pausa é um momento desejado porque inverte o acto da fala, devolvendo as personagens à iniciática condição de auto-interioridade onde elas recordam as próprias ideias de tranquilidade.

Esta flutuação interior/ exterior encontra ainda paralelo nas significativas contradições entre tensão/ reflexão, movimento/ repouso, sofrimento/ satisfação. A alternância de opostos traz ao texto dramático um crescendo de repulsão-propulsão, um ritmo de rejeição e expulsão, inspiração e expiração. O silêncio é o grande momento da respiração em peças como *Waiting for Godot*, dando ao texto o ritmo da pulsação, a positividade corpórea essencial em Beckett.

Alargada a análise para além de uma única peça, e vista no contexto da obra beckettiana, a pausa assume o papel de um poderoso símbolo filosófico. O processo de aquisição de significado nos níveis iniciais introduz a simbolização. Inconscientemente relacionada com o sono, a paralisia e a morte, a pausa torna possível a eternidade numa das suas variantes menores, infinitamente repetidas. O herói beckettiano (quer no drama, quer na prosa) teme e, ao mesmo tempo, anseia pelo silêncio da morte. Daí a compulsão para falar (substancialmente mais no caso da prosa), para dizer frases imensamente longas que, supostamente, irão adiar o silêncio final. Sempre passíveis de relacionar entre si, os delirantes discursos de Lucky e Pozzo, de Hamm e Clov, de Malone, Murphy ou Watt, etc., todos representam 'fintas' à morte. Por sua vez, as pausas são a antecipação do grande final. Os silêncios tornam-se obsessivos, pois o fim de cada peça é um fim de um mundo, uma mudança que instala o caos do apocalipse.

Por fim, é imprescindível num ensaio sobre as pausas beckettianas fazer a distinção entre as variantes de apresentação do texto impresso e de encenação da peça. Em palco, as pausas fazem com que o espectador mude a sua atenção do sentido auditivo para o sentido visual, do domínio da palavra para o domínio do cénico, dos sinais não-

-verbais. Ou seja, as pausas, para além de assinalar a mudança de códigos, fomentam e controlam a atenção do espectador.

No texto escrito é óbvio que se mantém a referida mudança de códigos, mas mais subtil é o próprio grafismo. No papel, as pausas são indicadas entre parênteses rectos e em itálico: trata-se de uma porta que se abre, convidando o leitor a ler um outro texto, graficamente distinto e, logo ao olhar, diferente. O leitor está diante de um texto dramático que constantemente lhe lembra as idiossincrasias da obra teatral: aí se incluem os movimentos, os gestos, os tons, etc., bem como as suas ausências. Esta mudança para esse outro código que sustenta o processo de concretização da leitura não se encontra em nenhum outro tipo de texto ficcional.

Mais, o silêncio pode ele também ser considerado enquanto sinal de pontuação, como uma vírgula ou um ponto final a indicar uma interrupção. Os silêncios mais longos podem ser lidos como o equivalente aos espaços em branco entre parágrafos num texto em prosa. Se se atentar, por exemplo, no longo discurso monológico de Lucky em *Waiting for Godot* (*idem*, 42-43), é notório que o texto flui continuamente, sem ser interrompido por qualquer pausa ou sinal de pontuação. É o único trecho da peça em que ambas as circunstâncias são como que expulsas do texto. Uma vez mais, o uso da pausa fixa a linguagem, impede, ou pelo menos retarda, a sua efemeridade. Simultaneamente, e tal como acontece na prosa beckettiana, onde as frases são fracturadas pela repetição obsessiva da vírgula, as pausas adiam a finitude que ameaça constantemente o momento presente.

IV

Beckett's (...) concerned with the need to establish, through language, a point of silence and rest. (Pattie, 2000: 134-135)

Quer na peça encenada, quer no texto impresso, a extrema indeterminação do silêncio estimula o espectador/ leitor a impor consistência, significado e razão, levando deste modo a interagir com o drama. Tal como aponta W. Iser, quanto mais intensa essa interacção, "the more fluid become the boundaries between literature and reality (...) forcing us to revise, and indeed to transform, our ideas as to what is reality" (Iser, 1974: 272). Se é verdade que as palavras em Beckett contêm uma positividade fundamental, o mesmo se aplica aos silêncios. O problematizar beckettiano do emprego das pausas abala a tradicional supremacia do texto, anunciando a radical inovação da sua escrita.

O seu progresso em direcção à criação de uma linguagem dramática que, gradualmente se libertou de tudo excepto dos elementos básicos, pode ter pressionado a fronteira até ao (quase) limite, mas não deixou de produzir teatro.

BIBLIOGRAFIA

- BECKETT, Samuel (1990), *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber.
- DUKES, Gerry (2001), *Samuel Beckett*, London, Penguin.
- FLETCHER, John (2000), *Samuel Beckett*, London, Faber and Faber.
- HASSAN, Ihab (1982), *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, New York, O.U.P.
- ISER, Wolfgang (1974), *The Implied Reader: Patterns of Communication from Bunyan to Beckett*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- PATTIE, David (2000), *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett*, London, Routledge.
- STEINER, George (1998), *After Babel*, Oxford, O.U.P.

Maria João Pires
Universidade do Porto

The Self and the World or the Spirit of America in Walt Whitman's 'Song of Myself'

*Clear and sweet is my soul, and clear and sweet is all that is not my soul.
Lack one lacks both and the unseen is proved by the seen,
Till that becomes unseen and receives proof in its turn.*

Walt Whitman

In the Preface to the first edition of *Leaves of Grass*, Walt Whitman announced, conventionally enough, a demand that, in the seventy-ninth year of the American Revolution, had become almost a formula. For a new nation there must be a new literature, forsaking whatever traditions were now lifeless, inventing ways to reveal whatever in America was yet unsung. And given the possibilities of the subject, the task seemed one that could be approached directly enough. "The United States themselves are essentially the greatest poem", he wrote. He began to give examples. The common people – "the picturesque looseness of their carriage", "their good temper and open handedness – the terrible significance of their elections – the President's taking off his hat to them not they to him – these too are unrhymed poetry". He continued, describing the continent itself, its fauna and flora. "So rich and various a subject! A poet who would be truly America's poet need only act reflexively: the land itself, he said, was creative and had "vista". "It awaits the gigantic and generous treatment worthy of it" (Whitman, 1959: 411-12).

Whitman's words at first summon an essentially descriptive, visualist poetry reciting the grandeur of the continent and the vitality and diversity of human life in the democracy that flourished there.

Depicting American scenes and stories was the trade of Whitman's contemporary, Henry Wadsworth Longfellow. Longfellow a few years earlier had burlesqued Whitman's sort of literary nationalism, with its calls for "a national literature commensurate with our

* Paper presented at the Conference 'Usos da Linguagem: Criação, Investigação e Ensino nas Línguas, Literaturas e Culturas', Fundação Engº António da Almeida, Porto, 26-27 October 2001.

mountains and rivers, ...a national epic that shall correspond to the size of the country, ...a national literature altogether shaggy and unshorn" (Longfellow, 1902: 314). Still, his recital of American deeds in European verses – the native Indians, the Puritan settlers, the heroes of the Revolution – asserted modestly the claim with which Whitman begins. Once there had been a Matter of Rome (Troy, Aeneas, Alexander), a Matter of France (Charlemagne and Roland), and a Matter of Britain (Arthur). To this the modern poet would add the Matter of America: its geography, the iconic moments from its history, and the present-day doings of its people:

The ranges of heroism and loftiness with which Greek and feudal poets endowed their god-like or lordly born characters – indeed prouder and better based and with fuller ranges than those – I was to endow the democratic averages of America. ("A Backward Glance O'er Travel'd Roads", in Whitman, 1963-64: 727)

This could all be done with simplicity. "What I experience or portray shall go from my composition without a shred of my composition. You shall stand by my side and look in the mirror with me" (Whitman, 1965: 717).

But for Whitman the subject could never be so simply external and objective nor his methods naively reflexive. First of all, America was not a folk nation like the Hellenes or the Britons. "Here is not merely a nation but a teeming nation of nations". The phrases that follow this announcement describe a new kind of nation: masses ...space ...crowds ...extravagance; the many, made one by the bond of democracy. Looking back in 1872, he described *Leaves of Grass* as "an epic of Democracy" (Whitman, 1963-64: 458). America is not simply a people upon a land; it is an ideology.

I speak the password primeval I give the sign of democracy;
By God! I will accept nothing which all cannot have their counterpart of on the same terms.
("Song of Myself", Whitman, 1959: § 24)

As Alan Trachtenberg has said, democracy for Whitman has more to do with a religious or moral vision than with the mechanics of Federal government, or extensions of the franchise, or popular sovereignty; though the poet might invoke these matters as symbols of his larger idea (Trachtenberg, 1988: 15-31). That idea was egalitarianism. The above mentioned lines from "Song of Myself" state this as a social ideal of opportunity and distribution. In "Song of the Open Road", he says it again: "Nor preference nor denial" (Whitman, 1959: 108, § 2). Nothing must mediate between the individual and the whole, preferring some persons and excluding others:

All parts away for the progress of souls,
All religion, all solid things, arts, governments – all that was or is apparent upon this globe or any globe, falls into niches and corners before the procession of souls along the grand roads of the universe. (*idem*, 114, § 13)

No parties, no sects, no groupings by region, race, or gender. Nothing but individuals.

Underneath all, individuals,
I swear nothing is good to me now that ignores individuals!
The American compact is with individuals,
The only government is that which makes minute of individuals.
(“By Blue Ontario's Shore”, Whitman, 1959: 249, § 15)

As Tocqueville said of American individualism, "Aristocracy had made a chain of all the members of the community, from the peasant to the king; democracy breaks that chain, and severs every link of it" (Tocqueville, 1945: 99).

When the chain is broken, there is no way to distinguish between its severed links. As Tocqueville also remarked, in democratic communities men are all very much alike (*idem*, 73). They forfeit those marks of particular identity once provided by social class, national origin, regional loyalties, religious sect – in a word, by their membership in any group that mediates between the One and the All. Although Whitman wrote in a nation where such discriminators had not at all disappeared, he wrote for a nation that would have put them behind, uniting in an undifferentiated mass. "Song of Myself" proclaimed that the "word of the modern" was the word "En masse" (Whitman, 1959: 40, § 23).

Anticipating some more recent reflections on mass society, Whitman insists that American egalitarianism need not issue in an agglomeration of identical units. In 1867 he began to preface *Leaves of Grass* with an "Inscription" that announced two themes, one "the word En Masse" but the other One's Self – a simple, separate person.

To save his individuals from an atomistic solitude, Whitman wished them bonded in some force, which he called love, or comradeship. But his poetry found democracy as unstable as the nation of nations itself, an uneasily shifting balance between the One and the Many: between the Federal constitution and the incompatible claims of its several states; between artisans and wage labourers; between the conformist mob feared by Emerson and the egotists whom Hawthorne portrayed.

Whitman's egalitarianism, however, was more than a social or political doctrine; it was a habit of thought, a way of perceiving, a compositional style. Structured and hierarchical societies were the outward form and consequence of structured and hierarchical thinking. A democratic mind would think and experience without preference, making minute of every individual fact within the orbit of its intelligence. "The American bard shall delineate no class of persons nor one or two out of the strata of interests nor love most nor truth most nor the soul most nor the body most ...and not be for the eastern states more than the western or the northern states more than the southern" (*Preface*, Whitman, 1959: 418). The poem following the Preface in the 1855 edition was a long free-verse exemplar of American democratic thinking. It revolts against class and against classification. It does this not so much by professions of social egalitarianism as by inventing an egalitarian poetics, admitting every subject from the conventionally heroic to the conventionally obscene, playing with poetic language, modulating his voice from rhapsody to street slang, and founding the poem's rhythms on a line of unlimited variation in length.

Readers look in vain for a structure in "Song of Myself" for Whitman's intent is to break up structure, insofar as structure implies preference – preference for the beautiful over the ugly, the sonorous over the flippant, the graceful over the bumptious; preference by exclusion; preference in order of presentation, beginning-middle-end. A structured intelligence, like a hierarchical society, would provide schemas for sorting and assimilating experience, categories of comparative relevance, a sense of near and far. But the democratic mind stands open against the press of all reality. In the poem, everything occurs at once; everything demands attention; nothing can be refused. In great unsorted lists the poet ranges his world:

The pavingman leans on his twohanded rammer – the reporter's lead flies swiftly over the notebook – the signpainter is lettering with red and gold,

The canal-boy trots on the towpath – the bookkeeper counts at his desk – the shoemaker waxes his thread,

The conductor beats time for the band and all the performers follow him,

The child is baptised – the convert is making the first professions,

The regatta is spread on the bay, the race is begun how the white sails sparkle!

(“Song of Myself”, Whitman, 1959: 35, § 15)

What contains all these individual things? America. But also, an egalitarian frame of mind. Partly, “Song of Myself” proclaims the manifold vitality of this nation of nations; partly, it celebrates the democratic consciousness that can admit all this heterogeneity. The Matter of America is not just geography, people, and history, but consciousness itself, playing upon that world. Therefore, the true heroes and leaders of a democratic nation should be not its presidents or its warriors, but those who have learned to think democratically, its poets, he said in the 1855 Preface.

The American hero is not a man of action like Achilles or Roland, but a hero of consciousness. His heroic struggle is to align his inner vision with the outer world; to pioneer the path between reality and the soul. He attempts that alignment in two reciprocal movements, corresponding to the One and the Many in the nation. Whitman called these movements pride and sympathy. In sympathy, the poet gives himself away to his experience, sometimes just so far as a glance of recognition, but at other times, in a self-forgetful flood of empathy:

I am the hounded slave, I wince at the bite of the dogs,
Hell and despair are upon me, crack and again crack the marksmen,
I clutch the rails of the fence my gore dribs thinned with the ooze of my skin,
I fall on the weeds and stones.

(*idem*, 52, § 33)

“I am the man”, says Whitman in this mode; “I suffered I was there” (*idem*, 51, § 33)

But even as he adverts to his suffering, he shifts from sympathy to the other mode, pride. The poet exults in his human power to comprehend the world:

And I know I am solid and sound,
To me the converging objects of the universe perpetually flow,
All are written to me, and I must get what the writing means.

(*idem*, 38, § 20)

So consciousness becomes self-consciousness. “Poem of Walt Whitman, an American” becomes “Song of Myself”. No longer simply in the world, the Self regards everything as its experience and contemplates itself as experiencer.

The poems of *Leaves of Grass* pulse between other-consciousness and self-consciousness, between United States and state of mind. “Starting from Paumanok” begins with a celebration of persons and places, from Canada to Cuba; but by its end the poem has swallowed its subject:

See! steamers steaming through my poems!
See, in my poems immigrants continually coming and landing;

....

See, on the one side the Western Sea, and on the other the Eastern Sea, how they advance and retreat upon my poems, as upon their own shores.

(Whitman, 1959: 23, § 18)

M. Wynn Thomas drew attention to this passage in *The Lunar Light of Whitman's Poetry* (1987), saying that the lines bespeak Whitman's fear that his writing will simply be autotelic, self-referential rather than referential, self-enclosed rather than affecting the real world. In Whitman's destabilized world, the Matter of America must shift continually from reality to the soul and back again. And with it shifts the poet.

As mediating institutions had once stood between the individual and the all, so a cultural tradition had once mediated between consciousness and the objects of consciousness. But in Whitman's America, the inherited culture was of doubtful value, for it perpetuated a European hegemony that bound America to colonial dependency. To inaugurate a modern-frame of thought, America would have to abandon all reliance on the mediations of culture, for that culture was not only hierarchical, but it had assumed an air of completeness. America would always stand on the margin of the Old World; modern times would always seem a further lapse from some lost classical or medieval unity. The culture would always come first, and the single individual humbly seek his place within it. The modern American would have to reverse the priority, asserting first of all his own autonomy and his power to establish an independent, original relationship with the universe; then he could draw unto himself whatever he found useful in the culture of the European past.

Whitman proclaimed this reversal of priority in the first paragraph of the first edition of *Leaves of Grass*:

America [...] is not so impatient as has been supposed that the slough still sticks to opinions and manners and literature while the life which served its requirements has passed into the new life of the new forms ...perceives that the corpse is slowly borne from the eating and sleeping rooms of the house ...perceives that it waits a little while in the door ...that it was fittest for its days ...that its action has descended to the stalwart and wellshaped heir who approaches ...and that he shall be fittest for his days. (Preface, Whitman, 1959: 411).

Some years earlier, in his own first book, *Nature*, Ralph Waldo Emerson had begun with a still more radical gesture of emancipation. He wanted to free himself and his age from a "retrospective" culture so that "we also might enjoy an original relation to the universe". To empower this deliverance from tradition, he invoked a tradition, Idealism, both in its classical platonic form and in the thought of the British and German Romantics. To establish the priority of the inspired autonomous Self, he drew a new line of demarcation, separating "I" from "Not-Me". I was consciousness; all else – "nature and art, all other men and my own body" – was Not-Me: no interpreting culture, no mediating institutions between Self and Other. He then spent the rest of his book, and the rest of his life, seeking to reconcile what he had so absolutely divided.

As Whitman in his Preface distinguished "reality" from "the soul", he embraced the same division, and with it the Romantic struggle to reunite mind and world. As yet unresolved, it is the modern struggle too: to comprehend how the human spirit dwells in the physical order, what place the solitary individual finds among the millions of our kind, and how we humans live mutually in spirit and in matter, in self-consciousness and in other-consciousness.

Thomas Carlyle's *Sartor Resartus* – following the example of Fichte – had phrased the agon of his proto-modern hero Diogenes Teufelsdröckh, in terms of “Me” and “Not-Me”, and Emerson adopted his terminology. (For Carlyle, this was a turn from the ‘Everlasting No’ to ‘The Centre of Indifference’). Whitman in his turn employed “I” and “You” self-consciously, as defined the relationship of one consciousness with another. All these writers recognized that it is not things that change – not the mind, not what the mind encounters – but rather the relationships that change; and so it is appropriate to explore a world of relations through a vocabulary of relationships, a vocabulary of pronouns. In this age, the subject is always I and my doings, as Thoreau remarked on the first page of *Walden*. Everything else exists only as the object of those doings: so, Not-Me rather than Not-I.

As C. Carroll Hollis has shown in *Language and Style in “Leaves of Grass”* (1983), Whitman's conception of himself as poet-orator required him to address an audience explicitly identified as “you” – the plural, public “you”. None of the classic American writers confronted with more anxiety the cultural consequences of reducing life to subjective experience and private consciousness. There was in Whitman a public self – a civil self – that could not be satisfied by the private discourse of a Poe or a Dickinson, and that sought a common ground on which he could address an imaginable readership. People expected that the poet would trace the path between reality and the soul. He looked for ways to affirm the reality of what he experienced and to incorporate himself with his readers upon that reality.

But because he had forsworn the mediation of social alliances and of traditional culture in order to ground his poetry on the I, Whitman frequently was beset by that Cartesian doubt of which Emerson had spoken in “Experience”. Consciousness offered him not a common ground, but rather the likelihood of his complete isolation. Both of its movements, sympathy and pride, led back to a solitary self, more truly out of the game than in it. Sympathy might become the ego's wilful imposition upon some object. Out of what it took to be love, the Self might devour the World. In the line before he proclaimed “I suffered. ...I was there”, Whitman wrote, “All this I swallow and it tastes good. ...I like it well, and it becomes mine” (“Song of Myself”, Whitman, 1059: 51, § 33). For the isolated I, sympathy is an emotion, the voyeur's caress, ultimately a kind of predation.

The skepticism that undermines the Not-Me, acting reciprocally, dissolves the I as well. When consciousness becomes self-consciousness, a mirror is held up to a mirror, and an endless regression begins, each new image of the Self accusing the previous of bad faith. In some of the poems, this self-recognition brings joy; but in others it attunes him to illusions and deceptions both past and future, both public and private. However, this acknowledgment is just the immediate and personal situation through which Whitman confronts the problem of duplicity and illusion endemic to absolute selfhood. In a passage in “Song of the Open Road”, Whitman writes:

Another self, a duplicate of every one, skulking and hiding it goes,
Formless and wordless through the streets of the cities, polite and bland in the parlors,
In the cars of rail-roads, in steam-boats, in the public assembly,
Home to the houses of men and women, among their families, at the table, in the bedroom, everywhere,

Smartly attired, countenance smiling, form upright, death under the breast-bones, hell under the skull-bones.

(Whitman, 1959: 114, § 13)

In any poetics founded on the primary authority of the Self, what is perceived may be illusion, not reality. Efforts to disclose the spiritual world within the visible may end in proclaiming not the spiritual but merely the imaginary. Whitman always treated speech as the deliverance from isolation. To do this, however, speech cannot be thought of as the lyric expression of the I or as "direct" description of the Not-Me, for this would only perpetuate a divided and illusory world. Language must address another person, a Listener or Reader, who is able to corroborate the poet's experience by comparing it with his own. In "Song of Myself", Whitman undertakes to stabilize the poem's constant fluctuation from inner to outer consciousness. He introduces a 'Listener:' someone whom he can address as "you", and who can test independently the truth of the poet's utterance. All I mark as my own you shall offset it with your own,/ Else it were time lost listening to me" (*idem*, 38, § 20). This Listener may be the god whom the Romantics devised to co-sign their poetic drafts upon the universe, to guarantee the universal truth of each private vision. But for Whitman, it is also the reader, "up there" above the book he holds. To be delivered from the isolation of I, to pass through "you" to "we", the American bard had to match his words and his reality – his Not-Me – with his reader's. Furthermore, he must pass from the singular You to the plural. The Whitman of 1860, abandoning his poems and advancing "personally" from "behind the screen where I hid" would address his reader as a lover ("Is it night? Are we here alone?/ It is I you hold" – "So Long!" (*idem*, 349)). Through an audience's corroboration, the Matter of America (politics and histories alike, poems and behaviour) might be objectified and made mutual.

When, at the end of his Preface, he wrote that "the proof of a poet is that his country absorbs him as affectionately as he has absorbed it", he meant exactly this.

Things wouldn't be like this for Whitman. As he wrote in his public letter to Emerson, less than a year later, "the people, like a lot of large boys, have no determined tastes". Many critics have pondered Whitman's failure to gain general appreciation. Jeffrey Walker (in *Bardic Ethos*) has charted the perils of the American "bard", beginning with Whitman, whose "aboriginal and orphic discourse" went unheard by the mass audience he had hoped for; while Ezra Greenspan, in *Walt Whitman and the American Reader* has shown how Whitman's career as journalist and printer encouraged him to look beyond any actual readers to an idealized reader and a "new literary culture he hoped to create for and through that reader. In 1855 and 1856, Whitman might sometimes have been willing to concede that there were few actual readers whose sensibilities were truly democratic; but they constituted the readership that he imagined and addressed, and he hoped that someday they would be not the few but the mass. It was only later that he would modify his way of writing poetry to accommodate the actual taste of his time.

Nor did Whitman approach his task with any naive confidence in the power of poetry to evoke a mutually credible world. From the outset, he was troubled by the gap between language and reality. "Speech is the twin of my vision", he said in "Song of Myself"; but he continued, "it is unequal to measure itself./ It provokes me forever"

(Whitman, 1959: 43, § 25). Words expand insight for poet and for reader; but because they never fully express it, the gap between I and Not-Me is never altogether closed.

There is that in me – I do not know what it is – I know it is in me.
[...] I do not know it – it is without name – it is a word unsaid,
It is not in any dictionary or utterance, symbol.
("Song of Myself", Whitman, 1959: 67, § 50)

"Do you see O my brothers and sisters?" he pleads; but the finale of "Song of Myself", shifting to images of future time and of endless pilgrimage, suggests that the path between the soul and reality may be long and dimly marked.

Further, for all his demand for immediate contact with his experience and with his reader, he was dependent on an instrument, language that was effective only insofar as it had been made communal by a tradition of usage. The poet understood the mediate nature of language: he compiled vocabulary lists, wrote a pamphlet on the history of the American language, and in the 1855 Preface endorsed English as the medium of "American expression" on philological grounds:

On the tough stock of a race who through all change of circumstances was never without the idea of political liberty, which is the animus of all liberty, it has attracted the terms of daintier and gayer and subtler and more elegant tongues. *It is the powerful language of resistance ...it is the dialect of common sense.* (Whitman, 1959: 418-27)

Yet, even as he recognized the dependence of language on tradition and culture, he exhorted himself: "Poet! beware lest your poems are made in the spirit that comes from the study of pictures of things – and not from the spirit that comes from the contact with real things the[m]selves". "Poems distilled from other poems pass away", he said in "By Blue Ontario's Shore" (*idem*, § 13, V, I, 203); but he knew the difficulty, the impossibility involved in making words refer to reality rather than to poems and pictures; in using words to convey the thing itself rather than ideas about things.

To his contemporaries, he often seemed to have created that sense of immediacy. "It is as if the beasts spoke", Thoreau wrote in 1856 of *Leaves of Grass*. But he continued, "If we are shocked, whose experience is it that we are reminded of?" Our own, of course. Whitman's words must match, not only with reality, but also with his reader's experience of reality. The reader who can offset Whitman's experience with his own must be one who has learned how artistic images can be made to tally with experience – one who has studied pictures and perused other poems. Between the inherent significance of objects and the inborn sensitivity of human subjects, words are a necessarily conventional medium, conductors of the flash of insight that would make I and Not-Me one. So Whitman required the American "poet" to pass over, from words as tokens of an inner and possibly solipsistic consciousness, to words as indicators of substantive beings:

Not words of routine this song of mine,
But abruptly to question, to leap beyond yet nearer bring;
("Song of Myself", Whitman, 1959: 60, § 42)

BIBLIOGRAFIA

- EMERSON, Ralph Waldo (1957), *Selections from Ralph Waldo Emerson*, Ed. Stephen E. Whicher, Boston.
- GREENSPAN, Ezra (1990), *Walt Whitman and the American Reader*, Cambridge, Eng.
- HOLLIS, C. Carrol (1983), *Language and Style in "Leaves of Grass"*, Baton Rouge.
- LONGFELLOW, Henry Wadsworth (1902), *The Complete Poetical Works of Henry Wadsworth Longfellow*, Boston.
- THOMAS, M. Wynn (1987), *The Lunar Light of Whitman's Poetry*, Cambridge, Massachusetts.
- TOCQUEVILLE, Alexis de (1945), *Democracy in America*, Trans. Henry Reeve, 2 vols., New York.
- TRACHTENBERG, Alan (1988), "Whitman's Visionary Politics", *Mickle Street Review* X, pp. 15-31.
- WALKER, Jeffrey (1989), *Bardic Ethos and the American Epic Poem*, Baton Rouge.
- WHITMAN, Walt (1959), *Complete Poetry and Selected Prose*, Ed. James E. Miller, Jr. Boston.
- _____ (1963-64). *Prose Works*, Ed. Floyd Stovall, 2 vols., New York.
- _____ (1965), *Leaves of Grass: Comprehensive Reader's Edition*, Eds. Harold W. Blodgett and Sculley Bradley, New York.

Maria Irene Ramalho
Universidade de Coimbra

Todos os nomes:

José Saramago e a poesia lírica*

... quando os homens forem todos poetas param de escrever versos...

A jangada de pedra

Neste trabalho debruço-me sobre a arte poética de José Saramago. Não me ocupo, no entanto, dos poemas que o autor publicou em dois volumes aparecidos em 1966 e 1970.¹ Servindo-me do pequeno texto de Fernando Pessoa sobre “Os graus da poesia lírica”, que articulo com a concepção nietzschiana de lírica “objectiva”, falo antes do que entendo ser a liricidade essencial da ficção de Saramago.²

Começo por convocar *O ano da morte de Ricardo Reis* (Saramago, 1984). O ano da morte de Ricardo Reis, segundo Saramago, foi 1936, um ano depois da morte de Fernando Pessoa. Ricardo Reis, o heterónimo pessoano que escreve refinadas odes horacianas, é um gesto de Pessoa antes de ser uma personagem de Saramago. Ricardo Reis surgiu na “mente” de Pessoa no dia 29 de Janeiro de 1914. Mais tarde, Pessoa diria que o “poeta pagão” lhe apareceu primeiro em 1912 (Pessoa, 1982: 139; 96).³ Mas, na “vida” que Pessoa lhe inventa, Ricardo Reis nasceu no Porto no dia 19 de Setembro de 1887, tinha um irmão chamado Frederico Reis, foi educado pelos Jesuítas, aprendeu bem o Latim e licenciou-se em medicina. Como era monárquico, em 1919 Ricardo Reis emigrou para o Brasil, tinham passado nove anos depois da instauração da República e um ano depois do fracasso da *Monarquia do Norte*. Servindo-se do mais original

* Agradeço a Próspero Saiz um comentário oportuno, que deu forma a este trabalho. Como sempre, a leitura atenta de Boaventura de Sousa Santos obrigou-me a um maior rigor de exposição.

¹ José Saramago, *Os poemas possíveis* (Lisboa: Portugalia, 1966) (segunda edição, revista e emendada: Lisboa; Caminho, 1982); *Provavelmente alegria* (Lisboa: Livros Horizonte, 1970) (segunda edição revista e emendada: Lisboa; Caminho, 1985).

² Não me ocupa aqui, como se verá, a questão da hibridez de géneros no romance português contemporâneo, de que muito bem trata Ana Paula Arnaut em trabalho recente. Interessa-me, sim, a questão do “literário” (ou “poético”), à maneira de Blanchot. Assim, os destaques que eu e aquela autora damos ao *Manual de pintura e caligrafia* de Saramago têm claramente objectivos distintos. Cf. Arnaut, 2002.

³ A fonte principal da origem dos heterónimos pessoanos é a carta que o poeta endereçou a Adolfo Casais Monteiro no seu último ano de vida (Pessoa, 1982: 93-99).

gesto de nomear poético do modernismo ocidental, que é a heteronímia pessoana, Saramago faz de um dos heterónimos uma personagem realística e fantástica ao mesmo tempo, para escrever um conto invulgar sobre a identidade poética e o nome próprio, situado em Lisboa durante a Guerra Civil de Espanha.

O facto e a ficção, ou melhor, a história e o poético, misturam-se de forma intrincada neste romance. Há, por um lado, o facto que constitui a morte de Fernando Pessoa no dia 30 de Novembro de 1935 e a textura do processo histórico de que ele é parte. Enredando a sua narrativa de alusões sugestivas aos acontecimentos sociais e ao clima cultural durante o *Estado Novo*, Saramago convoca jornais da época para lembrar a malograda revolta comunista encabeçada por Carlos Prestes no Brasil, o avanço do fascismo na Europa, o apoio do governo português a Franco, e uma fracassada revolta de marinheiros contra o regime de Salazar. Por outro lado, há a poderosa imaginação de Saramago, sempre a interromper o fluir da narrativa, em ousado diálogo com os factos objectivos. Ricardo Reis regressa do Brasil logo que toma conhecimento da morte de Pessoa por um telegrama que lhe enviou o Álvaro de Campos, instala-se sossegadamente num hotel da Baixa lisboeta até se mudar para um apartamento, e morre cerca de um ano mais tarde, sem ter chegado a consolidar a sua prática clínica no solo pátrio. Durante o seu último ano de vida em Lisboa, Ricardo Reis é visitado de vez em quando por Fernando Pessoa, que regressa dos mortos para entabular conversa com o antigo colega.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis* Saramago presenteia o heterónimo horaciano de Pessoa com uma vida “real”, confirmando-lhe, no nome ficcionalizado, o seu conteúdo lírico. Que de mais “real” haverá do que o corpo-que-morre de uma “pessoa”? Da maior importância poética é justamente o facto de o conteúdo do re-nomear saramaguiano ser a morte (*a morte de Ricardo Reis*). Tal como esse inculto não-poeta bucólico, mestre deles todos, Alberto Caeiro, que “nasceu” em 1889 e “morreu” em 1915, mas continuou a escrever poemas até aos anos trinta, o Ricardo Reis de Saramago, que sobrevive quase um ano ao seu criador, ainda “escreve” umas odes depois da sua chegada a Lisboa em Dezembro de 1935. Saramago não se satisfaz com jogar apenas com odes não datadas no espólio pessoano; vai ao ponto de “citar” de uma inexistente ode de Reis (“Serenos e vendo a vida à distância a que está”). Além disso, se Álvaro de Campos é o heterónimo que de si nos dá a imagem autoparódica de suscitar o gáudio das criadas de hotel, o Ricardo Reis de Saramago tem o maior êxito com uma delas, de nome Lídia, porém muito longe de personificar a clássica figura assexuada que povoa muitas das horacianas odes nossas conhecidas (“Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros/ Onde quer que estejamos”). A Lídia do Ricardo Reis de Saramago é antes uma muito solícita criada de hotel, de improvável nome para uma criada no Portugal dos anos trinta do século XX, que começa por propiciar ao doutor refrigério sexual em encontros furtivos no hotel, e mais tarde o visita no seu apartamento nos dias de folga para lhe fazer o serviço doméstico – e o outro (como diria o Pessoa de Saramago).⁴ Quando o romance acaba, Lídia está grávida. Ao sugerir que, quando chega a sua hora de acompanhar Pessoa até ao reino dos mortos, Reis deixa um filho no mundo, Saramago con-

⁴ Para o comentário de Álvaro de Campos sobre a sua reputação junto das criadas de hotel, cf. “Poema em linha recta” (“Eu, que tenho sido cómico às criadas de hotel”) (Pessoa, 1981: 353). A ode de Reis citada aparece na página 222.

clui o seu *tour de force* intertextual com uma jocosa alusão à imortalidade poética. Alusão menos jocosa e mais explícita é a que é feita às cruéis guerras coloniais dos anos sessenta, e o destino provável de uma criança portuguesa do sexo masculino nascida em finais dos anos trinta.

Naquele que é, a meu ver, o encontro mais importante entre o Reis “vivo” e o fantasmático Pessoa “morto” em *O ano da morte de Ricardo Reis*, Saramago delicia-se e delicia-nos com uma fascinante meditação sobre a identidade poética, a forma poética e, sobretudo, o nomear poético. O meu propósito neste trabalho é analisar a apropriação que Saramago faz da heteronímia pessoana para reinventar a ficção para a pós-modernidade. Tendo em mente “Os graus da poesia lírica” de Pessoa, pretendo mostrar como a narrativa de ficção de Saramago surge ao mesmo tempo que o autor se dá conta, na sua condição de extrema posterioridade, de que a poesia lírica propriamente dita deixou de ser possível na modernidade. Ou que só é possível, como demonstram os romances de Saramago, *contra a ideia* da sua radical impossibilidade.

O passo a que me refiro ocorre quase no princípio do romance. Ricardo Reis está em Portugal há cerca de um ano; vive ainda no hotel; manifesta um certo interesse platónico por Marcenda, uma jovem de Coimbra que sofre de um braço paralisado e se instala no hotel quando o pai a traz a Lisboa para tratamento;⁵ beneficia todas as noites do conforto sexual de Lídia, a criada de quarto; e é ocasionalmente visitado por Fernando Pessoa, aparentemente regressado dos mortos para falar da vida, da morte, da poesia e da não existência. A cena é o quarto-de-hotel de Reis. É tarde. Reis chegara do teatro (onde fora por causa de Marcenda) e enfiara-se na cama com um romance policial (género que Pessoa afinal também cultivou), com os pés aquecidos por uma botija decerto fornecida por Lídia. Pergunta-se ele se nessa noite Lídia ainda virá ou não, quando de repente Fernando Pessoa se lhe planta aos pés da cama. Não admirará que a conversa comece por tocar a óbvia preocupação de Reis de que a poética e funérea visita dê cabo da outra visita, não menos clandestina mas bem mais carnal. Contudo, o animado diálogo entre um lascivo Reis “vivo” e um pudibundo Pessoa “morto” rapidamente muda de rumo. O passo revela com clareza a perspicaz visão cultural de Saramago, a finura da sua ironia, o seu agudo sentido de humor, a sua poderosa arte narrativa e estilo inimitável – e sobretudo a forma como Saramago se posiciona perante a poesia lírica. Das primeiras especulações joco-sérias sobre a Lídia das odes, um nome próprio sem mulher, e a criada-de-quarto, uma mulher de im-próprio nome Lídia, ou, noutra perspectiva, das mulheres como musas às mulheres como objectos sexuais, a conversa avança gradualmente para meditação mais sofisticada sobre a existência, ou não existência, do autor das odes, para finalmente abordar o problema do estatuto do acto poético, a questão da identidade do poeta, o gesto do nomear poético, e por último a própria possibilidade da poesia num tempo tardio e interrompido (ou em tempos de indigência, como disse há mais de duzentos anos um grande

⁵ “Marcenda”, impossível nome para uma mulher mas cruelmente adequado a uma mulher com um braço paralisado, é uma requintada apropriação de um gerúndio pessoano numa das odes de Reis (“E colho a rosa porque a sorte manda./ Marcenda, guardo-a; murche-se comigo ...”). O epíteto esperado seria “marcescente” or “marcescível” (do Lat. *marcescere* [que é susceptível de murchar e desaparecer]) mas Pessoa recua ao Lat. *marceo, marcere* [murchar], para exprimir o próprio processo gradual do emurchece. (Pessoa, 1981: 226).

poeta alemão).⁶ No final, o encontro sexual de Reis e Lídia funciona estruturalmente como o limite irônico da teoria da lírica de Pessoa, ao mesmo tempo que problematiza a própria teoria da narrativa de ficção de Saramago (Saramago, 1984: 118-119).

Recordemos o passo respectivo:

Meu caro Reis, você um esteta, íntimo de todas as deusas do Olimpo, a abrir os lençóis da sua cama a uma criada de hotel, a uma serviçal, eu que me habituei a ouvi-lo falar a toda a hora, com admirável constância, das suas Lídias, Neeras e Cloes, e agora sai-me cativo duma criada, que grande decepção, Esta criada chama-se Lídia, e eu não estou cativo, nem sou homem de cativo, Ah, ah, afinal a tão falada justiça poética sempre existe, tem graça a situação, tanto você chamou por Lídia, que Lídia veio, teve mais sorte que o Camões, esse, para ter uma Natércia precisou de inventar o nome e daí não passou, Veio o nome de Lídia, não veio a mulher, Não seja ingrato, você sabe lá que mulher seria a Lídia das suas odes, admitindo que exista tal fenómeno, essa impossível soma de passividade, silêncio sábio e puro espírito, É duvidoso, de facto, Tão duvidoso como existir, de facto, o poeta que escreveu as suas odes, Esse sou eu, Permita-me que exprima as minhas dúvidas, caríssimo Reis, vejo-o aí a ler um romance policial, com uma botija aos pés, à espera duma criada que lhe venha aquecer o resto, rogo-lhe que não se melindre com a crueza da linguagem, e quer que eu acredite que esse homem é aquele mesmo que escreveu Sereno e vendo a vida à distância a que está, é caso para perguntar-lhe onde é que estava quando viu a vida a essa distância, Você disse que o poeta é um fingidor, Eu o confesso, são adivinhações que nos saem pela boca sem que saibamos que caminho andámos para lá chegar, o pior é que morri antes de ter percebido se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta, Fingir e fingir-se não é o mesmo, Isso é uma afirmação ou uma pergunta, É uma pergunta, Claro que não é o mesmo, eu apenas fingi, você finge-se, se quiser ver onde estão as diferenças, leia-me e volte a ler-se, Com esta conversa o que você está a preparar-me é uma boa noite de insónia, Talvez a sua Lídia ainda venha por aí embalá-lo, pelo que tenho ouvido dizer as criadas que se dedicam aos patrões são muito carinhosas, Parece-me o comentário de um despeitado, Provavelmente, Diga-me só uma coisa, é como poeta que eu finjo, ou como homem, O seu caso, Reis amigo, não tem remédio, você, simplesmente, finge-se, é fingimento de si mesmo, e isso já nada tem a ver com o homem ou com o poeta, Não tenho remédio, É outra pergunta, É, Não tem porque, primeiro que tudo, você nem sabe quem seja, E você, alguma vez o soube, Eu já não conto, morri, mas descanse que não vai faltar quem dê de mim todas as explicações, Talvez que eu tenha voltado a Portugal para saber quem sou, Tolice, meu caro, criancice, alumbramentos assim só em romances místicos e estradas que vão a Damasco, nunca se esqueça de que estamos em Lisboa, daqui não partem estradas, Tenho sono, Vou deixá-lo dormir, realmente é essa a única coisa que lhe invejo, dormir, só os imbecis é que dizem que o sono é primo da morte, primo ou irmão, não me lembro bem, Primo, creio eu, Depois das pouco agradáveis palavras que lhe disse, ainda quer que eu volte, Quero, não tenho muito com quem falar, É uma boa razão, sem dúvida, Olhe, faça-me um favor, deixe a porta encostada, escuso eu de me levantar, com o frio que está, Ainda espera companhia, Nunca se sabe, Fernando, nunca se sabe.

Meia hora depois, a porta abriu-se. Lídia, tremendo da longa travessia por escadas e corredores, enfiou-se na cama, enroscou-se, perguntou, Então, o teatro foi bonito, e ele disse a verdade, Foi, foi bonito.

“E ele disse a verdade” soa, no contexto, um tudo nada absurdo. “Ele disse-lhe a verdade” seria mais adequado no contexto erótico do passo. Reis tinha ido ao teatro por

⁶ Cf. Friedrich Hölderlin (1959: 216): “wozu Dichter in dürrfütiger Zeit?” (“Brot und Wein”, 7).

causa de Marcenda, e Lídia, que tinha recebido ordens para vincar as calças do melhor fato do doutor, suspeitara disso e sentira ciúmes. Reis estava até receoso que ela nem aparecesse nessa noite. “Ele disse-lhe a verdade” significa que ele não esconde dela o prazer que teve, um prazer que Lídia, na sua condição de mera criada-de-quarto, inevitavelmente ressentia por causa da possibilidade do encontro dele com Marcenda no teatro. Pelo contrário, ele disse a verdade, em sua quase bíblica solenidade, não faz sentido no contexto do encontro sexual entre a criada e o hóspede doutor. Só estruturalmente faz a expressão sentido, ou seja, só faz sentido como o limite irônico de onde a poesia de Pessoa, no trecho anterior, aparece como aquilo que ela é: um drama complexo de ocultação, não verdade, transgressão, violação de fronteiras e interrupção mútua de diferentes *personae*, que em última análise significam *a verdade*, ou desocultação, da lírica objectiva e sem sujeito que o jovem Nietzsche tinha já concebido e teorizado em *O nascimento da tragédia*.⁷

No quinto capítulo de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche empenha-se em pôr em causa a “estética moderna” de Hegel que define a verdadeira arte como “objectiva”, parecendo assim, na leitura de Nietzsche, negar um estatuto verdadeiramente artístico ao poeta lírico, o qual, tem de reconhecer-se, “está sempre a dizer ‘eu’ e a cantar-nos toda a escala cromática das suas paixões e desejos”. Também para Nietzsche, toda a arte é “objectiva”. Por isso, a fim de resgatar a poesia lírica do “eu” [*Ich*] e transformar o poeta lírico [*Lyriker*] num artista [*Künstler*], Nietzsche invoca o entendimento que Schiller tem da génese poética como uma “disposição musical” [*musikalische Stimmung*] e articula-o com a antiga identificação do poeta lírico com o músico [*Musiker*]. É assim que, raciocina Nietzsche, mesmo quando ele “nos aterra com os seus gritos de ódio e desprezo”, como acontece em Arquíloco, o artista lírico é uno “com a unidade primordial [*Ur-Einen*], sua dor e contradição”, e só esta identificação lhe propicia voz e visão. O apolíneo e o dionisíaco, juntos, permitem o aparecimento da lírica como arte *objectiva*. Quando o artista lírico se despoja da sua subjectividade no processo dionisíaco e alcança a imagem simbólica através da inspiração apolínea, a subjectividade torna-se (muito pessoanamente, diria eu) “uma ficção” [*Einbildung*]. Demonstrada assim a objectividade da lírica, Nietzsche identifica o coro, ou seja o espírito da música, como a primeira origem da tragédia grega. O mais interessante para mim é a apropriação que Nietzsche faz de uma ideia de August Wilhelm Schlegel neste contexto. Citando Schlegel aprovadamente no sétimo capítulo, Nietzsche mantém que o coro trágico, indistinto da essência musical da lírica, é já drama, pois que contém em si simultaneamente o espectáculo e o espectador. E é por esta via, inspirada pela brilhante encenação que Saramago nos oferece do drama heteronímico em *O ano da morte de Ricardo Reis*, que regresso ao gesto pessoano de desmultiplicação heteronímica na emergência de uma poesia lírica sem sujeito, sem identidade, sem autor. Numa palavra: uma poesia lírica “objectiva”. Enquanto Nietzsche põe toda a ênfase no espírito da música para a disso-

⁷ *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), in Nietzsche, 1980: I: 42ss. A tradução portuguesa de Teresa R. Cadete aparece no primeiro volume das *Obras escolhidas* de Nietzsche do Círculo de Leitores. O sexto e o sétimo capítulo são também relevantes para o meu raciocínio. Se Pessoa leu *O nascimento da tragédia* ou não, não tem aqui importância. Para o conhecimento que Pessoa tinha de filosofia, incluindo de Nietzsche, cf. Coelho, 1971. Cf. ainda Monteiro, 2000. Nenhuma destas obras, porém, se debruça sobre a concepção poética de Pessoa.

lução do eu empírico e individuado, Pessoa, como a ficção de Saramago tão bem sublinha, serve-se da encenação dramática para dar lugar à despersonalização do sujeito poético. E é assim que, se de facto tal é possível no nosso tempo, isto é, se o poético de facto *aparece* sem a intervenção *peçoal* do poeta, a poesia lírica diz o mundo, e não a subjectividade individual do poeta.

A escassa teorização que Pessoa nos deixou sobre a possibilidade da lírica moderna aparece num fragmento tardio, datado talvez de 1930, conhecido pelo título de “Os graus da poesia lírica”. Os graus da poesia lírica, segundo Pessoa, são cinco e são, com efeito, graus de despersonalização. Variam por ordem crescente de despersonalização, desde (1) a subjectividade extrema que lapidarmente exprime a formulação wordsworthiana de “spontaneous overflow of powerful feelings”, (2) a também wordsworthiana “emotion recollected in tranquillity”, (3) o keatsiano poeta sem carácter, (4) os monólogos dramáticos de Browning e os solilóquios de Shakespeare, até (5) ao drama heteronímico da lírica de Pessoa. Este quinto nível é o grau mais elevado de despersonalização, já que permite ao poeta lírico ser dramaticamente outro, sem ceder à forma dramática propriamente dita, deixando de ser lírico. O fraseado do passo, pelo uso que faz do conjuntivo, põe no entanto em causa a potencialidade, se não mesmo a existência, de um poemar a tal ponto despersonalizado. “Suponhamos, porém”, diz o autor, “que o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escala da despersonalização. Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vívidos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente (...)” (Pessoa, 1982: 274-75). Embora em Saramago a cena diga explicitamente respeito ao Pessoa ortónimo e ao heteronímico Reis, o diálogo performativo sobre identidade poética e sobre a possibilidade ou impossibilidade da poesia lírica implica, no seu todo, a pessoana poética heteronímica da interrupção do sujeito. “[Você] nem sabe quem seja”, diz o Pessoa de Saramago dirigindo-se a Reis. Quando Reis replica, “E você alguma vez o soube”, Pessoa responde, “Eu já não conto, morri”, após o que se apressa a consolar o colega, “mas descanse que não vai faltar quem dê de mim todas as explicações”. Entre esses terá de contar-se o romancista José Saramago, neste trecho que é não só um fragmento intertextual de hábil narrativa ficcional e uma reflexão oportuna sobre quem se dedica aos estudos pessoanos (como eu), mas também, e sobretudo, uma interrogação rigorosa do próprio modo lírico. A dramatização que Saramago oferece do poético em *O ano da morte de Ricardo Reis* traça o limite de como Pessoa concebe e escreve a lírica: *fazendo o poeta morrer no acto mesmo do poema*. Quando Pessoa se refere à heteronímia como “drama em gente” e “pessoas livros”, fala de livros “objectivos” que são “sujeitos” por paradoxalmente na sua acção ter desaparecido a pessoa (ou o Pessoa). A suprema lírica pessoana da possibilidade de tal impossibilidade é “Autopsicografia”, o poema que, por silenciá-los a todos, diz bem alto todos os nomes de um invisível Pessoa. Mais tarde, tendo Pessoa em mente, mas não só Pessoa, Saramago referir-se-á à “invisibilidade” do poeta (Reis, 1998: 70).

A ficção de Saramago revela traços do seu próprio envolvimento com a lírica e com o nomear próprio da lírica. Direi mesmo que os romances de Saramago encerram o modo como ele dá conta do problema da escrita da poesia lírica no nosso tempo. Se descontarmos *Terra do pecado* (1947), um livro *que lhe publicaram*, como ele diz

(“publicaram-mo” [Reis, 1998: 35]), concluímos que Saramago começou a sua carreira de escritor com a publicação de dois livros de poesia (tinha ele 44 anos): *Os poemas possíveis* (1966) e *Provavelmente alegria* (1970). Ambos os livros lhe mereceram edições revistas, em 1982 e 1985, respectivamente, ou seja, já depois de Saramago ter começado a publicar os grandes romances que haveriam de granjear-lhe o Nobel (*Levantado do chão*, 1980; *Memorial do convento*, 1982; *O ano da morte de Ricardo Reis*, 1984). Não é este o lugar para especular por que razão se decidiu Saramago a reeditar os seus livros de versos, já que o autor, em termos poéticos, não parece ter a sua poesia em tão elevada estima como os seus romances: “nos romances que faço”, diz ele, “há provavelmente muito mais essencialidade poética do que na poesia propriamente dita” (Reis, 1998: 111). Concordo inteiramente. Mas o que é interessante é que Saramago tenha sentido vontade de fazer revisões nos poemas antes de os reeditar. Mesmo que partamos do princípio de que o objectivo das revisões do poeta é tornar os poemas “melhores”, o que ressalta do cotejo das primeiras e segundas versões é o diálogo que os poemas ensaiam com a precisão reflexiva das odes horácianas de Reis.⁸

As óbvias afinidades entre os poemas de Saramago e as *Odes* de Ricardo Reis foram imediatamente apontadas na altura por Óscar Lopes. O próprio Saramago recorda com gosto o seu fascínio primeiro com as *Odes*, numa altura em que até pensava “que havia realmente um senhor chamado Ricardo Reis” (Reis, 1998: 37). Facilmente se entenderá, portanto, que as *Odes* de Ricardo Reis constituíram para Saramago um *espaço poético* antes que a ideia de Pessoa como *o poeta* se tivesse perante ele presentificado. A primeira experiência de Saramago enquanto jovem leitor de Reis foi que Pessoa não existia – ou, como diria Álvaro de Campos, que era *nada*. As *Odes*, pelo contrário, tornaram-se presença tão importante que haveriam mais tarde de presidir a um dos romances mais notáveis do século XX. Neste romance, Saramago cai mesmo na tentação de escrever um verso que com verosimilhança atribui a Reis: “Serenos e vendo a vida à distância a que está” não é um verso de uma ode de Reis, como diz o Pessoa de Saramago, mas é obra, como o poeta me haveria de dizer mais tarde, inteiramente de sua *lavra*.⁹ Acabo de dizer *o poeta*, e isso é o que Saramago é para mim, essencialmente, na capacidade que ele tem nos seus romances de habitar a língua para a fazer falar como se pela primeira vez. “Há razões para pensar”, disse Saramago num catálogo que escreveu uma dia para uma exposição sobre Pessoa, “que a língua é, toda ela, obra de poesia”. A originalidade de *O ano da morte de Ricardo Reis* consiste em o romance, sem deixar de ser romance, fazer o poético aparecer, ao mesmo tempo que teoriza a poesia lírica. Enquanto os poemas de Saramago são “fabricados”, como ele próprio diz, embora acrescentando cuidadosamente, “no melhor sentido que a palavra tem”, a poesia nos seus romances manifesta-se, diz o poeta, como “afloramentos”. Eu digo que a poesia nos romances de Saramago é *o puro estar-presente lírico*. Ninguém o diz melhor que o poeta ao usar o termo “aparição”. Não seria decerto desproposi-

⁸ Parece ser esta a conclusão a tirar do comentário de Horácio Costa sobre “Arte poética”, se bem que este crítico não formule nenhum juízo de valor. Cf. Costa, 1997, esp. o segundo capítulo.

⁹ Saramago em email endereçado a MIR, Setembro de 2002: “Claro que não encontra a frase nas odes do Reis. Como é que poderia encontrá-la se é, palavra por palavra, de lavra minha? Um destes dias, quando me puxar o capricho, vou pôr-me a produzir odes à Reis e proclamo-as como misteriosíssimo achado, nada mais nada menos que um outro baú encontrado num vulcão de Lanzarote...”

tado ouvir aqui a *Unverborgenheit* de Heidegger, a desocultação luminosa do ser-que-é-presente – ou a verdade (*aletheia*).¹⁰ Ouçamos as próprias palavras do poeta (Reis, 1998: 111-112):

Quando escrevi poesia, tudo aquilo foi muito pensado; lembro-me de que o poema era muito *fabricado*, no melhor sentido que a palavra tem, ao passo que os afloramentos poéticos nos meus romances *surgem*, não há fabricação poética nos meus romances. A mesma coisa não posso dizer, talvez, da poesia. A poesia é fabricadamente poesia. E aquilo a que chamei essencialidade e agora estou a chamar afloramento, esses afloramentos poéticos que surgem e que qualquer leitor encontra, reconhece e define ou classifica como tal, surgem no próprio fluxo narrativo com espontaneidade; quer dizer, quando eu falava de essencialidade poética, é porque nela não há fabricação: há aparição.

O primeiro romance de Saramago digno de registo é *Manual de pintura e caligrafia. Ensaio de romance* (1977). Num dos seus diálogos com Carlos Reis, Saramago explica por que motivo na segunda edição (1983) se desfez do subtítulo (*Ensaio de romance*). *Manual de pintura e caligrafia* foi a sua primeira tentativa na escrita de romance, e isso mesmo é o que *ensaio* quer dizer. Tendo já publicado versos e prosa ensaística, resolveu-se então a ensaiar o romance com o *Manual*. Em 1983, publicados já *Levantado do chão* e *Memorial do convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis* praticamente pronto para publicação, Saramago tinha então a certeza de que era um romancista. Faz sentido. Porém, vou permitir-me reclamar aquele subtítulo na forma modestamente rejeitada por Saramago na altura: *romance de ensaio*.¹¹ O *Manual*, segundo Saramago, o mais autobiográfico dos seus romances, é um romance sobre o romance. Tendo em mente as palavras do autor (“O *Manual de pintura e caligrafia* é um romance que sucessivamente faz reflexões, um romance que está a pensar”), eu diria mesmo que este romance trata do que significa habitar poeticamente a linguagem. Não admira nada, por isso, que Saramago associe o *Manual* a *O ano da morte de Ricardo Reis*.¹² Ambos os romances levantam o problema da verdade (lembremos “E ele disse a verdade” do Ricardo Reis de Saramago). A verdade, como naquele “The the” a concluir “The Man on the Dump” de Wallace Stevens, é o *não nomeável que se deso-*

¹⁰ *Aletheia* é um conceito que Heidegger desenvolve a partir de Heraclito (Fragmento 16: “Como pode alguém esconder-se do que nunca se põe?”). Cf. “Aletheia (Heraklit, Fragment 16)” (1954), in Heidegger, 2000: VII: 265-288.

¹¹ “Chamei-lhe *Ensaio de romance* porque estava mais ou menos consciente de que havia nesse romance qualquer coisa de diferente, que era uma espécie de reflexão sobre o próprio romance. O *Manual de pintura e caligrafia* é um romance que sucessivamente faz reflexões, um romance que está a pensar, bem ou mal, certo ou errado, não é isso que conta. Então (e não é que nessa altura eu tivesse pensado nisso), de uma certa maneira poder-se-ia dizer que o *Manual* é um romance de ensaio, entrando nessa classificação dada a um certo tipo de romances, também eles muito reflexivos. Simplesmente, parecia-me pretencioso da parte de alguém que acaba de chegar, porque aquele era de certa forma o meu primeiro romance, pôr ali *romance de ensaio*. Se se me apresentou a ideia, foi para rejeitá-la imediatamente. Então, entrei num jogo (que, no fundo, aparece em toda a minha obra até hoje), inverti os termos e passei a chamar ao *Manual ensaio de romance*, o que me dava alguma satisfação, porque efectivamente como romance ele era um ensaio, no sentido de *tentativa* (...)” (Reis, 1998: 139-140).

¹² Cf. “(...) *O ano da morte de Ricardo Reis* levanta questões: por exemplo, uma que tem a ver com o *Manual de pintura e caligrafia*, ou seja, o que é a verdade, quem é o outro? É esta indagação, que aliás vai aparecer agora no romance que eu estou a escrever, o tal *Todos os nomes*, é ela que é em tudo (de uma forma metafórica, claro está) a procura do outro, ainda por cima a procura do outro que não se encontra lá nunca” (Reis, 1998: 46).

culta e se torna presente (Stevens, 1967: 201-203). A demanda de *Todos os nomes*, que exige indagação mais aprofundada do que o espaço deste ensaio permite, diz justamente respeito a este problema essencialmente lírico. Pois não diz Saramago que *Todos os nomes* encerra uma “indagação ... que é em tudo (de uma forma metafórica, claro está) a procura do outro”?¹³

Em 1975, depois de publicados os dois livros de poemas de Saramago e antes de aparecer o *Manual de pintura e caligrafia*, veio a lume um livro que não é facilmente classificável. *O ano de 1993* é um livrinho feito de fragmentos-versículos, reunidos, como se de poemas em prosa se tratasse, em trinta secções numeradas (Saramago, 1987). Os críticos comentam-lhe com justeza o título orwelliano, o surrealismo épico, o modo disfórico, a referência utópica do fecho e as tonalidades apocalípticas. As suas afinidades com a ficção científica apontam também para uma concepção de tempo não linear, que é próprio da poesia lírica. Aliás, é curiosa a forma como Saramago define o tempo do *seu* romance como um “tempo poético, feito de ritmos, de suspensões, um tempo simultaneamente linear e labiríntico, instável, movediço, tempo com as suas leis próprias, um fluxo verbal que transporta uma duração e que uma duração por sua vez transporta, fluindo e refluindo como uma maré entre dois continentes. Este, repito, é um tempo poético, pertencente à recitação e ao canto” (Reis, 1998: 136). Mas o que mais me parece digno de nota em *O ano de 1993* é a sua estrutura fragmentária, que também não passou despercebida dos críticos.¹⁴ Se é possível dizer que *O ano de 1993* tem princípio, o que é teoricamente discutível, este livro não tem fim. Com os leitores fica “o impossível”, ou “a simples memória de ter sido”. Nada existe “debaixo da sombra”. A “sombra” aparecera já na primeira secção, onde claramente se apresenta uma alegoria da escrita-como-rasura. “Uma das pessoas vai riscando no chão uns traços enigmáticos”, lê-se num dos versículos; e mais à frente: “Uma sombra estreita e comprida toca no dedo que risca a poeira do chão e começa a devorá-lo”. A experiência recente (“impossível”?) da Revolução de Abril de 1974 não pode andar longe. É bem possível que *O ano de 1993* seja um passo firme em direcção à narrativa de ficção, como sugere Maria Alzira Seixo (Seixo, 1987); mas, se assim é, o que ele anuncia de facto é a saudade que o romancista tem do dizer absoluto que só é paradoxalmente possível na precariedade do fragmento, naquilo a que os românticos alemães chamaram “romantische Poesie”. Os escritores, diz Saramago, querendo dizer poetas, aspiram “a essa forma de expressão total” (Reis, 1998: 100).

Manual de pintura e caligrafia dá conta da concepção que Saramago tem da narrativa de ficção como a arte do poeta para desocultar a verdade, ou para tornar possível *aletheia*. Do *Manual* em diante, os romances de Saramago denunciam uma grande saudade do poético, de que é claro sinal a obsessão com os nomes. Nomes, de A a Z, que ele quer fazer presentes para todo o sempre, como no *Memorial do con-*

¹³ Cf. Reis, 1998: 46. Veja-se também o deleite com que o último romance de Saramago, *O homem duplicado* (2002), faz repetidamente soar os nomes invulgares das suas personagens. De resto, *O homem duplicado*, na sua dramatização do diálogo entre a história e o cinema, encena magistralmente esse problema fundamental da poesia lírica que é o da representação. Mas tudo isto terá de ficar para trabalho mais abrangente sobre a obra de Saramago.

¹⁴ Horácio Costa regista com cuidado interpretações anteriores e fornece uma boa e pormenorizada leitura de *O ano de 1993* no sexto capítulo do seu *José Saramago*.

vento,¹⁵ ou nomes que ambicionam fazer presente, dizendo, o que não existe, como em *Todos os nomes*. O próprio nome do poeta, Saramago, não é realmente o nome.¹⁶ E se Saramago não é realmente Saramago, quem é, o que é Saramago? Regressamos a Pessoa: poeta é aquele cujo nome diz *nada* para além de nomes outros, que são os seus poemas.

No *Manual de pintura e caligrafia*, havia já, logo no título, uma outra alusão oblíqua àquilo a que os poetas chamam a poesia e o poético. “Manual” é o que se faz com as mãos. A particularidade das mãos, segundo Heidegger na sua interrogação sobre o que significa pensar, ou “como se chama o pensar”, é que elas tornam presente “agarrando” (*greifen*).¹⁷ A materialidade do pensar heideggeriano irrompe luminosamente nos poetas. No poemar de Gertrude Stein, por exemplo, o pensar (*thinking*, a “arte” “mais simples” e a “mais difícil”, insiste Heidegger) é a meu ver indissociável da presença da coisa (*thinging*). Também no *Manual de pintura e caligrafia* de Saramago se manifesta o poético como a arte material da pintura e da escrita. *Manual* é o que se faz com as mãos, é a “artesanía” da tinta ou da caligrafia. E como podemos não lembrar, neste contexto, “a caligrafia rápida” dos versos de Álvaro de Campos em “Tabacaria”? Manual é, pois, o ofício-arte do poeta, como quando Paul Celan diz, ecoando nitidamente as palavras de Heidegger e dando-lhes a presença humana do ser-pessoa: “Arte-ofício (*Handwerk*) é coisa que se faz com as mãos. E estas mãos, por sua vez, não podem senão pertencer a *uma* pessoa, ou seja, a um ser único e mortal, que busca um caminho com a sua voz e a sua mudez. Só mãos verdadeiras escrevem poemas verdadeiros. Não vejo qualquer diferença essencial entre um aperto de mão e um poema”.¹⁸

Facilmente Saramago subscreveria estas palavras. Pois não deixa ele que mãos e obras sejam poeticamente o mesmo nas palavras trocadas entre Bartolomeu de Gusmão e Domenico Scarlatti no *Memorial do convento*? “Como se mostram variadas as obras das mãos do homem, são de som as minhas”, diz Domenico Scarlatti. E o múltiplo diálogo saramaguiano de permutáveis sujeitos prossegue: “Fala das mãos, Falo das obras, tão cedo nascem logo morrem, Fala das obras, Falo das mãos, que seria delas se lhes faltasse a memória e o papel em que as escrevo, Fala das mãos, Falo das obras” (Saramago, 1982: 165).

¹⁵ Cf. Saramago, 1982: 242: “(...) já que não podemos falar-lhes da vida, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias (...)”.

¹⁶ Cf. Reis, 1998: 39: “Eu devia chamar-me simplesmente José de Sousa. Porque assim o meu pai julgou que me tinha registado na Conservatória do Registo Civil da Golegã; e, sete anos depois, quando eu entro na escola, e o meu pai tem de pedir uma certidão de nascimento minha, ele descobre com assombro que o filho se chama José de Sousa Saramago, porque o empregado do Registo Civil tinha, por sua conta e risco, acrescentado ao nome a alcunha da família”.

¹⁷ *Was heisst Denken?* (1952), in Heidegger, 2000: VII, 127ss.

¹⁸ “Brief an Hans Bender” (18 de Maio de 1960), in Celan, 1983: III, 177. Cf. Celan, 1996: 66.

BIBLIOGRAFIA

- ARNAUT, Ana Paula (2002), *Post-modernismo no romance português contemporâneo, Fios de Ariadne-Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina.
- CELAN, Paul (1983), *Gesammelte Werke*, In fünf Bänden, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- ____ (1996), *Arte poética. "O Meridiano" e outros textos*, Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro, Org. João Barrento, Lisboa, Cotovia.
- COSTA, Horácio (1997), *José Saramago. O período formativo*, Lisboa, Caminho, 1997.
- COELHO, António Pina (1971), *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*, 2 vols, Lisboa, Verbo.
- HEIDEGGER, Martin (2000), *Gesamtausgabe*, Hrg. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- MONTEIRO, António Enes (2000), *A recepção da obra de Friedrich Nietzsche na vida intelectual portuguesa, 1892-1939*, Porto, Lello/ Univ. Católica Portuguesa.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1959), *Poemas*. Prefácio, selecção tradução e notas de Paulo Quintela, Coimbra, Atlântida.
- NIETZSCHE, Friedrich (1880), *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrgs. Giorgio Colli und Mazzimo Montinari, Berlin/ München, de Gruyter/ Deutscher Taschenbuch Verlag.
- PESSOA, Fernando (1982), *Obra em prosa*, Ed. Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- ____ (1981), *Obra poética*, Ed. Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- REIS, Carlos (1998), *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho.
- SARAMAGO, José (1966), *Os poemas possíveis*, Lisboa, Portugalíia [segunda edição, revista e emendada, Lisboa, Caminho, 1982].
- ____ (1970), *Provavelmente alegria*, Lisboa, Livros Horizonte [segunda edição revista e emendada, Lisboa, Caminho, 1985].
- ____ (1982), *Memorial do convento*, Lisboa, Caminho.
- ____ (1984), *O ano da morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho.
- ____ (1987), *O ano de 1993*, Lisboa, Caminho [1975].
- SEIXO, Maria Alzira (1987), *O essencial sobre José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- STEVENS, Wallace (1967), *Collected Poems*, New York, Knopf [1954].

José Eduardo Reis

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD)

Essa rara coisa que somos numerosa e una

1. A vontade: essa rara coisa que somos numerosa e una, ou a essência do mundo para Schopenhauer

Numa homenagem dedicada à memória de Margarida Losa, parece-me oportuno dar seguimento a uma conversa que com ela encetei em Leiden, aquando da realização do XV Congresso da AILC – ICLA. Na altura, Margarida Losa manifestou interesse pelo tema da minha comunicação versando a filosofia ética de Schopenhauer e a estética literária de Jorge Luis Borges. Trocámos, na circunstância, algumas ideias e ficou em aberto a possibilidade de lhe dar a conhecer a minha investigação sobre o tema das influências da filosofia do pensador alemão no escritor argentino. Decorre pois da expressão do seu interesse pelo tema referido a justificação do texto que se segue. Nele darei a palavra àqueles dois representantes singulares do campo da filosofia e da literatura, propondo uma leitura inter-sistémica, assinalando linhas de confluência temática e zonas de intersecção de sentido entre o discurso conceptual-metafísico de Schopenhauer e o discurso poético-ficcional de Borges. Concretamente, procurarei utilizar a filosofia da vontade de Schopenhauer como dispositivo hermenêutico na explicitação de importantes conteúdos temáticos da obra lírica-narrativa de Borges. Começarei, num primeiro momento, por referir, à luz da corrente do pensamento europeu em que decorre a formulação do sistema de Schopenhauer (1788-1860), a determinação do seu conceito de “vontade” e das suas correspondentes implicações ontológicas (ao nível do ser), gnosiológicas (do conhecer) e axiológicas (do agir), para, num segundo momento, utilizar essa reflexão como operador de leitura de alguns tópicos do universo literário de Borges (1899-1986). É pois necessário recuar ao contexto preciso da linguagem filosófica pós-kantiana do séc. XIX para se perceber correctamente a reflexão de Schopenhauer sobre o mundo. Basicamente há que distinguir no seu pensamento – inscrito numa longa tradição que remonta aos começos da filosofia moderna, a Descartes (1596-1650) e, mais remotamente, nalguns pontos, a Platão (c.422-347 a.C.), mas que tem como precursores mais determinantes Berkeley (1685-1753) e Kant (1724-1804) – a vertente eminentemente **idealista** (o mundo como representação), da outra vertente, com aquela orgânica e logicamente articulada, a **realista** (o mundo como vontade). É

importante retomar o fio do pensamento de Schopenhauer no ponto em que ele mais denota ter sido directamente influenciado por Kant para se compreender a distinção a que procede entre a natureza ideal do mundo – *i.e.*, do mundo tal qual ele surge condicionado pela ideia que dele se tem, mundo determinado na sua aparição pela intervenção da consciência do sujeito (mundo tornado presente pelo intelecto, mundo re-presentado) – e a natureza real deste mesmo mundo, *i.e.*, mundo tal qual ele efectivamente é, independentemente da intervenção dessa consciência (mundo essencial, mundo em si). Assim, se, por um lado, e de acordo com a doutrina gnosiológica de Kant-Schopenhauer, tudo aquilo que é objecto de percepção e intelecção, tudo aquilo que constitui o mundo possível e empírico da experiência, só existe para o sujeito, *i.e.*, só se torna presente (só se representa) pelo modo de operar do complexo dispositivo de conhecimento que radica *a priori* no sujeito – modo este que se processa sempre no espaço e no tempo e segundo um princípio de determinação causal –, por outro lado, há que admitir, segundo este raciocínio, a existência de algo real e essencial que não se confina ao domínio da intervenção mental do sujeito, algo exterior à ideação, algo **em si**, que é alheio às condições espaço-temporais e às determinações causais do conhecimento perceptível e possível do mundo. Ora, se se reconhecer, por um lado, que tudo o que é objecto de cognição perceptiva (tudo o que é representável, intuitiva ou abstractamente) mais não é do que o infinito mundo dos fenómenos empíricos determinados por estas condições gerais do espaço, do tempo e da causalidade – que têm a sua origem, segundo Kant-Schopenhauer, na própria estrutura do conhecimento do sujeito –, e se se admitir, por outro, que o que é essencial é algo que não está abrangido ou que não é de modo algum determinado por essas condições formais inerentes à actividade de cognição, então esse algo é totalmente incognoscível e inominável por ser um indefinido exterior ao processo e à esfera de intervenção da mente. Kant definiu aquilo que não está submetido às puras intuições de espaço e tempo e às puras categorias do entendimento (que definem a estrutura cognoscente do sujeito) com o termo de “coisa em si”, noção limite do seu sistema filosófico pela qual designa uma totalidade essencial que o modo de perceber intuitivo e categorial não pode captar e que, por isso mesmo, permanece impenetrável à possibilidade de ser conhecida e inacessível à experiência empírica. A elucidação, a decifração e a refutação da noção de “coisa em si” constituir-se-ia num objecto incontornável da reflexão filosófica pós-kantiana na Alemanha dos finais do século XVIII, primeira metade do século XIX. Designada no seu conjunto por idealismo alemão, essa corrente de pensamento foi protagonizada por filósofos tão diferentes quanto Fichte (1762-1814), Schelling (1775-1854), Hegel (1770-1831), Schopenhauer (1770-1860), os quais, apesar das irreduzíveis oposições teóricas, registam o facto comum de terem tomado a filosofia transcendental kantiana (a que diz respeito à determinação subjectiva, *a priori*, das condições do conhecimento possível do mundo) como ponto de partida para a elaboração dos seus sistemas. O pensamento de Schopenhauer manteve-se sempre fiel à distinção assinalada por Kant entre as noções de “fenómeno” e de “coisa em si”, *i.e.*, entre aquilo que é objecto, formal e empírico, do conhecimento possível e o que não o é por permanecer exterior às condições formais do conhecimento possível. Simplesmente, e ao contrário de Kant, Schopenhauer não negou a possibilidade de indicar uma vereda teórica que conduzisse, não à plena cognoscibilidade da “coisa em si” (empreendimento que

a ser concretizado engendraria, em última análise, uma insolúvel contradição em todo o seu sistema filosófico que, precisamente, se constrói com base naquela distinção kantiana), mas a inferir, e consequentemente, a identificar a “coisa em si” com a vontade essencial. A seguinte observação de Schopenhauer servirá de introdução à exposição do seu raciocínio que o levou a considerar ser a vontade essencial a “coisa em si”:

O carácter fundamental de todas as coisas é a sua natureza fugaz e a sua transitoriedade. Tudo o que observamos na natureza, desde o metal ao organismo, corrompe-se e degrada-se, em parte devido ao seu conflito com qualquer outra coisa. Como é que então a natureza poderia suportar, num tempo infinito, a manifestação de formas e a renovação dos indivíduos, a infatigável repetição do processo vital, sem se esgotar, a menos que o seu núcleo íntimo não fosse algo de intemporal e de indestrutível, uma coisa em si totalmente diferente dos seus fenómenos, algo de metafísico distinto de tudo o que é físico? Este algo é a vontade em nós e tudo o mais (Schopenhauer, 1974, II: 95).

É, portanto, “em nós” que, segundo Schopenhauer, reside a chave para acedermos à decifração e à compreensão da natureza essencial do mundo. Assim, se, por um lado, a concepção idealista do filósofo alemão surge condensada no axioma “o mundo é a minha representação”, por outro lado, a sua reflexão tendente a definir em que é consistente a realidade essencial do mundo condensa-se na proposição “o mundo é a minha vontade”. O raciocínio que o conduz à postulação desta tese é desenvolvido, segundo diferentes perspectivas e em diferentes contextos da sua obra, mas mais precisamente entre os capítulos 17 e 22 do primeiro volume de *O Mundo Como Vontade e Representação* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) (1819) e no capítulo 18 do segundo volume dessa obra (1844). Schopenhauer começa por considerar – com algum sentido de humor – que, como filósofo, lhe seria impossível encontrar o significado oculto do mundo – que apenas é conhecido como uma representação se ele próprio fosse somente um sujeito de conhecimento, desprovido de um corpo cujos efeitos sensíveis desencadeiam o processo pelo qual o mundo é percebido e conhecido, isto é, se ele próprio possuísse apenas “uma cabeça de anjo alada sem corpo” (Schopenhauer, 1985: 140). A actividade do sujeito do conhecimento que se dá em cada ser perceptivo tem, pois, como condição necessária a existência de um corpo, e é pela relação particular que mantém com um só corpo que o sujeito do conhecimento, por assim dizer, se individualiza. Ora, como objecto entre objectos, ou como fenómeno entre fenómenos, tal corpo é, para o sujeito do conhecimento individualizado, uma representação entre representações, um fenómeno entre fenómenos, submetido às mesmas leis espaço-temporais, e agindo com a mesma estrita necessidade com que qualquer outro fenómeno age sob a influência de causas exteriores. Só que, como espectador, a relação de conhecimento que o sujeito mantém com o seu próprio corpo individual diferencia-se da relação que mantém com os outros objectos exteriores a ele, na medida em que aqui o corpo, como objecto de conhecimento, não é apenas percebido exteriormente, mas também **interior e imediatamente** nos seus movimentos e no seu agir, como **querendo**. Este conhecimento íntimo do nosso querer (da nossa vontade) traduz-se, pois, na acção e nos movimentos do nosso próprio corpo, uma vez que, “não podemos realmente querer um acto sem constatar imediatamente que ele aparece com um movimento corporal” (*idem*, 141).

Assim, Schopenhauer, mantendo sempre a distinção entre o que é possível ser conhecido no mundo dos fenómenos representáveis e o que é independente das condições da possibilidade de ser conhecido em si –, afirma que, se por um lado, o nosso ser corpo é percebido como objecto imediato do nosso conhecimento subjectivo, por outro lado, e independentemente dessa relação objecto/ sujeito, o nosso ser corpo participa e é portador de algo que em si é essencialmente incognoscível, mas que imediata, interior e subjectivamente revela-se-nos como sendo a nossa vontade. Escreve o filósofo que se não se pode penetrar a partir de fora no ser próprio e íntimo das coisas, uma via partindo de dentro, permanece aberta: “de qualquer modo será uma via subterrânea, uma comunicação secreta que, por uma espécie de traição, nos introduzirá de um golpe na fortaleza contra a qual tinham fracassado todos os ataques dirigidos de fora” (*idem*, 889). A fortaleza é a incognoscível “coisa em si” veladamente percepcionada como a natureza volitiva do nosso ser, percepção que permite reconhecer, segundo Schopenhauer, a natureza íntima dos demais fenómenos. No entanto, a cognoscibilidade da essência do nosso ser (a vontade) não é completa e adequada, uma vez que ela se revela fenomenicamente no tempo pela percepção íntima e sucessiva que possuímos dos actos protagonizados pelo nosso corpo. Uma vez que as percepções que temos dos nossos impulsos e dos actos da nossa vontade, identificados com a acção do nosso corpo, são dadas à nossa consciência de forma mais imediata do que as demais percepções que possuímos do mundo exterior a nós, pode-se concluir, segundo Schopenhauer, que o que age essencialmente em nós é a vontade, que, por extensão analógica, deve constituir o ser íntimo de todos os demais objectos exteriores a nós.

Com efeito, de cada vez que das obscuras profundidades do nosso ser íntimo surge um acto de vontade na consciência que conhece produz-se uma passagem imediata da coisa em si e não temporal para o fenómeno. Sem dúvida que o acto de vontade não é senão o fenómeno mais próximo e mais nítido da coisa em si, mas daqui decorre que se todos os outros fenómenos pudessem ser conhecidos por nós tão imediata e intimamente seria necessário tomá-los pelo que a vontade é em nós mesmos. É, portanto, neste sentido que eu ensino que a vontade é a essência íntima de todas as coisas e que eu a designo por coisa em si. (*idem*, 890)

Postulada a essência do mundo como sendo a vontade, Schopenhauer empreenderá a tarefa de a estudar à luz desse princípio de explicação metafísica da realidade. Assim, todos os fenómenos que nos são apresentados no mundo mental não são mais, segundo o filósofo alemão, do que manifestações visíveis desta única essência volitiva. Vejamos, para encerrar este primeiro ponto da nossa exposição alguns versos de Borges que testemunham, se não a sua total adesão a esse filosofema, pelo menos ao reconhecimento de nele ter visto “algum rasgo do universo” (Borges, 1984: 258). No último poema do livro *Luna de Enfrente* (1925) intitulado “Versos se Catorze” (*idem*, 73), o Borges lírico, dando expressão ao sentimento de felicidade motivado pelo retorno, depois de uma longa viagem pela Europa, à sua cidade natal, refere-se, no 1º verso da 3ª estrofe à natureza essencialmente volitiva do ser universal, do seguinte modo “y supe en las orillas, del querer, que es de todos”. No poema “La Luna” (Borges, 1984: 818-820), do livro *El Hacedor* (1960), o louvor a este astro é feito, na penúltima estrofe, por implicação da ideia de que a lua é também uma singular manifestação da única essência incognoscível de que participam todos os demais fenómenos visíveis da natureza,

incluindo o próprio ser humano: “Sé que la luna o la palabra luna/ Es una letra que fue creada para/ La compleja escritura de esa rara/ Cosa que somos, numerosa y una”. Assinale-se, de passagem, que o sentido desta estrofe constitui um dos múltiplos exemplos do ensejo borgeano em fazer fundir as oponíveis e irreduzíveis concepções teológicas do teísmo e do panteísmo pelo facto de aludir à lua como uma letra de uma escritura numinosa (o que imediatamente faz sugerir a influência, amiúde reconhecida, da Cabala na sua obra), e intencionalmente criada (obedecendo, portanto, a um plano cosmológico), não por alguém, mas por algo (a vontade em si de Schopenhauer?) que, em si, é uno, mas de que participam os inúmeros seres visíveis. Esse algo é, aliás, impenetrável ao conhecimento, à nomeação verbal, visto que, como é enunciado nos dois primeiros versos da 5ª estrofe deste mesmo poema: “Siempre se pierde lo esencial/ Es una Ley de toda palabra sobre el numen”. A convergência e a tentativa de síntese destas duas irreduzíveis concepções religiosas, que nos é dada pelo alternativo recurso aos pronomes indefinidos “Alguien” e “Algo” para designar o criador do universo, ressoa, igualmente, no soneto “Una Brújula” do livro *El Otro, El Mismo* (1964), cujo primeiro verso do primeiro terceto alude à incognoscível essência do mundo visível:

Todas las cosas son palabras del/ Idioma en que Alguien o Algo, noche y día,/ Escribe esa infinita algarabía/ Que es la historia del mundo. En su tropel / / Pasan Cartago y Roma, yo tú, él,/ Mi vida que no entiendo, esta agonía/ De ser enigma, azar, criptografía/ Y toda la discordia de Babel. / / Detrás del nombre hay lo que no se nombra;/ Hoy he sentido gravitar su sombra/ En esta aguja azul, lúcida e leve, / / Que hacia el confin de um mar tienda su empeño,/ Com algo de relógio visto en su sueño/ Y algo de ave dormida que se mueve. (*idem*, 875)

Esta “agonía/ De ser enigma, azar, criptografía/ Y toda la discordia de Babel”, este modo conflituoso e doloroso de ser que está nas origens desta “infinita/ algarabía/ Que es la historia del mundo”, é outro tópico literário borgeano que, a nosso ver, deixa transparecer uma nítida influência do pensamento de Schopenhauer. É o que passamos a considerar no ponto seguinte.

2. A luta da vontade consigo mesma e os duelos borgeanos

Schopenhauer, discípulo crítico, mas assumido de Kant, era-o também crítico mas assumido de Platão. Deste último colheu, nomeadamente, a noção de **Ideia** entendida como a forma pura eterna e universal –, articulando-a com a exposição da sua estética, mas também da sua ontologia. Para o filósofo alemão, as Ideias platónicas são genericamente consideradas como termos definidores dos diferentes e adequados graus da objectivação da **vontade essencial (em si)** no plano espaço-temporal, empírico e individualizado **da vontade (representada)**, ou, por outras palavras, as Ideias platónicas são por ele tidas como os protótipos intemporais ou as formas universais dos múltiplos fenómenos da natureza, espécie de matrizes a-temporais e a-espaciais, ontologicamente determinadas pela vontade, em si incognoscível, mas também ontológica e funcionalmente determinantes em relação às infinitas manifestações fenoménicas, individuadas e percíveis dessa vontade no mundo da representação. Ora, segundo o filósofo, a finalidade que nos é dada observar nas múltiplas e engenhosas formas com que os organismos se desenvolvem, a adaptação recíproca dos diferentes fenómenos, a interdependência entre os mundos orgânico e inorgânico, toda esta espantosa orquestração da

natureza visando garantir a sobrevivência e a reprodução da vontade generalizada de viver processa-se, necessariamente, numa escala mínima de harmonia, imprescindível à existência do mundo e às espécies que o habitam. Para Schopenhauer, a manifestação graduada e aperfeiçoada da vontade no mundo fenoménico, desde a matéria bruta até à matéria inteligente (o homem), procede por efeito de um essencial conflito mediante o qual os graus ou níveis (as Ideias) superiores da vontade essencial assimilam, transformam e subordinam os graus ou níveis inferiores. A única vontade essencial fragmenta-se em diferentes Ideias cujas infinitas derivações fenoménicas adquirem, em resultado desse conflito, um novo e superior carácter relativamente às manifestações fenoménicas situadas num nível inferior. Na prática, o resultado deste combate em que os diferentes fenómenos mecânicos, físicos, químicos e orgânicos disputam entre si a matéria para fazerem manifestar a sua “Ideia”, *i.e.*, a sua forma, é a luta que se observa na natureza. Esse conflito, segundo Schopenhauer, manifesta-se a todos os níveis, verificável, logo, no antagonismo que opõe a força da gravidade à resistência oferecida pela matéria, mas também na oposição mais geral entre a força centrífuga e a força centrípeta, até à luta no reino animal e humano:

Pode-se seguir esta luta através de toda a natureza: (...) esta luta não é em si mais do que a manifestação deste divórcio da natureza consigo mesma. No mundo animal esta luta irrompe da maneira mais significativa: os animais alimentam-se de plantas, e cada indivíduo, no reino animal, serve de alimento e é presa de um outro; (...) Deste modo, a vontade de viver refaz-se constantemente da sua própria substância e, sob as diversas formas de que se reveste, constitui-se no seu próprio alimento. (Schopenhauer, 1985: 195)

Ora, se em todos os graus da manifestação da vontade na natureza ela revela esse dissentimento consigo mesma, é evidente que tal conflito também se reproduz ao nível da sua manifestação viva e inteligente mais elaborada, isto é, ao nível da forma ou da espécie humana. Por via desta explicação sobre a manifestação da essência volitiva no mundo fenoménico, Schopenhauer logra explicar a raiz dos conflitos pessoais-humanos e, em mais larga escala, dos conflitos sociais e das lutas entre os povos, de que a história da humanidade fornece intermináveis exemplos.

A obra narrativa de Borges encerra um manancial de exemplos em que os conflitos humanos, nas suas mais cruas e diversificadas matizes, fazem revelar este intrínseco divórcio da vontade geral de viver do homem. O livro de contos *El Informe de Brodie* (1970) fornece-nos significativo material de análise deste tópico borgeano. Por exemplo, “El Encuentro” versa a enigmática manipulação das vontades individuais pela transmigração do ódio atávico, “El Duelo” a fina, obsessiva, mas estimulante competição estética entre duas artistas plásticas, “El Outro Duelo” o recíproco ódio irracional entre dois gaúchos levado ao paroxismo da disputa pela vitória *post-mortem* de um sobre o outro. No essencial, são contos cujas respectivas tramas narrativas podem ser iluminadas pelo foco teórico da doutrina metafísica da vontade de Schopenhauer. “Guayaquil” é, porém, como veremos, o conto que mais explicitamente incorpora os fundamentos dessa doutrina na enunciação que faz do tema da rivalidade, protagonizada, no contexto, por dois académicos eruditos, implicando, portanto, como cenário ficcional, o rarefeito ambiente do mundo universitário. Se a sofisticada competição entre duas artistas plásticas de “El Duelo” e a primária e cruel rivalidade de dois “gaúchos” de “El Otro Duelo” representam em comum a ideia da inevitável luta humana como a adequada

expressão de um insolúvel antagonismo que radica, segundo Schopenhauer, no modo como se manifesta a essencial energia volitiva do mundo e da vida em geral, “Guayaquil” é uma outra variação do tema da rivalidade que, processando-se dentro dos limites da urbana cortesia, regista, no entanto, uma diferença em relação a “El Duelo” e “El Otro Duelo”: o resignado auto-reconhecimento da derrota pessoal por um dos participantes do litígio. Dois historiadores, que não desdenham a imprescindível utilização de galicismos no seu discurso oral, no que obviamente pode ser lido como uma ironia borgeana ao estilo enfatuado de que se serve uma certa linguagem académica, disputam entre si a execução de uma missão oficial a decorrer fora do país em que leccionam: a de transcrever e fixar criticamente um conjunto de epístolas do libertador da América do Sul, Simon Bolívar. Desse conjunto epistolar apenas uma carta possuía efectivo interesse histórico, pois nela se revelava “la entrevista de Guayaquil, en la que el general San Martín renunció a la mera ambición y dejó el destino de América en manos de Bolívar” (Borges, 1984: 1066). Pelo acordo diplomático firmado entre o governo argentino e o proprietário das cartas, estas seriam entregues a um especialista universitário, delegado do governo, que deveria recolhê-las em Sulaco para posterior publicação em Buenos Aires, a cidade onde residia o historiador argentino incumbido dessa missão. Na estrutura discursiva do conto, cabe justamente à personagem deste historiador a função de narrar ulterior e ironicamente o contexto da acção e os acontecimentos de que foi um dos principais protagonistas. Não chegando nunca a auto nomear-se, o narrador conforma-se assim à intenção comunicada no início do seu relato de deixar de ser o actor de um acontecimento biográfico para passar a ser espectador – o historiador – omnisciente, impessoal e imparcial de si mesmo. Ora, quando tudo indicava que seria ele próprio o executor daquele encargo oficial, que coroaria a sua carreira académica, eis que, por presuntiva ignorância da decisão tomada pelo governo, surge outro candidato, proposto pela “universidade del Sur” (*idem*, 1063), o doutor Zimmerman. Uma vez que o narrador historiador já tinha sido oficialmente indigitado para estudar as cartas de Bolívar, Zimmerman, *a priori*, não tinha qualquer hipótese de vir a realizar a missão. Contra ele pesava ainda a desvantagem do preconceito oficial nacionalista de ser um cidadão originariamente estrangeiro, checo de origem judaica que se naturalizara argentino em consequência da perseguição do regime nazi. Da obra de Zimmerman, o narrador apenas conhecia dois ensaios polémicos, ignorando, portanto, os seus méritos como historiador erudito. Com o fim de evitar “el espectáculo ingrato de dos universidades en desacuerdo” (*ibidem*), o ministro havia sugerido ao narrador que este se encontrasse com Zimmerman para o pôr ao corrente da decisão já tomada. Antecipando-se à iniciativa do historiador argentino, Zimmermann anuncia por telefone que o visitaria às seis da tarde. Os primeiros gestos do encontro são relatados como tendo sido reconhecidamente governados por um infantil sentido de emulação “Yo mismo, con sencillez republicana, le abrí la puerta y lo conduje a mi escritorio particular. [...] al saludarnos, comprobé con satisfacción que yo era el más alto, e inmediatamente me avergoncé de tal satisfacción, ya que no se trataba de un duelo físico ni siquiera moral, sino de una *mise au point* quizá incómoda” (*idem*, 1063-1064). Feitas as mútuas apresentações, Zimmermann, num diálogo de ocasião, comete logo uma imprecisão histórica ao soletrar erradamente o nome do herói que tinha decidido a batalha de Junín, evento crucial na história da libertação da América do Sul. Esse erro

foi prontamente rectificado pelo narrador, se bem que o desenrolar do colóquio lhe tivesse criado a suspeita de ter sido deliberadamente cometido e fizesse parte da estratégia de afirmação do plano do seu interlocutor. Depois, Zimmermann ao olhar para as lombadas na estante disse: “– Ah, Schopenhauer, que siempre descreyó de la historia (...). Esa misma edición, al cuidado de Grisebach, la tuve en Praga, y creí envejecer en la amistad de esos volúmenes manuales, pero precisamente la historia, encarnada en un insensato, me arrojó de esa casa y de esa ciudad” (*idem*, 1064). O diálogo cortês travado em seguida definiria as posições dos adversários: apesar de ter comunicado objectivamente de que fora ele o indigitado para a missão oficial de se deslocar à cidade de Sulaco para transcrever e fixar a edição das cartas de Bolívar, o narrador sentia-se ultrapassado por uma indómita vontade do seu colega-oponente que, parecendo ignorar tal informação, chamava a si a certeza dessa tarefa, a ponto de utilizar um discurso em que se assumia já como o real executor de uma missão para a qual não tinha sido indigitado: evocando argumentos de natureza consanguínea, Zimmermann cortesmente comunicava a sua inveja pelo seu interlocutor não ter de realizar a penosa tarefa de se deslocar a Sulaco para examinar as cartas. “Ni un desafío ni una burla se dejaba trans lucir en esas palabras eran ya la expresión de una voluntad, que hacía del futuro algo tan irrevocable como el pasado. Sus argumentos fueron lo menos; el poder estaba en el hombre, no en la dialéctica” (*idem*, 1065). E a sequência do diálogo põe de manifesto um jogo subtil de afirmações e respostas feitas na base do mútuo reconhecimento que os dois interlocutores possuíam da doutrina metafísica da vontade de Schopenhauer, conhecimento esse que não deixava a menor dúvida, a ambos, de quem seria o vencedor e o vencido daquela insólita e refinada contenda. A misteriosa entrevista de Guayaquil, ocorrida no passado, e na qual dois homens, o general Bolívar e o general San Martín, tinham disputado a liderança da guerra de libertação do continente sul americano, ressoava e reproduzia-se agora de modo diferido na disputa entre dois historiadores pela fixação crítica do documento em que Bolívar revelava, verdadeira ou apocripamente, os detalhes do histórico encontro com o seu adversário San Martín. Manipulando subtilmente uma tese de Schopenhauer que considera a chefia política e militar como sendo assumida por aquele que manifesta e preserva uma vontade ou energia superiores em relação aos adversários, Zimmermann alega a seu favor, para justificar o facto de ter de ser ele o executante da missão oficial, um argumento de teor competitivo: o facto de a interpretação histórica sustentada pelo seu oponente, isto é pelo personagem narrador, relativa à contenda havida em Guayaquil entre os dois generais, inclinar-se a apresentar razões políticas e morais que justificavam a causa do derrotado, isto é a causa de San Martín, e não a causa do ganhador, isto é a de Bolívar. Já resignado na sua derrota, o narrador, para não fazer frente a Zimmermann, interroga-o sobre a razão que o levava a considerar apócrifas as cartas de Bolívar. “Que sean de puño y letra de Bolívarme contestóno significa que toda la verdad esté en ellas. Bolívar puede haber querido enganar a su corresponsal o, simplemente, puede haberse engañado. Usted, un historiador, un meditativo, sabe mejor que yo que el misterio está en nosotros mismo, no en las palabras” (*idem*, 1066). Este mistério a que se refere Zimmermann, e que radica em nós, é precisamente a insondável afirmação volitiva do nosso carácter empírico, utilizando a terminologia de Kant-Schopenhauer, a vontade que todo o ser humano revela nos seus actos, com maior ou menor grau de energia, e

que, ao exceder a satisfação da necessidade da auto-sobrevivência, se manifesta em alguns indivíduos de forma exorbitantemente dominadora e prepotente

Zimmermann sentenciou:

– Dos hombres se enfrentaron en Guayaquil; si uno se impuso, fue su mayor voluntad, no juegos dialécticos. Como usted ve, no he olvidado a mi Schopenhauer.

(...)Usted – respondió habló de la voluntad. En los Mabinogion, dos reyes juegan al ajedrez en lo alto de un cerro, mientras bajo sus guerreros combaten. Uno de los reyes gana el partido; un jinete llega con la noticia de que el ejército del otro ha sido vencido. La batalla de hombres era el reflejo de la batalla del tablero.

– Ah, una operación mágicadijo Zimmermann.

O la manifestación de una voluntad en dos campos distintos. (*idem*, 1066-1067)

E o conto termina com a assumida declaração da derrota do nosso narrador, e a notícia de que Zimmermann, antes do encontro já possuía a convicção de que seria ele o indigitado, a ponto de já trazer consigo o bilhete de avião para o estrangeiro. “Al salir, volvió a detenerse ante los tomos de Schopenhauer y dijo: Nuestro maestro, nuestro común maestro, conjeturaba que ningún acto es involuntario. Si usted se queda en esta casa, en esta airosa casa patricia, es porque íntimamente quiere quedarse. Acato y agradezo su voluntad” (*idem*, 1067). Como comentário final a este conto, diremos que nele se espelha exemplarmente o influxo da tese de Schopenhauer que postula que a vontade, a essência do mundo e da vida, na sua objectividade suprema sob a ideia de homem, é portadora do mesmo intrínseco divórcio que revela em todos os seus outros graus de objectivação, divórcio esse que é verificável na luta pela sobrevivência e pela dominação que os seus fenómenos vitais continuamente empreendem entre si. Ao nível estrito do comportamento humano, esse conflito pode revelar-se segundo diversas matizes, desde o mais violento e primário ódio entre os homens, de que o conto de Borges “El Otro Duelo” serve de exemplo paradigmático, até às mais subtis formas de rivalidade intelectual, sem dúvida mais produtivas, e a que os domínios da acção artística e da investigação científica não são alheios, e de que servem como exemplo os temas dos contos “El Duelo” e “Guayaquil”. Relativamente a este último, resta acrescentar que essa profunda discórdia essencial, que se projecta na ordem desordenada de que nos fala a teoria e a nova ciência do caos e que antes de ter sido formulada como tese científica já fora literariamente representada no conto de Borges “La Biblioteca de Babel”, que essa discórdia, dizíamos, é emblematicamente protagonizada por dois historiadores (para mais discípulos de Schopenhauer), ou seja, é protagonizada por aqueles que têm o encargo teórico de relatarem o processo da discórdia humana, que é, afinal, a matéria principal do seu ofício.

3. A justiça eterna de Schopenhauer e a identidade essencial dos contrários na obra narrativa de Borges

Para Schopenhauer, se o mundo é como é, é porque a vontade, em sentido universal, o quer assim; ela é simultaneamente a actriz e a espectadora, a responsável e a vítima do sofrimento que acompanha a sua manifestação. A sua inteira e exclusiva afirmação em inúmeros seres individuais (em inúmeros fenómenos) traduz-se na perpétua luta que entre si eles travam, luta essa que apenas visa assegurar a sua própria sobrevivência, significando isso que ela é fundamentalmente condicionada pela necessidade

de assegurar a exclusiva e limitada vontade de viver individual. Ao nível da espécie humana, essa luta pode alcançar, pelo uso perverso que o homem pode dar à sua faculdade racional, a dimensão atroz da crueldade deliberadamente pensada. Mas a razão pode também ser utilizada para atenuar a deflagração dos conflitos e ser mobilizada para impedir o exercício da violência gratuita. Foi precisamente para dissuadir a prática de futuras acções violentas e injustas que a razão humana, segundo o filósofo, criou e desenvolveu instituições que administram, por via das noções de recompensa e da punição, a justiça temporal. A justificação racional do exercício dessa justiça e do direito que lhe assiste em punir consiste apenas nisso: em que pela retaliação se procura evitar a deflagração, no futuro, de um crime similar ao que foi cometido no passado. É, portanto, com base na previsão da ocorrência de um potencial acto injusto que o direito de castigar é racionalmente justificável, uma vez que ele promove o temor da punição que pode dissuadir a prática da injustiça. Se o direito de punir não fosse fundamentado nesta previsão racional do futuro, então “(...) qualquer castigo, qualquer punição infligida a um delito seria injustificável, não fazendo senão acrescentar pura e simplesmente um segundo mal ao primeiro” (Schopenhauer, 1985: 441). Mas existe outra justiça que, pelo facto de não estar submetida ao tempo, Schopenhauer designa por eterna; menos falível, menos exposta ao erro do que aquela que é exercida pelos homens, e que é decretada, digamos assim, pela essência da vida cósmica universal, a vontade. A palavra justiça pode nesta perspectiva, relativa à incomensurável ideia de eternidade, induzir em erro; ela não envolve a ideia de retaliação nem pretende designar a ideia da negação da injustiça. Na justiça eterna os termos semânticos oponíveis, da transgressão e punição, representativos de situações humanas contrárias, não são funcionalmente pertinentes. Na justiça eterna, afecta à indeterminação da “coisa em si” que é incompreensível à inteligência que rege o mundo dos fenómenos, aqueles dois termos, da transgressão e punição, ou da ofensa cometida e da ofensa recebida, não são duas operações distintas movidas por agentes em situação contraditória; paradoxalmente são constituintes de uma mesma unidade indecomponível e integrante. Dizemos paradoxalmente, porque para o entendimento e para a razão humanas, para o procedimento comum de perceber e de pensar o mundo, aquele que transgredir, aquele que ofende a integridade física ou moral de outrem, aquele que distende a sua vontade de viver para além dos limites da sua pessoa e nega essa mesma vontade noutro indivíduo é necessariamente diferente deste outro indivíduo. Porém, se intuir que ambos são apenas duas manifestações de uma única e mesma essência volitiva, se for rompida a ilusão que o véu do conhecimento espaço-temporal projecta sobre a identidade essencial do ser, fragmentando-o em inúmeros fenómenos, numa palavra, se se perscrutar para além do princípio da individuação, então, aquele que o fizer compreenderá a inextricável unidade daquilo que se apresenta perceptiva e racionalmente como sendo contrário e em posição de contradição; compreenderá que a assunção activa da justiça universal implica chamar a si a responsabilidade que lhe cabe nas misérias que são inerentes à vontade geral de viver, e da qual participa apenas como um fenómeno individual.

Aquele que alcançou este conhecimento, compreende que a distinção entre o indivíduo que provoca o mal e aquele que o sofre é uma simples aparência que de modo algum diz respeito à coisa em si, e que esta, a vontade, vive em ambos. Só que esta vontade, iludida

que está pelo entendimento que serve, desconhece-se a si mesma; num dos indivíduos que a manifesta procura aumentar o seu bem estar ao mesmo tempo que no outro produz um excesso de sofrimento; com a sua violência crava os dentes na sua própria carne sem saber que é a si mesma que se dilacera, revelando deste modo, e em virtude da individuação, a hostilidade interior de que a sua essência é portadora. O atormentador e o atormentado são apenas o mesmo. Aquele engana-se ao crer que não participa da tortura, e este engana-se ao crer que não participa da crueldade. (*idem*, 446-447)

Para Schopenhauer, a intuição profunda (não o seu saber abstracto) desta noção de justiça eterna traduz-se pelo auto-reconhecimento de que a injustiça e o sofrimento padecidos no mundo não são alheios nem exteriores ao próprio indivíduo, o qual, elevando-se acima do princípio da individuação, não se crê isento da responsabilidade dessa dor, visto que sabe que ela é inerente à própria vontade de viver de que ele é apenas uma singular manifestação. Na prática, tal intuição revela-se por uma activa e desinteressada conduta virtuosa em prol dos outros seres, e que, levada às últimas consequências, conduz ao estado de santidade. Por outro lado, o filósofo alemão esclarece nesta linha de pensamento que o mito de origem religiosa hindu da transmigração das almas, fundado na ideia do exercício de uma impiedosa justiça universal, ideia essa que se traduz na promessa de uma encarnação física que a alma individual assumirá em vidas materiais futuras, e cujo maior ou menor grau de perfeição é justamente determinado pelo nível de consciência moral revelado em vidas anteriores, é uma explicação simplificada e popularizada da verdade inacessível à grande maioria das pessoas contida na noção de justiça eterna.

É precisamente a ideia da identidade dos opostos, inerente a esta noção de justiça eterna, que é acolhida pelo génio fabulador de Jorge Luis Borges para convertê-la no tema dominante de muitas das suas narrativas. O conto “Los Teólogos” do livro *EL Aleph* é um magnífico exemplo deste tópico borgeano de inspiração ou de confluência com este capítulo da filosofia de Schopenhauer. Como em outras suas narrativas também aqui a ficção vai a par da erudição, a imaginação a par da razão, a fábula a par da realidade histórica. Como em outras suas narrativas, também aqui, e por recurso à lei da causalidade, o tema fabular é precedido e introduzido pelo relato de acontecimentos (neste caso históricos) que com ele se relacionam por um ténue fio de significação doutrinal. Tudo começa com a notícia de que um exemplar do livro *Civitas Dei* de Santo Agostinho, que contém no capítulo XX uma impugnação da doutrina platónica da cíclica repetição do tempo, sobrevivera aos escombros e às cinzas dos livros queimados de uma biblioteca monástica destruída pela ira das invasões bárbaras. “Un siglo después, Aureliano (...) supo que a orillas del Danubio la novísima secta de los monótonos (...) profesaba que la historia es un círculo y que nada es que no haya sido y que no será (...). Todos temían, pero todos se confortaban con el rumor de que Juan de Panonia, (...), iba a impugnar tan abominable herejía. Aureliano deploró esas nuevas, sobre todo la última” (Borges, 1984: 550). Estão assim introduzidos os nomes dos rivais desta singular contenda; dois teólogos disputam entre si a defesa do dogma da doutrina oficial da igreja contra os desvios dos heréticos. Aureliano prontificou-se a escrever a sua refutação contra a seita herética, não tanto pela indignação religiosa que esta lhe causava, mas pela competição que no íntimo mantinha com Juan de Panonia. “Nueve días le tomó ese trabajo; el décimo, le fue remitido un traslado de la refutación

de Juan de Panonia" (*idem*, 551). Concisa, objectiva e pertinente, a derrogação deste teólogo continha o que de essencial o dogma oficial da igreja sustentava contra a doutrina do tempo circular, e que a prolixidade e erudição do tratado de Aureliano não lograva satisfazer. Juan de Panonia seria o eleito por um concílio de eclesiásticos para impugnar os falsos argumentos dos monótonos: "su docta y mesurada refutación bastó para que Euforbo, heresiarca, fuera condenado a la hoguera. 'Esto ha ocurrido y volverá a ocurrir', dijo Euforbo. 'No escendéis una pira, encendéis un laberinto de fuego (...)'". Esto lo dije muchas veces. Después gritó, porque lo alcanzaron las llamas" (*idem*, 552). Como no conto *El Otro Duelo*, os teólogos, apesar de militarem no mesmo campo doutrinal, continuaram a sua recíproca guerra secreta, levados pelo orgulho intelectual e pelo afã de se superarem um ao outro nos especiosos requisitórios, anátemas, e tratados que foram redigindo em defesa da sua mesma igreja. As palavras repetidas do herético Euforbo revelar-se-iam finalmente proféticas. Uma outra heresia difundiu-se, nesse tempo, por toda a cristandade. "La historia los conoce por muchos nombres (especulares, abismales, cainitas), pero de todos el más recibido es histriones, que Aureliano les dio y que ellos con atrevimiento adoptaron" (*ibidem*). Esta nova heresia não foi, porém, doutrinalmente homogênea, ainda que as suas diferentes seitas, com as suas diferentes concepções do sagrado, se tivessem unido pela mesma blasfema pregação contra o Deus cristão. Algumas comunidades professavam o ascetismo; outras, recusando a ideia de que o tempo se repetia, acreditavam no fim do mundo, quando ele esgotasse a cifra das suas possibilidades, e cultivavam a depravação e a infâmia, sustentando que essa era a obrigação do justo que queria ver acelerado a vinda do Senhor; outras, ainda, criam na falsidade de tudo o que se vê, pois a verdadeira realidade estaria no céu. "Quizá contaminados por los monótonos, imaginaron que todo hombre es dos hombres y que el verdadero es el otro, el que está en el cielo" (*idem*, 553). Os hereges da diocese de Aureliano eram dos que professavam a ideia de que o tempo não se repete. Já se antevê o desfecho do conto. No relatório que enviou para Roma, Aureliano, para impugnar essa ideia, e porque a inspiração não lhe foi pródiga, socorreu-se, involuntariamente e auxiliado pela memória, de um juízo alheio, que confirmaria ser da autoria de Juan de Panonia, e que este, dois anos antes, fizera publicar no seu tratado contra os monótonos. Neste novo contexto religioso, o feitiço virava-se contra o feiticeiro, e os argumentos que Panonia tinha congeminado em prol da ortodoxia eram agora objectivamente consentâneos com o espírito dos evangelhos histriónicos. Aureliano, inquietado por esta descoberta, não cometeu a impudicícia de denunciar liminarmente o seu rival. "La incertidumbre lo atormentó. (...) Imploró el socorro divino. Aureliano conservó las palabras, pero les antepuso este aviso: Lo que ladran ahora los heresiarcas para confusión de la fe, lo dijo en este siglo un varón doctísimo, con más ligereza que culpa" (*idem*, 554). O seu "generoso" escrúpulo não foi, porém, atendido pelos vigilantes inquisidores da fé. O teólogo Juan de Panonia foi acusado de herético. Um trágico acontecimento, motivado por uma facciosa interpretação de um ditame histriónico, e de que resultara a morte de uma criança, viria a agravar a severidade da sentença dos juízes de Juan de Panonia. "Aureliano presenció la ejecución, porque no hacerlo era confesarse culpable. (...) la hoguera iba a llevárselo, cuando Aureliano se atrevió a alzar los ojos. Las ráfagas ardientes se detuvieron; Aureliano vio por primera y última vez el rostro del odiado. Le recordó de alguien, pero no pudo pre-

cisar el de quién” (*idem*, 555). Não só a profecia do herege Euforbo se realizava, confirmando a pertinência da doutrina que ele próprio professara acerca da cíclica repetição dos acontecimentos, como também ela se cumpria na pessoa do verdugo, do seu inquisidor, Juan de Panonia. A identidade essencial dos opostos rompia o véu do conhecimento espaço-temporal, e os dois, verdugo outrora, supliciado agora, constituíam as duas faces de um mesmo ser sofredor. Euforbo tinha sido condenado pelos argumentos de Panonia, mas Panonia, por sua vez, haveria de ser vítima de uma situação prevista pela doutrina herética de Euforbo, isto é, haveria de ser vítima não só dos seus argumentos contra Euforbo, mas dos argumentos sustentados por aquele que condenara ao suplício. Atormentado por ter sido ele o delator do seu rival, Aureliano peregrinou de cidade em cidade e envelheceu procurando justificar-se e retractar-se desse seu acto que lhe trouxera a ambicionada mas, afinal, pérfida vitória de que resultara a sua presente derrota espiritual. Fora ele o algoz de Panonia, mas agora era, em consciência, a vítima do mal que lhe tinha provocado. Ao consentir que tivessem aniquilado o outro, tinha preparado, sem saber, a sua própria aniquilação. Nesse sentido, é lícito interpretar a passagem textual em que o narrador afirma que Aureliano viu no rosto do supliciado Panonia a imagem de alguém que não lhe foi possível identificar como sendo uma subtil alusão à visão que Aureliano teve do seu próprio rosto. E a coincidência ou identidade dos opostos torna-se ainda mais evidente: Aureliano, delator, vê-se na face do denunciado; Aureliano, impugnador, reitera uma das doutrinas dos impugnados histriões, que afirmavam ser todo o homem dois homens e que os seus actos projectavam um reflexo invertido, de tal forma que se um deles sentenciava o outro era sentenciado; Aureliano, teólogo inquisidor, é simultaneamente, a vítima desse seu encargo, mas é também o histrião e, ironicamente, na hora da morte, é também o monótono que perseguira em competição com Panonia, uma vez que é vítima daquilo que essa heresia sustentava; *i.e.* vítima da cíclica repetição do tempo e dos acontecimentos.

En Hibernia, en una de las chozas de un monasterio cercado por la selva, lo sorprendió una noche, hacia el alba, el rumor de la lluvia. Recordó una noche romana en que lo había sorprendido, también, ese minucioso rumor. Un rayo, al mediodía, incendió las árboles y Aureliano pudo morir como había muerto Juan.

Al final de la historia sólo es referible en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo. Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que Éste se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia. Ello, sin embargo, insinuaría una confusión de la mente divina. Más correcto es decir que en el paraíso; Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona. (*idem*, 556)

Este mesmo tópico da identidade dos opostos, ou da luta da vontade consigo mesma, relacionada com a noção de justiça eterna do filósofo alemão, desponta com evidente brilho literário noutros contos de Borges, como por exemplo “El Acercamiento a Almotásin”, em que o buscador é o mesmo que é buscado, “La Muerte y la Brújula”, em que o investigador detective revela-se como sendo a vítima da investigação, “Tema del Traidor y del Héroe” e “La Forma de la Espada”. No entanto, todos esses contos revelam uma diferença em relação à concepção narrativa de “Los Teólogos” e que con-

siste em atribuir a uma única personagem a reversibilidade das funções contrárias, isto é, que consiste em fazer convergir num só protagonista a identidade essencial dos opostos. Eis as implicações literárias borgeanas da noção de justiça eterna e universal de Schopenhauer, noção que constitui, como julgámos ter demonstrado, um inesgotável manancial inspirador para a efabulação narrativa do escritor argentino, mas, sobretudo, noção filosófica de vastas e profundas implicações axiológicas e éticas. Proveniente do juízo que proclama a unidade essencial de tudo o que existe, a noção de justiça universal afigura-se-nos, também ela, teoricamente portadora de uma unidade de ideias contrárias, pois se, por um lado, faz evidenciar a ideia dessa intrínseca unidade essencial de tudo o que existe (a vontade) e nessa medida pode induzir, quando profundamente intuída, à acção virtuosa e desinteressada em prol dos outros, por outro lado, concerne uma essência (a vontade em si) que nos é desconhecida, mas que para se manifestar produz sempre a injustiça. Neste último sentido, a noção de justiça universal/ eterna pretende significar a ideia da justa distribuição da injustiça, ou seja, refere a impiedosa ordem que governa a desordenada manifestação do que é essencial. É aliás nesta perspectiva que Schopenhauer a relaciona com a interpretação religiosa transcendente e simplificada da transmigração das almas. A dificuldade de explicitação teórica desta noção fundamental do pensamento de Schopenhauer não impede, porém, a compreensão de que é a partir dela que o filósofo deduz o argumento final do seu pensamento, relacionado com o fenómeno humano da santidade, argumento este que também encontrou ressonâncias na obra literária de Borges, e que, se for dada a ocasião, desenvolveremos numa próxima oportunidade.

BIBLIOGRAFIA

BORGES, Jorge Luis (1984), *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecê.

HARTMAN, Nicolai (1983), *A Filosofia do Idealismo Alemão*, Trad. J. G. Belo, Lisboa, Gulbenkian.

SCHOPENHAUER, Arthur (1985), *Le Monde comme Volonté et Représentation*, Trad. A. Burdeau, Paris, P.U.F.

____ (1974), *Parerga and Paralipomena*, Vol. II, Trans. E. F. J. Payne, Oxford, Clarendon.

Reinaldo Francisco Silva
Universidade de Aveiro

Stevens and Pessoa/ Caeiro: Poetry as “Degree Zero”

Other writers (...) have therefore undermined literary language, they have ceaselessly exploded the ever-renewed husk of clichés, of habits, of the formal past of the writer; in a chaos of forms and a wilderness of words they hoped they would achieve an object wholly delivered of History, and find again the freshness of a pristine state of language (...) to create a colourless writing, freed from all bondage to a pre-ordained state of language (...) The aim here is to go beyond literature by entrusting one's fate to a sort of basic speech, equally far from living languages and from literary language proper (...) writing is then reduced to a sort of negative mood in which the social or mythical characters of a language are abolished in favour of a neutral and inert state of form; thus thought remains wholly responsible, without being overlaid by a secondary commitment of form to a History not its own.¹

Roland Barthes, *Writing Degree Zero*

*You must become an ignorant man again
And see the sun again with an ignorant eye
And see it clearly in the idea of it.*

Wallace Stevens, “Notes Toward a Supreme Fiction” (CP 380)

*I try divesting myself of what I've learned,
I try forgetting the mode of remembering they taught me,
And scrape off the ink they used to paint my senses,
Unpacking my true emotions,*

¹ Barthes, 1977: 74-7. For more details on Barthes's discussion of the attainment of a “degree zero” in writing, see chapters “Writing and Silence” and “Is There any Poetic Writing?”. See also José Augusto Seabra (1974) for a Barthesian reading of Caeiro's poems.

*Unwrapping myself, and being myself, not Alberto Caeiro,
But a human animal that Nature produced.*²

Fernando Pessoa/ Alberto Caeiro, "One Way or Another"

Coming from opposite sides of the Atlantic, from two different cultural backgrounds, one American, the other Portuguese, Wallace Stevens (1879-1955) and Fernando Pessoa (1888-1935) shared little more than their literary attachment to Modernism. Although contemporaries, there is simply no evidence as to whether Stevens or Pessoa knew of each other's existence. This is also extensive to each other's poetic output; there is absolutely no hint of literary influence. One may *a priori* question the very foundations of this study since there is no direct link between both poets. The point, however, is that the similarities have already been established.³ But there is still much more to be said about the correspondences between both poetic universes; the similarities are simply overwhelming. This study aims at highlighting these two voices in the very process of liberating from language and literature the crushing weight of literary tradition and the embellishments of literary discourse. By this is meant that Pessoa and Stevens yearned for a language reduced to its bare essentials. Their poetry is clearly an invitation to see the world with new eyes. Both poets argue that the world as they knew it had become overwhelmingly complex. If we are to understand the meaning of life and the power of written discourse, in these poems, at least, we are challenged to assume the role of a reborn Adam so that we may apprehend their pristine beauties. This is the message conveyed in some of their poems, some of which will be discussed later in greater detail. At a theoretical level, it can be argued that some of the poetry written by Pessoa and Stevens aims at achieving what Roland Barthes calls a "degree zero", a viewpoint displayed in his critical work, *Writing Degree Zero*. It is now impossible to think of the poems in which Pessoa and Stevens call for a language reduced to its bare essentials without Barthes as a point of reference. Or is it that Barthes, instead, theorizes their viewpoint?

Despite the fact that Barthes propounded such a view of poetry only in 1953 when *Writing Degree Zero* was first published, it should not be forgotten that Stevens had touched on the heart of the matter much earlier. Usage of language in its nakedest form in Stevens's poetry can be traced as far back as 1935 when he published *Ideas of Order*. The poem "Academic Discourse at Havana" is a prime example of such a debate. "The Man on the Dump" (*Parts of a World*, published in 1942) sheds even more light on this issue. It was in 1947 when *Transport to Summer* saw the light of day that we witness Stevens pressing this issue even further, especially in such poems as "The Motive for Metaphor"; "Notes Toward a Supreme Fiction"⁴; "Credences of Summer" and "Estheti-

² Hereafter, all quotations of Fernando Pessoa's/ Alberto Caeiro's poetry in English translation are taken from *The Keeper of Sheep*. Trans. Edwin Honig and Susan M. Brown (Riverdale-on-Hudson, N.Y.: Sheep Meadow, 1986).

³ In Edinger, 1982. Catarina F. T. Edinger comments on the sun, ice-cream, and chocolate imagery in the poems of both poets. Another study by Maria Irene Ramalho de Sousa Santos focuses on the bird imagery prevalent in the poetry of Stevens and Pessoa – see Santos, 1985: pp. 94-101.

⁴ Although this poem is grouped in *Transport to Summer* (1947) of Stevens' *Collected Poems* of 1954, it should be pointed out that it was first published in 1942.

que du Mal". Finally, with *The Auroras of Autumn* of 1950, Stevens comes back to this view of poetry in such poems as "A Primitive Like an Orb" and "An Ordinary Evening in New Haven". Through time, Stevens became more and more infatuated with this viewpoint. It should be mentioned, however, that this theme was one of the major obsessions pertaining to his twilight years. Pessoa, through the voice of Alberto Caeiro, did very much the same although much earlier than Stevens. A brief digression is here pertinent in order to fully grasp such an eruption of inner voices within Pessoa the man. Although we learn in Pessoa's horoscope that Caeiro was born on 16 April 1889 (the year after Pessoa was born) at 1:45 p.m. in Lisbon, Caeiro's poetic output, nonetheless, emerges only in March 1914. It should be pointed out that most of the poems in which Caeiro calls for a reduction of language to its bare essentials are written during this period. Caeiro, however, is not the only voice Pessoa chooses to convey the diversity of modern life. Ricardo Reis and Álvaro de Campos are two more voices composing the heteronymic spectrum.⁵ In a letter to Adolfo Casais Monteiro, dated 13 January 1935, Pessoa explains the genesis of these heteronyms:

I see before me, in a colorless but real space of a dream, the faces and gestures of [Alberto] Caeiro, Ricardo Reis and Álvaro de Campos. I made out their ages and their lives. Ricardo Reis, born in 1887, not that I remember the day and the month (though I have them somewhere), in Oporto, is a doctor and is living at present in Brazil. Alberto Caeiro was born in 1889 and died in 1915; he was born in Lisbon, but lived almost all his life in the country. He had neither profession nor any sort of education. Álvaro de Campos was born in Tavira, on the fifteenth of October, 1890 (at 1:30 p.m., Ferreira Gomes tells me; and it's true, since it's confirmed by a horoscope made of this hour). As you know, he is a naval engineer (in Glasgow), but now lives here in Lisbon, not working. Caeiro was of medium height and, though really delicate (he died a consumptive), didn't seem as delicate as he was. Ricardo Reis is a bit, though very slightly, shorter, but also shrewd. Álvaro de Campos is tall (1.75 meters tall, two centimeters more than I), thin, and with a tendency to a slight stoop. All are clean-shaven – Caeiro pale without color, blue eyes; Reis a vague dull brown; Campos between fair and swarthy, a vaguely Jewish Portuguese type, hair therefore smooth and normally parted on the side, monocled. Caeiro, as I said, hadn't any education to speak of – only primary school; his father and mother died early and he remained at home, where he lived on the income of a few small properties. He lived with an old aunt, on his mother's side. Ricardo Reis, educated in a Jesuit college, is, as I said, a doctor; he's been living in Brazil since 1919; for he became an expatriate immediately because he was a monarchist. He is a Latinist by schooling, and a semi-Hellenist by virtue of his own efforts. Álvaro de Campos had a high-school education; he later went to Scotland to study engineering, first mechanical, then naval. On some holiday he went to the Orient, from which "Opium Eater" is derived. An uncle, also a priest, from the Beira, taught him Latin (...) (qtd. in Pessoa, 1986: 3)

Of all these voices, Caeiro's is clearly the one which seems closest to that of Wallace Stevens. Both share an abhorrence of any type of ornamental discourse as well as anything that obstructs the perception of the world. This is precisely the common ground shared by both poets and the one pertinent to this study. Before proceeding to a comparison of both poetic outputs, it is essential to focus on their poetic theories and craft of poetry.

⁵ Caeiro, Reis, and Campos are the three main voices composing Pessoa's heteronymic spectrum. Apart from these, there are also other minor voices.

In *Fernando Pessoa Revisitado: Leitura Estruturante do Drama em Gente*, Eduardo Lourenço acknowledges the contribution of José Augusto Seabra's Barthesian reading of Caeiro's poems and how this reading sheds new light on Pessoa's overall poetic output. When analyzing Caeiro, Lourenço notes that

What "he says" (as well as what Pessoa or Campos claim he says) is, in fact, the expression of a desire for a "degree zero poetry", or, even better, something that comes much earlier than the very distinction between poetry and prose. In essence, a yearning for a *non-poetry*, as José Augusto Seabra has emphatically reiterated. But what he is, what he lives for in each poem is the (infinite) *distance* that separates consciousness and the world, glance and thing seen. Caeiro was born to annul it, but it is in space that he separates the act of looking and reality, consciousness and the sensation that his utterance – his voice – ironically and gravely articulates itself. That is why it is important from the viewpoint of that desire for a "degree zero poetry" as expressed by the *creator* (Pessoa). When applied to Caeiro, however, this sentence does not make sense because Caeiro is not the subject of his poems. Instead of looking for a distance, a moving away from prose, Caeiro, instead, aims at reducing the poetic language to a mere denotative or referential role, from which, at the most, connotation would be completely absent (my translation). (Lourenço, 1981: 36)

In *A Poesia de Fernando Pessoa*, Adolfo Casais Monteiro notes that Alberto Caeiro – in a much earlier phase – and the French writer, Alain Robbe-Grillet,

Had much in common because both had attained identical goals when aiming for the undressing of consciousness, after the collapse of romantic fetishism. In essence, both give voice to the "crisis of the individual", which is resolved, exactly, in the case of both, through an establishing of the "object", through their acknowledgement that things are not man. Man ceases to be the center of the world, things no longer exist for him or because of him; his solitude is, in essence, marked by the knowledge that there is simply no identification. Man and things are no longer imbued with the spirit of solidarity and to "proclaim that man is everywhere", after all, says Robbe-Grillet, is "really the mood of one's soul placed between man and the things themselves". (my translation) (Monteiro, 1985: 130)

In his assessment of both poetic voices – one fictional and the other real – Monteiro further adds that Caeiro, "he goes, in fact, much further than Robbe-Grillet, because in addition to 'suppressing' a landscape where humans dwell, he also suppresses man himself, substituting him for 'something' else among a myriad of other things" (my translation) (*idem*, 131).

While Lourenço and Monteiro agree that Caeiro has written a "degree zero poetry", completely uncluttered by stylistic embellishments or emotions, other scholars, do not concur with this. In *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Jacinto do Prado Coelho argues that Caeiro fails to fulfill what he has set out to do in his craft of poetry. Prado Coelho begins his analysis of Alberto Caeiro, noting that "There are two Caeiros, the poet and the thinker, the first being the one who, in theory, develops himself in the second one. The major goals of the poet consist in the endless variety of Nature, in the states of semi-consciousness, sensuous pantheism, and in the relaxed and pleasant acceptance of the world as it is" (my translation) (Coelho, 1987: 23). While Caeiro aims at convincing his readers that his poetry is the epitome of simplicity, Prado Coelho, however, is of the opinion that at the very core of Caeiro there lies the soul of

an abstractionist who, paradoxically, abhors abstractions; the end result being a lack of lexical variety and a certain wooden style. Often, we listen to him arguing, criticizing, not conveying sensations but discussing sensations (...) Undoubtedly, Caeiro is, above all, intelligence. Philosophy against philosophy. "With philosophy – he argues – there are no trees: there are ideas only". Here is where his argument simply falls flat: when we read Caeiro we do not see trees, we listen to him propound a theory, we are, therefore, in the domain of the axiom, syllogism, generalisations, and that which is used as an example is simply not well defined: "A rainy day is as beautiful as a sunny day".

"To enjoy a flower is to stand by it unconsciously". (my translation) (*idem*, 27-28)

Prado Coelho concludes his argument stressing that "The *real* Caeiro can be defined by intimate tensions, by an asceticism of ingenuity reachable within no specific deadline; he is a civilized being who tries to get rid of the burden on his shoulders, which has become unbearable, due to a thousand-year-old tradition" (my translation) (*idem*, 31).

David Mourão-Ferreira tells us in *Nos Passos de Pessoa* that to grasp "the astonishing reality of things" is, as has already been stated, Alberto Caeiro's innermost desire. Remaining faithful to this principle,

the poet of "The Keeper of Sheep" condemns just about everything that, in one way or another, may adulterate such a reality. According to him, there are two factors which essentially contribute to that: a certain poetic imagery and the act of attributing false meanings to the objects and phenomena of nature. This, in itself, shows that Alberto Caeiro is a poet who is totally at odds with the overall development of Portuguese lyric poetry. Thus, Alberto Caeiro says things as objectively as possible, without utilizing images, symbols or just about any other artistic means, which would misconstrue the idea or, rather, the expression of the sensation which he had received. (my translation) (Mourão-Ferreira, 1988: 165-166)

Mourão-Ferreira then goes on to question the long-held view that Caeiro's poems are essentially about Nature. To him, this is completely misleading:

One is left with the following impression after an attentive reading of his work: the poetry about nature often alluded to *is nowhere to be seen*. There is no poetry in the verses of Alberto Caeiro; there are recurrent statements about its existence; frequent definitions about how the poet grapples with "the astonishing reality of things", and yet, poetry never materializes. And if it happens to come to the surface here and there, it is overburdened by the poet's eagerness to state and define just about everything. In short, one may claim that Alberto Caeiro's poetic *oeuvre* is the embodiment of a poetry that is almost completely unfulfilled. (The exception being the 'Eighth Poem of the Keeper of Sheep' – without a doubt, the most *poetic* of his poems). (my translation) (*idem*, 166-167)

While Pessoa aimed at capturing the diversity and complexity of modern life by, so to speak, giving birth to his heteronymic voices, Stevens, too, was so mesmerized by this plurality that one may aptly describe him as a multi-faceted poet. That is why it is simply difficult – if not impossible – to pin down his theory of poetry in just a few sentences. Because Stevens was such a prolific writer, his poems touch upon practically all aspects of modern life and aesthetics. Scholars have, therefore, responded to this with a myriad of critical approaches.

Jacqueline Vaught Brogan, for example, has noticed a double thread woven into the texture of Stevens's poetry, namely what she sees as "the combination of (...) two qualities – the playful and the theoretical display – that makes Stevens's poetry so noto-

riously enigmatic (and, equally, so seductive)". Paradoxically, Stevens's poetry is both simple and difficult to grasp and this, she tells us, stems from

The relentless sense of sheer play in his poetry that repeatedly forestalls any attempt to arrive at *any* interpretation and, second, a consistent display of theoretical perspectives that undermines even the attempt to describe *the range* of interpretations possible in a given poem. What are we students to make of a poet who whips from himself that "damned hoo-bla-hoobla-hoobla-how" and "such tink and tank and tunk-a-tunk-tunk" and who, alternately, rejects totally the 'rotted names' of poetry or embraces thoroughly the "theory/ Of poetry" as the "theory of life"? (Brogan, 1994: 52)

Delight, notes George S. Lensing, is what one experiences when approaching Stevens's poetry from a purely prosodic perspective. This will, Lensing argues, enable us to "participate in the carnival of the poem, the entertainment of rhythm and sound" (Lensing, 1994: 118).

Other critics, however, have looked into his poems for biographical elements. Such is the case of, for example, Joan Richardson, one of Stevens's biographers, who notes that "In paying attention to the facts of Stevens's life, I was struck innumerable times by how these facts were occasions of poems – "The poem is the cry of its occasion,/ Part of the res itself and not about it". Through biography, she believes, readers may grasp quintessential aspects of Stevens's life and, in doing so, often unlock the riddle to the poem under consideration. Such is the case with, for example, the line "In that November off Tehuantepec", taken from "Sea Surface Full of Clouds", a poem she sees as harking back to the time when

Stevens's only child was conceived, after fourteen years of marriage, on the first extended holiday he and his wife had taken since April 1910, when they last traveled together for a few weeks as they had on their honeymoon. It was fortunate for me that Holly Stevens had in 1966 published her edition of her father's letters. Perusing them in 1970, looking for clues as to what could have happened "In that November off Tehuantepec" that prompted a poem – *not* that the poem could be reduced simply to an account of that occasion – I realized, as I tell my students, the limitations of a strict New Critical approach and, I see now, began working on Stevens's biography. (Richardson, 1994: 148, 145)

Unlike Ezra Pound and T. S. Eliot, for whom modernism was an essentially international movement, A. Walton Litz argues that the poetic outputs of Stevens and William Carlos Williams can be classified as belonging to what he defines as "a native American modernism" (Litz, 1994: 235). Such is also the opinion of Helen Vendler, who considers Stevens's theme and style as that of a

conspicuously and even outrageously American poet (...) Stevens interrogates the adequacy of America to poetry and of poetry to America more often than any of his contemporaries except Williams, and spent more time walking the American countryside and recording it than the other Modernists. Any comprehensive account of Stevens has to represent him as a Euro-American poet interested in both the exotic and the native. (Vendler, 1993: 373)

Vendler goes on to stress that:

Because Stevens is so many-sided, and has attracted such different sorts of readers, he is variously represented by different commentators. A deconstructionist critic will be interested in Stevens's anticipation of contemporary attention to absences, negatives, gaps, contradic-

tions, and ambiguities; a theorist may look at the tendency of Stevens's poetry to allegorize its own moves and place Stevens's essays on poetics in the line of Coleridge and Shelley; an Americanist will focus on Stevens's inheritance from Emerson, Poe, Whitman, Dickinson, William James, and Santayana; a genre critic will see Stevens as a link in the history of lyric written English, whether in England, America, or elsewhere; a historian of Modernism will focus on Stevens as a representative of the twenties through the fifties (where Stevens is interestingly hard to place, as he is successively Imagist, nativist, neoromantic, minimalist, and so on); a contemporary critic might want to see him as the precursor of, *e.g.*, Ashberry. (*idem*, 378-379)

At the outset of *Wallace Stevens and Poetic Theory*, B. J. Leggett argues that if we consider Stevens's canon as a whole, it might prove quite a herculean task to pin down a poetic theory which neatly reflects the complexity and contrariness of his work (Leggett, 1987: 1-4). In other words, the list of preferences critics of Stevens have been attracted to in his poetry could easily go on and on. For the purposes of this study, however, my interest in Stevens lies in his call – not for a national literature, as Emerson had urged – but for a poetry bearing the imprint of simplicity. In this sense, Stevens's poetry resounds with Thoreau's request to "Simplify, simplify" in *Walden* (Thoreau, 1960: 63). Stevens is fulfilling a tenet of the Modernist movement in the sense that he is re-cycling a quintessentially American Romantic and Transcendentalist theme, which, I believe, has been somewhat overlooked in much of the scholarship written about Stevens. Moreover, by confronting the poems where both Stevens and Pessoa/Caeiro advocate a poetry stripped of ornamental superfluities, I will, I hope, show that Stevens was not, as most critics argue, exclusively a modernist "at home", but connected with the movement internationally. To what extent, then, are both poets and their poetic outputs alike?

In "My glance is clear like a sunflower", Caeiro argues that one must apprehend the world with primitive, innocent eyes. To think about the world and its natural wonders is clearly what makes it far more complex and difficult to discern:

My glance is clear like a sunflower.
 I usually take to the roads,
 Looking to my right and to my left,
 And now and then looking behind me...
 And what I see each moment
 Is that something I'd never seen before,
 And I'm good at noticing such things...
 I know how to feel the same essential wonder
 That an infant feels if, on being born,
 He could note he'd really been born...
 I feel that I am being born each moment
 Into the eternal newness of the World...

 I believe in the World as in a daisy
 Because I see it. But I don't think about it
 Because thinking is not understanding...
 The World was not made for us to think about
 (To think is to be eye-sick)
 But for us to look at and be in tune with...

I have no philosophy: I have senses...
If I speak of Nature, it's not because I know what Nature is,
But because I love it, and that's why I love it,
For a lover never knows what he loves,
Why he loves or what love is...
Loving is eternal innocence,
And the only innocence is not to think...

In "You, mystic, see a meaning in everything", Caeiro opposes abstraction and metaphysics because these concepts prevent us from perceiving the world easily:

You, mystic, see a meaning in everything.
For you, everything has a hidden meaning.
There is always something occult in everything you see.
Whatever you see, you always see it to see something else.

For me, thank goodness I have eyes just to see,
I see the absence of meaning in everything;
I see it and love myself, because to be a thing has no meaning at all.
To be a thing is not being subject to interpretation.
(my translation)

In section four of "Academic Discourse at Havana", Stevens aims at clearing the cataracts that obscure our vision so that we may all see the world with new or primitive eyes. What is being conveyed here is that metaphorical language prevents us from seeing things clearly:

Is the function of the poet here mere sound,
Subtler than the ornatest prophecy,
To stuff the ear? It causes him to make
His infinite repetition and alloys
Of pick of ebony, pick of halcyon.
It weights him with nice logic for the prim.
As part of nature he is part of us.
His rarities are ours: may they be fit
And reconcile us to our selves in those
True reconcilings, dark, pacific words,
And the adroiter harmonies of their fall.
Close the cantina. Hood the chandelier.
The moonlight is not yellow but a white
That silences the ever-faithful town.
How pale and how possessed a night it is,
How full of exhalations of the sea...
All this is older than its oldest hymn,
Has no more meaning than tomorrow's bread.
But let the poet on his balcony
Speak and the sleepers in their sleep shall move,
Waken, and watch the moonlight on their floors.
This may be benediction, sepulcher,
And epitaph. It may, however, be
An incantation that the moon defines

By mere example opulently clear.
And the old casino likewise may define
An infinite incantation of our selves
In the grand decadence of the perished swans. (CP 144)

"Hello there, keeper of sheep" is a fine example of Caeiro's abhorrence of connotation and subjectivity. He prefers a type of discourse which is either referential or simply objective:

"Hello there, keeper of sheep,
You there, by the roadside,
What does the passing wind tell you?"

"That it's the wind and it passes,
That it's done so before,
And that it'll do so again.
And what does it tell you?"

"A good deal more than that.
It speaks to me of many other things.
Of memories and yearnings
And things that never were".

"You've never listened to the wind.
The wind speaks only of the wind.
What you heard it say was a lie,
And that lie is part of you".

In "What we see of things are those things", Caeiro also makes it clear that metaphorical language prevents us from seeing reality with objective eyes:

What we see of things are those things.
Why would we see one thing if there were another?
Why would seeing and hearing exist to deceive us
If seeing and hearing are seeing and hearing?

The main thing is knowing how to see,
Knowing how to see without thinking,
Knowing how to see when one sees,
And not thinking when one sees
Nor seeing when one's thinking.

But all this (what a shame we all wear a dressed-up soul!) –
All this demands serious looking into,
A thorough learning in how to unlearn
And a curtailing of freedom in that convent
Where poets say stars are eternal nuns
And flowers are pious penitents of a single day,
But where stars finally are nothing if not stars
And flowers nothing if not flowers,
Which is just why we call them stars and flowers.

In “There, way over there by the hillside, a row of trees”, Caeiro satirizes man as someone obsessed with imposing artificial conventions such as names on the natural world. This is what makes the world far more complex and abstract:

There, way over there by the hillside, a row of trees.
But what’s a row of trees? Only trees.
Row and plural trees aren’t things, they’re names.

Poor human beings, always putting things in order,
Tracing lines from this thing to that thing,
Sticking labels with names on totally real trees,
And plotting parallels for latitude and longitude
On the innocent earth itself, so flourishing and much greener than that!

The poem “Some days, when the light is perfect and precise” makes clear that the word beauty represents an abstract concept. Caeiro is arguing that the word itself cannot be objectified; it is not tangible:

Some days, when the light is perfect and precise,
When things contain all the reality they can ever have,
I slowly ask myself why
I even attribute
Beauty to things.
Is there really beauty in a flower?
Is there really beauty in a fruit?
No, they’ve got color and form,
And existence – nothing else.
Beauty is the name for something that doesn’t exist,
A name I give things for the pleasure they give me.
It means nothing.
Then why do I say of things, they’re beautiful?

Yes, even I, who live only by living,
Am reached invisibly by men’s lies
Before the things themselves,
Before the things that simply exist.
How hard to be oneself and see only the visible!

This is pretty much what Stevens says in “Study of Two Pears”.

In “Only Nature is divine, and she’s not divine”, Caeiro tells the reader that he wished he could express himself in “natural” terms when speaking of nature. Instead, he must resort to the “language of men”, a type of discourse which is totally artificial and ineffective:

Only Nature is divine, and she’s not divine...

If I speak of her as a being
It’s because to speak of her I must use the language of men,
Which endows things with personality,
And forces names upon things.
But things have neither name nor personality –
They exist, and the sky is vast and the earth wide,

And our hearts the size of a clenched fist...
Bless me for all I do know.
I enjoy it all as one who knows there is always sun.

Not only Stevens but Pessoa, through the voice of Caeiro, view literature and language as overburdened by the weight of figurative speech. In "Today I read nearly two pages", Caeiro argues that poetry must be liberated from the oppressiveness of rhetorical devices such as personification and the pathetic fallacy:

Today I read nearly two pages
In a book by a mystic poet,
And I laughed like someone who'd been weeping and weeping.

Mystic poets are sick philosophers,
And philosophers are madmen.

Because mystic poets say that flowers feel
And say that stones have souls
And rivers have ecstasies in moonlight.

But flowers wouldn't be flowers if they felt anything –
They'd be people;
And if stones had souls they'd be living things, not stones;
And if rivers had ecstasies in moonlight,
They'd be sick people.

Only if you don't know what flowers, stones, and rivers are
Can you talk about their feelings.
To talk about the soul of flowers, stones, and rivers,
Is to talk about yourself, about your delusions.
Thank God stones are just stones,
And rivers nothing but rivers,
And flowers just flowers.

As for myself, I write out the prose of my poems
And I am satisfied,
Because I know all I can understand is Nature from the outside;
I don't understand it from inside
Because Nature hasn't any inside;
It wouldn't be Nature otherwise.

Writing slightly over two decades later, Stevens's perceptions on this matter are not that radically different from those of Pessoa/ Caeiro. In "The Man on the Dump", for example, Stevens views the dump as an accumulation of stale images, analogies, similes, and metaphors. In this poem, the point Stevens attempts to make is that literature and language must be relieved from what he considers ornamental "trash". The difficulty in expressing something new about the wonders of the world is enormous because literature is simply burdened with the weight of tradition. Through the image of trash and waste, Stevens repeats the modernist notion that everything worthwhile had been done and the twentieth-century rested on the fragments of a great past. In this poem, Stevens advocates a language reduced to its essentials and strives to dismiss polished discourse for the sake of clarity:

Day creeps down. The moon is creeping up.
 The sun is a corbeil of flowers the moon Blanche
 Places there, a bouquet. Ho-ho...The dump is full
 Of images. Days pass like papers from a press.
 The bouquets come here in the papers. So the sun,
 And so the moon, both come, and the janitor's poems
 Of every day, the wrapper on the can of pears,
 The cat in the paper-bag, the corset, the box
 From Esthonia: the tiger chest, for tea.
 The freshness of night has been fresh a long time.
 The freshness of morning, the blowing of day, one says
 That it puffs as Cornelius Nepos reads, it puffs
 More than, less than or it puffs like this or that.
 The green smacks in the eye, the dew in the green
 Smacks like fresh water in a can, like the sea
 On a cocoanut – how many men have copied dew
 For buttons, how many women have covered themselves
 With dew, dew dresses, stones and chains of dew, heads
 Of the floweriest flowers dewed with the dewiest dew.
 One grows to hate these things except on the dump.
 Now in the time of spring (azaleas, trilliums,
 Myrtle, viburnums, daffodils, blue phlox),
 Between that disgust and this, between the things
 That are on the dump (azaleas and so on)
 And those that will be (azaleas and so on),
 One feels the purifying change. One rejects
 The trash.

 (All its images are in the dump) and you see
 As a man (not like an image of a man),
 You see the moon rise in the empty sky. (CP 201-2)

In *Wallace Stevens, Harmonium, and The Whole of Harmonium*, Kia Penso states that “It’s not that spring or moonlight have ceased to be interesting experiences, but (...) the way they have been written about”. What she thinks Stevens is advocating in “The Man on the Dump” is the need for a clean slate to write about Nature and the heavenly bodies. Stale literary embellishments and the drawn-out pathetic fallacies poems have used rather too often are not welcome. Penso further adds that in this poem Stevens is trying to tell his readers that the “poet can use any instrument he wants to get at his subject, but to persist in producing with forms that have outlived their usefulness comes to look like ridiculous posturing and self-deceit” (Penso, 1991: 90-91).

In an article titled “O Poeta e a Originalidade ou Wallace Stevens e o ‘Lixo’ da Tradição”, Maria Irene Ramalho de Sousa Santos reads this poem somewhat differently, arguing that Stevens yearns to break free from the anxiety of influence of tradition – but never succeeding completely. She points out that:

The eighteenth-century in England left to the Great Romantic Poets of the following century, and to all who emerged afterwards, the terrible and oppressive legacy of a poetic rich-

ness which is, in essence, not more than a real prison. It is precisely this splendid, yet suffocating, poetic inheritance that Wallace Stevens overwhelmingly and ironically distorts, that he calls the *dump*.

Sousa Santos then goes on to add that this poem

denounces, in a serious/ comic manner, the difficulty experienced by the contemporary poet when confronted with the richness accumulated by tradition, which is his legacy, and his delight in aesthetically being able to resort to parody, which enables him to seek a momentary reconciliation, albeit problematic, with his poetic past ("One grows to hate these things except on the dump"). When creating the image of the dump so as to symbolize Tradition, Stevens risks (...) destroying poetic illusions. But when he comically adds to the dump his own half-playful images – ranging from metaphor and exotic personifications ("The sun is a corbeil of flowers the moon Blanche/ Places there, a bouquet") to the obscure, absurd and burlesque allusion ("it puffs as Cornelius Nepos reads"), to the empty and ridiculous comparison ("it puffs/ More than, less than or it puffs like this or that"), to the unexpected use of adjectives and the superlative punning ("...dew dresses...heads/ Of the floweriest flowers dewed with the dewiest dew") – Stevens ironically places himself within his poetic tradition and sacrifices himself in his own parody (My translation). (Santos, 1977: 74; 79)

In "The Motive For Metaphor", Stevens frowns upon poets who resort to metaphor in poetic discourse. This, he believes, represents an evasion of reality. Apart from obstructing language, metaphorical discourse also overburdens literature:

You like it under the trees in autumn,
Because everything is half dead.
The wind moves like a cripple among the leaves
And repeats words without meaning.

In the same way, you were happy in spring,
With the half colors of quarter-things,
The slightly brighter sky, the melting clouds,
The single bird, the obscure moon –

The obscure moon lighting an obscure world
Of things that would never be quite expressed,
Where you yourself were never quite yourself
And did not want nor have to be,

Desiring the exhilarations of changes:
The motive for metaphor, shrinking from
The weight of primary noon,
The A B C of being.

The ruddy temper, the hammer
Of red and blue, the hard sound –
Steel against intimation – the sharp flash,
The vital, arrogant, fatal, dominant X. (CP 288)

In section two of "Credences of Summer", Stevens is working towards a poetry totally uncluttered by figuration. The image of the pine devoid of figures of speech, especially metaphor, is precisely what Stevens is looking for. In this poem, Stevens aspires towards what Barthes calls a "pristine state of language":

Postpone the anatomy of summer, as
The physical pine, the metaphysical pine.
Let's see the very thing and nothing else.
Let's see it with the hottest fire of sight.
Burn everything not part of it to ash.

Trace the gold sun about the whitened sky
Without evasion by a single metaphor.
Look at it in its essential barrenness
And say this, this is the centre that I seek.

Fix it in an eternal foliage
And fill the foliage with arrested peace,
Joy of such permanence, right ignorance
Of change still possible. Exile desire
For what is not. This is the barrenness
Of the fertile thing that can attain no more. (CP 373)

The number of poems in which Stevens advocates a poetry reduced to a “degree zero” (to use Barthes’ phrase) is enormous. As suggested earlier, “Study of Two Pears” is evidently a fine example and “An Ordinary Evening in New Haven”, especially section nine, is another one where the best means of poetic expression –argues Stevens – is the one where poetry is marked by an absence of tropes, figurative speech, or any type of ornament. Poetry reduced to its nakedest form is clearly a theme which is present in Stevens’s later poetic career:

.....We seek
The poem of pure reality, untouched
By trope or deviation, straight to the word,
Straight to the transfixing object, to the object
At the exactest point at which it is itself,
Transfixing by being purely what it is,
A view of New Haven, say, through the certain eye,

The eye made clear of uncertainty, with the sight
Of simple seeing, without reflection. We seek
Nothing beyond reality. (CP 471)

In *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*, Harold Bloom reacts against Helen Vendler’s reading of this poem. He questions her view of the poem as “a portrayal of desiccation, of an old man’s most deliberately minimal visions”. For Bloom, the “poet who writes *An Ordinary Evening in New Haven* is about to turn seventy, but as a poet he is never less desiccated or leafless. Nothing else by Stevens is more exuberant or extravagant than this second longest and most indirect of all his poems” (Bloom, 1977: 305). While concurring with Vendler, who views the poem as marked by a certain “harshness”, he, nonetheless, points out that:

There is some deprivation, and yet the flesh, the sun, the earth, and the moon are all there, and so are a surprising vigor and joy. The poem I read is threatened not by its own starvation but by its own copiousness, its abundance of invention that varies the one theme, which is the problematic Stevensian image that he unhelpfully always called “reality”. Critics

can diverge absolutely on this poem because the text is almost impossible to read, that is, the text keeps seeking "reality" while continually putting into question its own apotheosis of "reality". Stevens said of the poem: "Here my interest is to try to get as close to the ordinary, the commonplace and the ugly as it is possible for a poet to get. It is not a question of grim reality but of plain reality". (*idem*, 306)

Another view shared by Stevens and Pessoa is that man must become a reborn Adam so that he may taste, once again, the freshness of the world. The role of the modernist poet, Stevens seems to argue in "Notes Toward a Supreme Fiction" (section one), is to become a primitive and culturally unburdened man. This view implies a return to an unstained and pristine state of being:

Begin, ephebe, by perceiving the idea
Of this invention, this invented world,
The inconceivable idea of the sun.

You must become an ignorant man again
And see the sun again with an ignorant eye
And see it clearly in the idea of it.

Never suppose an inventing mind as source
Of this idea nor for that mind compose
A voluminous master folded in his fire.

How clean the sun when seen in its idea,
Washed in the remotest cleanliness of a heaven
That has expelled us and our images (...) (CP 380-81)

Caeiro, too, complains of the oppressiveness of a highly complex world in the poem entitled "One way or another". Not only is he in a frenzy to discard the emblems of refinement, but also leave behind his cultural training:

I try divesting myself of what I've learned,
I try forgetting the mode of remembering they taught me,
And scrape off the ink they used to paint my senses,
Unpacking my true emotions,
Unwrapping myself, and being myself, not Alberto Caeiro,
But a human animal that Nature produced.

Although coming from opposite sides of the Atlantic, Stevens and Pessoa shared not only an involvement in the Modernist movement but also a common language and literary training in English and American literature. If Pessoa wrote most of his poems in Portuguese, he also wrote poetry in English and may be considered a minor English poet. This was obviously due to his South African experience in Durban, where his stepfather was the appointed Portuguese consul. Another striking similarity between both poets is their attachment to the world of business. Stevens, the Vice-President of the Hartford Accident and Indemnity Company, and Pessoa, a business correspondent and translator in Lisbon, managed to capture on paper the issues so pertinent to their time even if a few scholars may have considered business and the writing of poems an imperfect match. In the case of Stevens, as Frank Kermode reminds us, this is

an aspect of Stevens which has attracted much attention: the divorce between his activities as a man of business, a family man, a citizen of Hartford, Connecticut, and his work as a man of letters. This issue gets, I think, too much attention of the wrong kind, and even critics one would normally consider free of obvious vulgarity have allowed their judgment of the poetry to be corrupted by wonder or annoyance at the poet's double life. Stevens did not find that he must choose between the careers of insurance lawyer and poet. The fork in the road where he took the wrong turning is a critic's invention, and there is no point in dawdling there. (Kermode, 1989: 1)

Frank Kermode's words, I believe, would fit Pessoa's situation perfectly. Engaged in the world of business during the day, one can easily visualize both poets, at night composing words into poems. Two minds at work embracing the spirit of Modernism, writing poems which convey the same ideas, even if thousands of miles away from each other.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland (1977), *Writing Degree Zero*, Trans. Annette Lavers and Colin Smith, New York, Hill and Wang.
- BLOOM, Harold (1977), *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*, Ithaca and London, Cornell UP.
- BROGAN, Jacqueline Vaught (1994), "Introducing Wallace Stevens: Or, the Sheerly Playful and the Display of Theory in Steven's Poetry", *Teaching Wallace Stevens: Practical Essays*, Eds. John N. Serio and B. J. Leggett, Knoxville, The U of Tennessee P. pp. 51-62.
- COELHO, Jacinto do Prado (1987), *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 9ª ed., Lisboa, Editorial Verbo.
- EDINGER, Catarina T. F. (1982), "The Sun vs. Ice Cream and Chocolate: The Works of Wallace Stevens and Fernando Pessoa", *The Man Who Never Was: Essays on Fernando Pessoa*, Ed. George Monteiro, Providence, R. I., Gávea-Brown.
- FERREIRA, David Mourão (1988), *Nos Passos de Pessoa*, Lisboa, Editorial Presença.
- KERMODE, Frank (1989), *Wallace Stevens*, London and Boston, Faber and Faber.
- LEGGETT, B. J. (1987), *Wallace Stevens and Poetic Theory: Conceiving the Supreme Fiction*, Chapel Hill, U of North Carolina P.
- LENSING, George S. (1994), "Stevens's Prosody", *Teaching Wallace Stevens: Practical Essays*, Eds. John N. Serio and B. J. Leggett, Knoxville, The U of Tennessee P., pp. 100-118.
- LITZ, A. Walton (1994), "Compass and Curriculum": Teaching Stevens among the Moderns", *Teaching Wallace Stevens: Practical Essays*, Eds. John N. Serio and B. J. Leggett, Knoxville, The U of Tennessee P., pp. 235-241.
- LOURENÇO, Eduardo (1981), *Fernando Pessoa Revisitado: Leitura Estruturante do Drama em Gente*, Lisboa, Moraes Editores.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1985), *A Poesia de Fernando Pessoa*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PARINI, Jay e MILLIER, Brett C. (eds.) (1993), *The Columbia History of American Poetry*, New York, Columbia UP.
- PENSO, Kia (1991), *Wallace Stevens, Harmonium, and The Whole of Harmonium*, Hamden, Conn., Archon Books.
- PESSOA, Fernando (1986), *The Keeper of Sheep*, Trans. Edwin Honig and Susan M. Brown, Riverdale-on-Hudson, N. Y., Sheep Meadow.
- ____ (1986), *Obra Poética*, 3 vols. n. p., Círculo de Leitores.
- ____ (1986), *Poems of Fernando Pessoa*, Eds. and trans. Edwin Honig and Susan M. Brown, New York, Ecco.
- RICHARDSON, Joan (1994), "Learning Stevens's Language: The Will & the Weather", *Teaching Wallace Stevens: Practical Essays*, Eds. John N. Serio and B. J. Leggett, Knoxville, The U of Tennessee P., pp. 140-155.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa (1977), "O Poeta e a Originalidade ou Wallace Stevens e o 'Lixo' da Tradição", *Bíblis* 54 (1977): pp. 67-86.
- ____ (1985), "Poetas e Pássaros: Sobre a Consciência Poética em Pessoa e Stevens", *Colóquio/ Letras* 88 (1985): pp. 94-101.

- SEABRA, José Augusto (1974), *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- SERIO, John N. e LEGGETT, B. J. (eds.) (1994), *Teaching Wallace Stevens: Practical Essays*, Knoxville, The U of Tennessee P.
- STEVENS, Wallace (1990), *The Collected Poems of Wallace Stevens*, New York, Vintage.
- THOREAU, Henry David (1960), *Walden and Civil Disobedience*, Ed. Sherman Paul, Boston, Moughton Mifflin.
- VENDLER, Helen (1993), "Wallace Stevens", *The Columbia History of American Poetry*, Eds. Jay Parini and Brett C. Millier, New York, Columbia UP, 1993, pp. 370-394.

Maria Cândida Zamith Silva
Universidade do Porto

A figura do gato como capa para considerações mais profundas: Lope de Vega, E. T. A. Hoffmann, T. S. Eliot

1. Apresentação

*... comparative literature involves the study
of texts across cultures, it is interdisciplinary
and it is concerned with patterns of connection
in literature across both time and space.*

Susan Bassnett

Para além das fábulas e quejandos relatos de antanho, a literatura sempre tem oferecido textos de todo o género em que figuras de animais apresentam opiniões e comportamentos humanos. Muitos escritores, ao longo dos tempos, se têm valido da antropomorfização de animais com características tradicionalmente bem definidas para fazerem passar as suas mensagens moralistas ou de carácter confessional não assumido, regra geral assentes num fundo de crítica, irónica ou satírica, particular ou social.

Entre estes casos, “across both time and space”, merecem menção especial as obras em que Lope de Vega (*La Gatomaquia*, 1634), E. T. A. Hoffmann (*Lebensansichten des Katers Murr*, 1820) e T. S. Eliot (“Growltiger’s Last Stand”, 1939), escolheram a personalidade tão vincada dos gatos para retratarem situações, fraquezas, tipos do género humano de uma forma que, sem deixar de ter um realismo pleno de cambiantes, se encobre e adoça por via da sua encenação humorística de baile de máscaras. São muito diferentes entre si e muito distantes no tempo as obras em questão, mas as afinidades de objectivo e mensagem que entre elas podem ser detectadas ultrapassam em muito a do subterfúgio do aspecto anatómico das personagens.

Nenhuma destas obras é apresentada isoladamente: cada qual faz parte de um conjunto em que se insere embora com autonomia própria.

Lope Félix de Vega Carpio escreveu *La Gatomaquia* nos últimos anos da sua vida e fê-la publicar em Madrid em 1634, incluída num livro de características predomina-

temente burlescas e de uma ironia desalentada, prolixamente intitulado *Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé de Burguillos no sacadas de biblioteca ninguna (que en castellano se llama librería) sino de papeles de amigos y borradores suyos. Por Frey Lope Félix de Vega Carpio, del habito de San Juan*. A própria circunstância de incluir no título o nome verdadeiro e o pseudónimo do autor revela o cunho facecioso da obra, amplamente corroborado em todo o texto, mas de modo muito especial em *La Gatomaquia*, longa e rebuscada epopeia cómica que mistura altissonantes arremedos da *Eneida* e outras grandes obras clássicas com descrições pretensamente singelas das comezinhas aventuras e desventuras dos felinos domésticos. Este poema é composto por 2.802 versos divididos em silvas tradicionais que alternam decassílabos com versos de seis sílabas. Após a dedicatória arremedando a de Virgílio, a invocação às musas esclarece a finalidade da obra:

Vosotras, musas del castalio coro,
dadme favor, en tanto
que con el genio que me distes canto
la guerra, los amores y accidentes
de dos gatos valientes.

A história em si nada mais é do que uma repetição, parodiada, do tema mais recorrente na obra do autor, que ele nunca esgotou ao longo da vida: a dos amores infelizes e atraçoados. O tema que é tratado no início da carreira como comédia (*Belardo el Furioso*), que aflora durante quase meio século em variados romances ou sonetos, que estrutura uma das composições mais prestigiosas deste tão prolífero escritor, *La Dorotea*,¹ é, quase à hora da morte, desdramatizado esconjurativamente através de uma consistente ironia satírica que nem sequer concede às personagens intervenientes o estatuto de humanas. A vida de Lope, “entre as duas contraditórias solicitudes de Deus e do pecado” (Rocamora, 1962: 76), foi muito movimentada. Da primeira aventura amorosa, Maria de Aragón, fugiu alistando-se no exército; pouco depois envolveu-se em paixão impossível com Elena Osório, a sua mais perdurável egéria; casou com Isabel de Urbina, que morreu cedo; depois com Joana Guardo, “la bela carniceira”, que lhe deu estabilidade monetária; mais amores tumultuosos com Antonia Trillo, depois com a atriz Micaela Luján, mais uma Flora, uma Jerónima de Burgos, uma Juana Salcedo, e, por último, quando já se retirara à vida religiosa, a escandalosa ligação com Marta de Henares, a *Amarilis* de muitos belos versos (*idem*, 77). Por entre os amores sempre foi cuidando da numerosa prole deles resultante, pelo que, à maneira de Dickens, a falta de dinheiro foi sempre um forte incentivo ao seu constante labor.

Assim se resume o enredo de *La Gatomaquia*: Marramaquiz, gato valente, apaixonou-se pela formosa mas volúvel Zapaquilda. Esta aceita-o, mas troca-o de seguida por um mais rico e garboso, Micifuf, que até sabe versejar ao gosto da época, conforme parodiado no texto: “... poeta al uso/ que él tampoco entendió lo que compuso” (III. 48-49). Marramaquiz tenta vários métodos para a reconquistar: os encantamentos de Merlin, a filosofia de Garfiñanto, a provocação de ciúmes através de um novo amor, Micilda. Esta última técnica chega a surtir efeito pois, como diz o autor, “que hay muje-

¹ Ver introdução de Celina Sabor de Cortazar a *La Gatomaquia* (Lope de Vega, 1983: 41-43).

res de modo/ que aunque no han de querer, lo quieren todo” (II. 373-74). Mas a situação não muda para o amante preterido e no dia da boda da sua verdadeira amada com Micifuf, Marramaquiz provoca grande distúrbio e arrebatada a noiva para o seu castelo. Segue-se o organizar de tropas de uma facção e de outra, e um feroz cerco a arremediar o de Tróia. Escasseiam os víveres no castelo, o apaixonado raptor sai à procura de recursos para salvar a sua amada e cai morto ingloriamente, atingido por um tiro não intencional de um anónimo príncipe caçador. E o poema termina, prosaicamente, com a concretização da interrompida boda da infiel.

A bela Zapaquilda, tão feita para ser amada mas tão frívola e interesseira, é bem a contrapartida da longínqua Jacinta infiel a Belardo, assim como da tão próxima Dorothea, objecto dos amores do estudante Don Fernando. Todas elas relembrando o mais profundo amor do poeta. Lope cultivou sistematicamente a sua desilusão, *quicá* por vezes no papel de “poeta fingidor”, até que – aparentemente – a terá exorcizado nesta tão animada e curiosa epopeia felina. Embora o autobiográfico nunca seja pleno nem plenamente assumido, o amoroso gato Marramaquiz defende na paródia tragicómica o papel do seu próprio criador e, talvez por isso mesmo, não lhe é outorgado um amesquinicante final de derrota mas um desaparecer de cena devido à fatalidade de um tiro perdido, enviado pelo Destino. No final da sua vida e da sua carreira, o autor parece, pois, reservar para si próprio um desaparecimento obscuro e à margem da história, previsão que, naturalmente, nada tem a ver com a justa fama de que a sua obra tem gozado através dos séculos.

Semelhante lhaneza de explicação literária é dada dois séculos mais tarde por um Hoffmann também em fim de vida e de carreira, para justificar a sua personagem e as respectivas qualidades excepcionais. Até o título se equipara ao do poeta espanhol, na sua interminável e complicada dimensão: *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (que será posteriormente citado como *Gato Murr*). Há nesta obra, também, o propósito de iludir a importância e a seriedade do tema tratado; mas Hoffmann escolheu repartir o disfarce por duas sequências simultaneamente complementares e inmisicíveis – verdadeiras “vidas paralelas”, como já foram consideradas: a história do mal disfarçado *alter-ego* do autor, o mestre de capela Kreisler, figura criada por Hoffmann e recorrente nos seus escritos desde 1810; e, por intermédio do seu amigo, o quase feiticeiro Mestre Abraham, o relato autobiográfico de um inteligente, letrado e presunçoso felino. As duas histórias entrelaçam-se, tendo como elo de união a figura “hoffmannianamente” fantástica do Mestre Abraham, dotado de boas intenções e de poderes mágicos, dono do gato, amigo do músico e criador de um sucedâneo de apaixonada, a fantástica Chiara, a “rapariga invisível”. A parte Kreisler, ou seja, o conjunto das folhas soltas, supostamente extraviadas e intercaladas por descuido no texto, é um complicado enredo melodramático, tragicómico, em que Hoffmann utiliza os mais transversais e longos desvios e disfarces para tentar fazer alusão, de forma criptográfica, a todos os pormenores da sua vida de compositor e amante frustrado.

A pretensa biografia do gato, que dá o nome à obra mas dela só ocupa uma escassa terça parte, parece ter sido escrita posteriormente, com a provável finalidade de conferir maior ocultação aos dados verdadeiramente confessionais. As memórias de Murr dão conta da sua vida confortável em casa do sábio dono Abraham, cujos ensinamen-

tos aproveita de forma extraordinária (que mesmo para qualquer ser humano seria excepcional) e cuja biblioteca dissecava em busca de mais erudição. Destes particulares lhe veio um não disfarçado sentido de superioridade e importância. Porém, incursões fortuitas aos telhados trazem-lhe visões e dimensões do mundo até aí insuspeitadas: para além de lhe fazerem conhecer a sua mãe Mina e lhe proporcionarem excitantes aventuras com um problemático amigo, o cão Ponto, põem-no em contacto com um ambiente inquietantemente fascinante, o da boémia descontraída de tertúlias e zaragatas (os Jellicles de Eliot?) e, mais importante e perigoso, com a alva, bela e também inconstante Mismis que parece corresponder ao seu afecto. Mas eis que um ciumento apaixonado da beldade, o requestado e garboso “gato negro, cinzento e amarelo”², consegue insinuar-se entre os amantes, provoca rixas e inflige derrotas humilhantes ao nosso herói, que é consolado e aconselhado pelo mais velho e experiente Múzios, aquele que o iniciara nos hábitos, regras e obrigações da sociedade “anti-filisteu” dos jovens gatos livres do exterior. Múzios, porém, apesar das suas qualidades e sabedoria, não escapa ao fim trágico dos mais ousados e atrevidos combatentes dos telhados. No seu funeral há um discurso muito académico e filosófico, “Oração fúnebre pronunciada ante o túmulo do gato Múzios, doutor em Filosofia e História, pelo seu fiel amigo e irmão o gato Hinzmann, doutor em Retórica e Poética”, com tiradas altissonantes, como:

Ó irmão Múzios, onde estão agora os teus alegres saltos, onde a tua alegria, o teu claro e alegre miau, que arrebatava os corações, onde o teu bom ânimo, a tua firmeza, a tua prudência, o teu génio? Tudo, tudo te roubou a amarga morte, e agora talvez nem tu mesmo saibas que já viveste. (...) Oh! É evidente que a Natureza concede ao tempo destruir as suas obras, mesmo as que mais trabalhosamente fabricara; existe, então, um espírito sinistro chamado azar, que interfere com a sua arbitrariedade no curso dos princípios eternos da vida? Ó tu, que lhe roubaste a vida, sejas quem fores, esconjuramos-te a que esclareças o mistério ante esta assembleia de pranteadores! (Hoffmann, 1944: 366).³

Este infausto acontecimento perturba Murr, que dele retira prudência e experiência, o que não impede a acção de envolver-se ainda em intrincadas complicações de paternidades possíveis e possíveis incestos, ciúmes e rápidas formações de novos pares amorosos que ao fim deixam de lado o pobre Murr, tão sábio mas tão mal preparado para as lutas da vida. Isto mesmo lhe disse o cão Ponto, quando o ajudava a regressar a casa após uma complicada odisseia cidadina: “podes ser literato, mas da vida prática sabes tão pouco!” (*idem*, 145). Sendo assim, e à maneira do gato “Mago” de Miguel Torga, o autor traçou-lhe o regresso – que pode ser sábio mas é inglório – ao conforto do lar e às desalentadas lucubrações filosóficas.

A posterior morte de Murr é anunciada seca e apressadamente em apostila do editor, apenas para tentar colmatar a falta da continuação da obra num terceiro volume, anunciado mas nunca concretizado. Há comentadores que justificam esta incompletude pelo recuo do autor em face da excessiva envolvimento do relato com os factos da sua vida real, devendo-se talvez a isso a escrita do seu último e extenso conto, “Mestre Pulga”,

² “Um” gato tricolor é já de si um espécimen “fantástico” pois, como qualquer enciclopédia informa, o pelo de três cores na raça felina é apanágio do sexo feminino.

³ As citações relativas ao *Gato Murr* ou qualquer outra obra de Hoffmann são traduzidas por mim a partir das versões espanholas ou francesas mencionadas na bibliografia.

onde também, como dito no próprio texto, “um animalzito minúsculo e desprezível demonstra possuir uns grandes conhecimentos científicos, um alto entendimento e uma assombrosa virtude mágica” [uma lente especial com a qual se podem ler os pensamentos íntimos do interlocutor] (*idem*, 353). O relato compõe-se de sete aventuras superlativamente complicadas e delirantes (mesmo para Hoffmann!), onde igualmente aparece uma fantástica, bela mas moralmente problemática jovem que complica a vida de quantos sábios mágicos e moços casadoiros a rodeiam e requestam.

Tal como o romance de Kreisler-Murr se apresenta, nota-se que, embora a parte biográfica esteja mais profundamente mesclada no emaranhado relato das aventuras do mestre de capela Kreisler (= Hoffmann) e da sua amada de sempre (que no romance ora é Julia ora é a princesa Hedwige), a parte do texto directamente atribuída ao gato não foge ao desencanto biográfico do autor: os amores de Murr são também mal sucedidos e a sua Mismis troca-o por um mais forte e garboso, tal como Zapaquilda fizera na epopeia de Lope de Vega. Hoffmann nunca conseguiu ser na vida real um batalhador persistente pela sua paixão mais constante, Julia Marc. A sua vida de eterno apaixonado iniciara-se aos dezoito anos, com uma paixão avassaladora por Cora Hatt, casada e nove anos mais velha, paixão que persistiria por mais de uma década. Houve ainda uma breve tentativa de reavivar essa paixão depois da morte de Cora, na pessoa da sua filha Melchen; um noivado com a prima Minna Doerffer foi iniciado e acabado; um casamento sem história, apaziguador e caseiro, grangeou-lhe para toda a vida o doce e apagado “anjo do lar” Michaelina; mas seria finalmente Julia a definitiva, a insubstituível. Julia era apenas uma adolescente quando Ernst Theodor a conheceu como sua aluna, mas poucos anos mais tarde apaixonou-se por ela de forma tão profunda que nunca mais a esqueceu, mesmo através de alguns romances e o casamento já existente. O então professor de música sabia que a diferença de condição social e de fortuna – mais do que a idade e o estado civil –, lhe tornavam proibida. A mãe da jovem pretendia arranjar para ela, como conseguiu, um casamento a mais alto nível. Mas Julia ficou, nos escritos de Hoffmann, uma presença obrigatória. Primeiro no diário, desde 1811, onde é Käthchen von Heilbronn, depois na ficção, muitas vezes sob o próprio nome, outras numa curiosa fusão com Cora e Melchen, ela acompanhou a carreira literária de Hoffmann sem esmorecimento, embora, por vezes, talvez mais idealizada que lucidamente. E todos os numerosos e diversos malvados dos contos não passam, afinal, de representações daquele que com ela casou (Graepel), assim a roubando ao músico escritor (*apud* Ricci, 1947). A imagem da inacessível Julia atravessa, mais ou menos disfarçada, toda a obra de Hoffmann, tal como a figura da inatingível amada é constante na obra de Lope de Vega. Por isso, como Bocage a Camões, o escritor oitocentista poderia dizer ao seu antecessor: “quão semelhante acho teu fado ao meu, quando os cotejo”.

Apesar da apresentação chistosa que utiliza a figura e os hábitos dos gatos como máscaras, é fácil apreender o cariz mais profundo que aproxima estes dois textos, aparentemente tão distantes a nível temporal, espacial e técnico-formal. Vindo já de épocas da Idade Média, no período do romantismo acentua-se o gosto pelo estranho, o fantástico, o inquietante, embora na “boa” literatura esses “efeitos especiais” nunca substituam a verdadeira razão de ser da escrita. É isto que acontece nas obras em questão. Assim como, por exemplo, em “A Estátua de Mármore” de Eichendorff ou em “Arria

Marcella” de Théophile Gautier “o jogo perturbante das semelhanças, dos duplos e das variações entre a mulher e a estátua, o calafrio do estranho ou a inquietação do fantástico” não são o fim último da narrativa (Chauvin/ Chevrel, 1996: 109),⁴ também em *La Gatomaquia* e no *Gato Murr* o cerne mais significativo das obras não reside no carácter extravagante da apresentação com personagens não racionais, como nas fábulas, mas nos dramas íntimos dos seus autores, ocultados pudicamente atrás das máscaras felinas.

T. S. Eliot, que nos dá, em *Old Possum's Book of Practical Cats*, uma galeria de tipos humanos por trás de máscaras felinas, condensa em Growltiger os malfadados extremos amorosos de Marramaquiz, assim como as desilusões tardiamente resignadas ou acomodadas de Murr.

O drama existencial convertido em farsa cômica que Lope de Vega adornou de clássicas e eruditas roupagens, que desenvolveu pormenorizada e circunloquazmente ao longo dos 2802 versos de *La Gatomaquia*... assim como o drama da confissão camuflada que E. T. A. Hoffmann disfarçadamente repartiu pelos dois relatos fantásticos do *Gato Murr* – dos quais o menos fantástico é ainda o da fábula –... foi condensado por T. S. Eliot nos escassos versos que descrevem o destino de Growltiger, apenas um entre os vários retratos, felinos ou não, copiados da realidade humana, que compõem o *Old Possum's Book of Practical Cats*. Aliás, todo o livro poderia ter sido considerado neste estudo comparativo, pois em cada capítulo dos *Practical Cats* se podem encontrar ecos de personagens felinas descritas por Lope de Vega ou por Hoffmann, do que os Jellies são um exemplo já assinalado. Porém, a comparação restrita a Growltiger torna-se mais produtiva e menos dispersora.

A história de Growltiger, “a Bravo Cat who travelled on a barge”, “the roughest cat that ever roamed at large”, é apresentada ao leitor apenas no final da sua carreira de “Terror of the Thames”, cognome alcançado por meio de incontáveis conquistas, pilhagens, perseguições e vinganças, tantas que já todos tremem e sabem que “woe to any Cat with whom Growltiger came to gripe!”. Mas nem este empedernido pirata ficou imune aos perigos dos encantos femininos e às desilusões de amor: numa pacífica noite de verão, em que “the tender moon was shining bright”, Growltiger mostrou o seu lado sentimental e enamorou-se da bela gata “Lady Griddlebone”. E, tornado vulnerável pela cegueira amorosa, aquele que sempre arrostará e vencera o perigo deixou de estar vigilante e não pressentiu o avanço silencioso do inimigo, o grupo hostil dos siameses nas suas sampanas e juncos, pois “Growltiger had no eye or ear for aught but Griddlebone”. A bela gata, que se tinha mostrado embevecida pela corte do seu apaixonado e até com ele se juntara num dueto de amor, não foi mais fiel que as antecessoras Zapaquilda ou Mismis: mal os assaltantes se mostraram inopinadamente no ataque final, deu um grito, assustada, e desapareceu veloz, deixando o seu paladino entregue ao seu destino funesto. Com efeito, aquele que durante muito tempo aterrorizara todos e não tivera piedade de ninguém, encontrara finalmente o seu “Waterloo” e pagou com a morte por todos os seus crimes passados, de tal forma que o seu desaparecimento foi festejado unanimemente em toda a redondeza. Exactamente como a morte de D. Juan, o libertino demasiado confiante nos seus dotes e na sua boa estrela, foi aclamada com

⁴ As traduções não identificadas na bibliografia são de minha responsabilidade.

júbilo pelos seus adversários enquanto o seu corpo descia para as profundas do inferno. Há sempre um antecessor para cada herói literário, assim como há sempre fontes conscientes ou inconscientes para cada obra ou situação; e Lope de Vega (tal como Hoffmann) faz parte com certeza da intertextualidade de Eliot. A comprová-lo estão as “fierce Mongolian hordes”, dignas herdeiras das forças de Micifuf no feroz ataque ao castelo de Marramaquiz. Assim como “The Pekes and the Pollicles” podem dever algo aos cães descritos por Hoffmann.

Em Growltiger detectam-se todas as componentes dramáticas desenvolvidas por Lope de Vega e por Hoffmann, cada um deles segundo a especificidade da sua arte e à sua característica maneira: a superioridade destacada do herói felino, os amores não correspondidos, a volubilidade da amada, a derrota das aspirações do herói e a sua amesquinhante e ingloriosa morte. Elementos de tragédia transpostos para comédia pela arte destes três expoentes da literatura, que fazem jus às palavras de Antífanos sobre as dificuldades acrescidas da comédia:

...Sorte tem em tudo a tragédia:
é um poema em que o argumento
é conhecido dos espectadores,
mesmo antes de alguém falar.
(...)
Nós não temos nada disso, mas força é
que tudo inventemos, nomes novos, o que se passou antes,
a situação actual, a mudança de fortuna,
o prólogo.
(Antífanos, 2001 [séc. IV a.C.]

Esta dificuldade foi contornada por Lope de Vega com a repetição ocasional de nomes e até assuntos, que tratava de cada vez de forma diferente. Cada uma das suas amadas foi imortalizada com um pseudónimo e caracteriza a época em que foi influente nos pensamentos do escritor, enquanto a sombra de Elena/ *Fílis* consubstancia a desilusão de amor deste eterno amoroso. Hoffmann chegou a lamentar-se do problema causado pela escolha de nomes, e procurou nas fontes mais variadas inspiração para a sua complicada onomástica. Por seu lado, Eliot requinta em nomes burlescos, ou burlescamente significativos, na sua poesia cómica. De facto, enquanto o discurso da tragédia assenta na simplicidade, o da comédia vive da multiplicidade das situações ambíguas que geram equívocos, confirmando o cómico como reino da heterogeneidade.

2. A máscara do confessional

*“For a ticket, apply to the Publisher”.
No: thanking the public, I must decline,
A peep through my window, if folk prefer;
But, please you, no feet over threshold of mine!*
Robert Browning

É sabido que, de todos os tempos, muitos artistas e escritores têm tido gatos por companhia ou modelo. Uma cumplicidade misteriosa parece estabelecer-se entre as duas

mentes que se afirmam igualmente pela independência e pelo individualismo. Para o solitário escritor, homiziado da sociedade dos que só vêm para fora, a silenciosa testemunha, não interferente mas tacitamente aprovadora, é o apoio psicológico que garante a própria existência do real.

Um gato é aquele ser impassível que, sem cerimônias, pode instalar-se – a afirmar direitos e intimidades – exactamente sobre o caderno onde o dono está a escrever; mas é também aquele que é capaz de, distraidamente, se passear por cima de montes de papéis espalhados sobre uma secretária sem que o mais pequeno desvio se note depois da sua passagem. Assim era o gato Murr com os livros e papéis do seu mestre e amigo Abraham; assim era o “practical cat” Rum Tum Tugger, pois “he’ll leap on your lap in the middle of your sewing”. O gato é também aquele ser que nos olha com intensidade mas sem expressão, de forma que nas suas pupilas, mais ou menos dilatadas, apenas podemos descobrir um inteligente espelho de nós próprios e do mundo por trás de nós, ao mesmo tempo que no seu brilho encontramos a lampadazinha de que fala Adams, que devassa os caminhos para os tesouros insuspeitados existentes no nosso íntimo.

Os autores que, como Lope de Vega, Hoffmann ou Eliot, se servem da figura do gato para descreverem com mais acuidade sentimentos, fraquezas ou problemas humanos, apenas estão colocando uma máscara entre eles próprios e os seus leitores (‘a face to meet the faces that you meet’), utilizando uma faceta daquela espécie de desvio da norma que confere aos escritos o seu direito à literariedade.

Há geralmente, em cada autor, um mais ou menos inconsciente desejo autobiográfico: não de desnudamento da alma, mas apenas de levantar pontas de um véu encoberidor que, bem no fundo, se gostaria que alguém suficientemente observador e persistente se desse ao trabalho de afastar para ter uma visão mais autêntica dos acontecimentos que verdadeiramente marcaram o ser-humano-escritor. O subterfúgio utilizado funciona, poder-se-ia dizer, como o facultar daquele “peep through the window” de que fala Robert Browning. Pois se, como diz Freud, a personagem do sonho é sempre o sonhador, também a personagem do poema tem sempre muito do poeta.

Confessar-se ou não se confessar: eis a questão. Todos se sentem mais confortados se expuserem as suas lembranças mais exaltantes ou mais dolorosas; mas, paralelamente, todos têm o pejo de expor a estranhos os segredos íntimos da sua alma. Afinal, todos nós, humanos, somos avaros dos tesouros que fomos lentamente acumulando nos recônditos do nosso ser, quer se trate de jóias quer de “cadáveres”. Afinal, muito ao jeito de qualquer insignificante ave cleptômana que enche o ninho com o que não lhe pertence e depois o guarda com zelos de proprietária.

Lope de Vega purgou definitivamente a sua pena de amor. E, desta vez, dado o distanciamento e o desgaste do assunto por anteriores tratamentos, apresentou-o em fim de vida transmutado em epopeia cómica. Tratada prolixamente com pompa e circunstância, mas amesquinhada na sua categoria pela apresentação desafectada entre as *Rimas Humanas e Divinas* do pretense Tomé de Burguillos, a longa e tecnicamente perfeita epopeia faz rir e faz chorar; lembra o *ridi pagliaccio* de Leoncavallo e parece – até pelo apagamento discreto do herói-protagonista – antecipar o *La Commedia è finita* antes do descer do pano.

Hoffmann escolheu a história amorosa dos gatos como diversão a uma já de si camuflada autobiografia: as notas supostamente extraviadas e ocasionalmente recupe-

radas sobre a vida e os amores do mestre de capela Kreisler. Sendo provável que as considerações do gato Murr tenham sido acrescentadas posteriormente por pudor, como forma de mascarar, ou velar, o autobiográfico demasiado evidente da história de Kreisler, aligeirando esta, imiscuindo-a num relato burlesco ostensivamente sem profundidade, o autor desprestigia a sua confissão, oculta lágrimas por trás de risos escarninhos, como que para tornar menos transparente e penetrável a descrição dos seus infortúnios amorosos e profissionais.

Eliot foi mais sofisticado e desviante, como se deve a um poeta do Modernismo e da sua capacidade de disfarce. Talvez, até, não tivesse em outras circunstâncias ousado repetir a fantasia de retratos felinos. Nos seus tempos de Harvard Eliot era conhecido como “Old Possum” e na época em que escreveu este poema “Possum” vinha sendo a alcunha afectuosa com que Ezra Pound se lhe dirigia. Por exemplo, a sua carta de 16 de Abril de 1938 começa: “Waal Possum, my fine ole Marse Supial” (Pound, 1971: 306); e já a 28 de Março de 1935 Pound enviara ao amigo um pequeno poema:

Song fer the Muses' Garden
Ez Po and Possum
Have picked all the blossom,
Let all the others
Run back to their mothers
Fer a boye's bes' friend iz hiz Oedipus,
A boy's best friend is his Oedipus (*idem*, 272).

Foi esse facto, certamente, que o incentivou a desviar-se, excepcionalmente, da sua habitual seriedade poética cheia de erudição para, “playing ‘Possum””, desnudar o seu gosto “to cultivate a lighter and more humorous side to his character (which he nevertheless tended to do rather ponderously) by (...) publishing a book of verses for children” (Scofield, 1988: 22). Na opinião de Howarth, a poesia cómica de Eliot pode ter sido influenciada por aquela “art cultivated at Harvard: musical comedy; the burlesques of the Hasty Pudding Club and the less celebrated but comparable productions of other groups”. Embora afirmasse que não frequentara essas reuniões, é possível que o poeta tivesse inconscientemente “integrated anything of their methods or style with his own” (Howarth, 1965: 123). Certo é que a obra, com a sua galeria de *Practical Cats*, depois de se apresentar ostensivamente como destinada apenas a crianças, se foi discretamente apagando em volumes generalizantes e em silêncios de críticos, até que a irreverência inteligente de Frank Lloyd Weber a trouxe para o proscénio excessivamente iluminado do seu famoso musical. Como é inegável que o excesso de luz ofusca e cega, parece que mais uma vez ficou salvaguardado o pudor sigiloso de que certos pormenores da verdade se revestiram nesta obra.

3. A tentativa comparatista

*L'originalité ne réside pas dans le choix du
sujet, du thème, de l'intrigue, mais dans la
disposition selon laquelle on les ordonne et
dans la diction dont on les revêt.*

C. L. Pichois e A. M. Rousseau

Através de todas as diferenças de opinião e de todas as variações que têm afectado o conceito de Literatura Comparada, há certos pressupostos que se mantêm inalteráveis: a existência de, pelo menos, dois textos susceptíveis de uma qualquer aproximação comparativa; e o suficiente distanciamento entre eles para que possam ser apreciados em paralelo e não aglutinada ou complementarmente.

É corrente apreciarem-se as obras de um autor sob o signo da intertextualidade, o que equivale a fazer um estudo comparativo entre gerações, sopesando a extensão e o alcance das influências recebidas e das rupturas efectuadas. Não há nenhuma obra literária que exista isoladamente, pelo que tem muita pertinência a afirmação de que o estudo da literatura é sempre um estudo comparatista.

A questão das influências mútuas foi precisamente a que foi realçada por Philaréte Chasles em 1835 para definir o objecto de estudo da disciplina de Literaturas Estrangeiras Comparadas: “a influência de pensamento sobre pensamento, a maneira pela qual as pessoas se modificam mutuamente, o que cada uma delas dá e o que cada uma delas recebe” (*in* Bassnett, 1998: 12). Embora as ambições da Literatura Comparada tenham evoluído muito desde então, continua a ser necessário encontrar um motivo, um ponto de partida, e uma perspectiva diacrónica que provoque uma reflexão sobre a literatura face a textos “outros”, pois que se trata “de pôr em evidência o semelhante e, por consequência, de apreciar o diferente, e tentar fazer a síntese ou pelo menos provocar o encontro de elementos que uma análise anterior terá permitido descobrir” (Chauvin/ Chevrel, 1996: 16). Segundo a fórmula de Étiemble, o facto comparatista vive do estabelecimento de “relações concretas entre obras vivas”. Em circunstância alguma da história da Literatura Comparada e das suas diferentes correntes seria posta em causa a “relação concreta” entre as obras aqui apreciadas, obras cuja perenidade é indiscutível e cujo lugar na evolução da Literatura está de há muito comprovado.

Em *La Gatomaquia* as influências recebidas são sobretudo das literaturas clássicas, incluindo o *Orlando Furioso* de Ariosto, não se podendo, no entanto, considerar que o poema de Lope seja uma paródia deste, ou mesmo dos poemas cavalheirescos italianos. Como antecessores próximos, certamente conhecidos e influentes na escrita desta epopeia-cômica, são de referir *La Mosquea* de Villaviciosa (1615) e *La Gaticida* de Cintio Merotisso (1604). Mas, para imitar, criticar ou ironizar, há também vislumbres do gosto contemporâneo, maioritariamente de Gôngora. Porém, “a crítica ao cultismo torna-se brincalhona e impessoal”.⁵ E há laivos de Camões, Gil Vicente ou mesmo Shakespeare nos numerosos escritos de Lope de Vega. Repare-se, por exemplo, como, na própria *Gatomaquia*, a descrição de Zapaquilda: “Estaba, sobre un alto caballete/ de un tejado, sentada/ la bella Zapaquilda al fresco viento” (Lope de Vega, 1983: I: 51-53), traz à ideia o episódio de Inês de Castro nos *Lusíadas*. E, mais à frente, é de Shakespeare que vem o modelo: quando Micífuf põe cerco à fortaleza do seu rival e as vítimas são muitas, os deuses intervêm, Júpiter envia uma escura névoa e acaba a batalha (*idem*, VII: 323-345); tal como em *Sonho de Uma Noite de Verão* Oberon, o rei das fadas, faz descer um denso nevoeiro para impedir o duelo entre os dois amantes rivais (Shakespeare, 1998: 3.2.354-359).

⁵ Ver introdução de Celina Sabor de Cortazar a *La Gatomaquia* (Lope de Vega, 1983: 35).

Lope de Vega é o escritor mais fecundo do seu país, apreciado como um milagre literário e cognominado *Fénix* e *rei*. Dele diz Azorín: “Cena após cena avançamos, esquecendo-nos do mundo que nos rodeia. O verdadeiro mundo é o de Lope. Tudo está em Lope” (*in* Rubio, 1971: 33). As suas personagens são “uma multidão de seres que vivem e morrem, amam, odeiam, riem, sentem, cantam e vibram na mais nobre linguagem poética” (*idem*, 89). É verdadeiramente admirável como, ao longo de mais de mil comédias (número incerto, pois não foi ainda possível inventariar a sua obra completa) Lope consegue combinar até ao infinito, para criar novos enredos, as paixões humanas que são afinal apenas os sete pecados mortais e os seus derivados (*idem*, 89). Na dedicatória de “El Verdadero Amante” ao seu filho, diz o autor: “Escrevi novecentas comédias, doze livros de diversos assuntos, prosa e verso, e tantos papéis soltos de vários assuntos que nunca chegará o impresso ao que está por imprimir” (*idem*, 5).

Nestas circunstâncias, não admira que os seguidores, discípulos e imitadores, de Lope de Vega sejam incontáveis, sobretudo na literatura espanhola mas também além fronteiras. O primeiro dos primeiros pode considerar-se o seu contemporâneo Calderón de la Barca, já que ambos trataram, embora de forma diferente, o mesmo assunto em *El Alcalde de Zalamea*. A versão de Lope esteve ignorada durante muitos anos e não pode ser datada com precisão. Mas muitas imitações ou adaptações de inúmeros autores (incluindo Calderón) são inquestionáveis. Por exemplo, *El convidado de Piedra*, de Tirso de Molina, tem muito de *La Fianza Satisfecha*, assim como *L'École des Femmes*, de Molière, deve muito a *La Dama Boba* (*idem*, 48).

Ernst Hoffmann prezava sobretudo Shakespeare, Cervantes, Rousseau e Voltaire, sem esquecer Rabelais e todos os cultores do pícaro e do gótico de qualquer nacionalidade. Dos mais próximos, foram influentes Jean-Paul Richter, Brentano, Tieck, o italiano Gozzi e o espanhol Calderón de la Barca, entre outros. A partir de Brentano compôs a opereta *Os alegres Músicos*; e do *Phantásus* de Tieck (aliás “descendente” do *Décameron* de Bocaccio) colheu a ideia para os seus *Serapions Brüder*. Em fim de vida pensou ainda extrair uma ópera de uma comédia de Calderón, *El Galan Fantasma*, propósito que não chegou a concretizar (*apud* Ricci, 1947: 118-129), apesar do seu incansável labor até ao último minuto: parece que estaria ainda a ditar um conto quando a morte o venceu, depois de longo purgatório de imobilidade e sofrimento (*apud* Simond, s/ d: xiii).

Na música, evidentemente, era Mozart o ídolo, a tal ponto que Ernst Theodor Wilhelm passou a ser, e ficaria para a posteridade, Ernst Theodor Amadeus. Mesmer foi uma influência de fundo, mais de crença que literária, mas deixando o seu cunho em toda a produção hoffmanniana do fantástico; o magnetismo animal, as forças psíquicas inexplicáveis, estão presentes um pouco por todas as suas obras, desde *O Vaso de Ouro* ao *Mestre Pulga*. Rousseau foi um mentor, com o acréscimo de ter havido uma relação mais profunda, derivada das notáveis coincidências de ordem biográfica e de interesses artísticos entre os dois autores. Voltaire, com o seu *Candide*, “ajuda-o a criar o seu género de discurso”; “o seu Eldorado prefigura os países maravilhosos de Hoffmann” (Ricci, 1947: 103). Rabelais faz-se notar, no *Gato Murr*, nas numerosas citações monacais “em latim de cozinha” (*idem*, 107) incluídas parodicamente no texto. Shakespeare, de quem “fez o seu Deus, a ponto de o citar a todo o propósito” (*idem*, 113), era uma referência constante sempre que se impunha uma comparação, ou mesmo em citações não assinaladas.

Por exemplo, em “O Magnetizador” pode ler-se: “Ottmar respondeu a rir, citando as palavras de Próspero – ‘Levanta as franjas da cortina que veda os teus olhos e escuta afavelmente’” (Hoffmann, 1997: 6); nas *Kreisleriana*, o protagonista de “O Perfeito Maquinista” aconselha a técnica que Zettel (o Bottom/ Fundos do *Sonho de Uma Noite de Verão*) utiliza na representação de *Píramo e Tisbe*, ou seja, dizer o que se está a passar, que o leão não é o leão mas Schnork o marceneiro (Hoffmann, 1949: 117-18); e, no *Gato Murr*; há uma alusão a *As You Like It*. As ocorrências são tantas que são inumeráveis.

Fabulista exímio, inovador e bom psicólogo, animador incomparável qual Walt Disney “avant-la-lettre”, Hoffmann deu vida e voz a muitos animais que apresentam questionações e servem de espelho ao género humano: em “Novas Aventuras do Cão Berganza” valeu-se ainda da figura canina criada por Cervantes; mas depois sucederam-se o rei dos ratos e o seu séquito (no conto para crianças cujo título completo é exactamente “O Quebra-Nozes e o Rei dos Ratos”); o gato Murr e os seus numerosos companheiros, amigos e adversários; Milo, o macaco de “Notícias de um Jovem Culto”, a quem um mestre ensinou a escrever e a comportar-se como um cavalheiro mas que sentia às vezes saudades de trepar às árvores ou arremessar coisas (*in* Hoffmann, 1949: 149-65); e, finalmente, o mestre Pulga e o povo inteiro que lhe obedece. Este último conto, em que há um domador de pulgas, pode bem ter inspirado a Charles Chaplin a cena com Calvero em *Luzes da Ribalta*. A cadeia de influências recebidas e transmitidas é contínua.

Nesta transição de herança recebida para herança transmitida por Hoffmann, a extensão da sua influência nas gerações seguintes ultrapassa largamente o que seria de esperar e até o que é comumente lembrado. É imprescindível referir em primeiro lugar Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, como se torna facilmente notório depois de ler a obra do romântico alemão. Baudelaire confessou expressamente a sua dívida no “Salon de 1846”, onde, inclusivamente, cita a passagem de Hoffmann inspiradora do seu soneto “Correspondances”. Precursor de Baudelaire, Hoffmann também o foi de Freud, como parece atestar uma característica passagem do *Gato Murr*: Depois de encontrar a mãe no telhado, Murr decidiu levar-lhe uma cabeça de arenque que o dono pusera à sua disposição, mas uma luta íntima deu a vitória ao instinto:

Com a cabeça de arenque na boca, como o piedoso Eneias, subi ao telhado (...) e fui dar àquele estado em que o meu eu se apartava do meu eu para ir dar ao verdadeiro eu (...). Aquele singular sentimento, mescla de prazer e contrariedade, embotava os meus sentidos... dominava-me... não havia resistência possível... comi a cabeça de arenque (Hoffmann, 1944: 66).

Köhler aventa a hipótese de que “é na leitura de Hoffmann que se encontra o primeiro germen dos *Paradis Artificiels*” (Köhler, 1979: 25), tanto mais que na época de Rimbaud prevalecia como totalmente credível a biografia de Hoffmann escrita por Hitzig, mais tarde provada tendenciosa e denegridora quanto aos hábitos de vida do seu assumido amigo de longos anos. Esta biografia criara a lenda de um Hoffmann entregue ao deboche e ao álcool, imagem que não corresponde à realidade. Influenciado por Hoffmann foi também Gerard de Nerval, que tirou o nome de Aurélia do quarto livro dos *Serapions Brüder*. Muito conhecidas são as adaptações a bailado musicadas por Tschai-kovski e Deslibes, respectivamente *Quebra-Nozes* e *Copélia*. Mais recentemente, muitos vestígios mostram ainda a influência da imaginação tão fértil do romântico alemão. Por exemplo, no conto de Luís Sepúlveda “História de Uma Gaivota e do Gato que a Ensi-

nou a Voar”, o herói é repetidamente nomeado como “gato grande preto e gordo”, possível eco do “gato negro, cinzento e amarelo” rival de Murr, enquanto este tem o seu perfeito correspondente no Dr. Sabetudo, que lê nas enciclopédias e sabe opinar sobre muitos assuntos. Aliás, como o célebre Tobarmori de Saki, que se tornou perigoso por revelar extemporaneamente as opiniões íntimas dos humanos, quase como se dispusesse da lente mágica de Mestre Pulga.

A poesia cómica e fantasista de Eliot é uma exceção, apenas um derivativo. Mas basta lembrar o estrondoso e prolongado êxito do musical *Cats* para ajuizar da repercussão que teve, e que possivelmente aumentará quando for dedicada mais atenção ao poema.

Cada um à sua maneira, Lope de Vega, E. T. A. Hoffmann e T. S. Eliot, contaram, a séculos de distância uns dos outros, uma história de amor e ciúmes, afinal uma história muito humana e que não é só de comédia. Usaram métodos e subterfúgios das suas respectivas épocas literárias, destas se distinguindo apenas pela originalidade e pelo talento. Receberam e transmitiram heranças. E fizeram passar a sua mensagem, a sua amostra de vida.

Há, porém, para além da extensão, algumas diferenças fundamentais entre os dois textos clássicos e o da Modernidade: enquanto sob a farsa e o fantástico se adivinham as feridas reais que atingiram o coração do poeta espanhol e o do contista alemão, o poema de Eliot conserva o secretismo que lhe confere a inserção numa galeria de retratos-tipo declaradamente destinados a crianças, e a falta de distanciamento de hipotéticas ocorrências matriciais na vida do autor. É certo que Growltiger é o oposto de Eliot; mas também é certo que, normalmente, é o oposto da nossa vida “visível” que nos persegue nos sonhos e devaneios. Eliot estava no apogeu da sua carreira literária, mas a sua vida sentimental sofrera um eclipse doloroso que deve ter pairado como uma derrota existencial: Vivienne, com quem casara em 1915, revelara-se de uma saúde mental muito frágil, sujeita a crises mais ou menos graves, até que tivera de ser internada numa clínica. Mesmo assim, mostrando por uma vez o “lighter side” do seu talento nestas “wise and witty fables [which] provide the verbal and metrical delight of the best nonsense verse of Edward Lear” (Williamson, 1971: 201), o poeta conquista para o seu texto a frescura do espontâneo e o insondável da ficção, distanciando-se nesse ponto dos muito trabalhados textos dos seus antecessores.

Por outro lado, quer tenha algo de íntimo ou seja totalmente ficcional, o drama de Growltiger aparece como a reviravolta moralista, ausente nos seus predecessores, que assegurasse o castigo dos faltosos. É certo que o drama de amor é idêntico ao dos textos alemão e espanhol, igual, no século XX, ao drama dos felinos oitocentista e seiscenista; facilmente transponível, tal como aqueles, para qualquer ser humano amoroso, a quem a cegueira do amor e a defecção da amada inflijam uma derrota inesperada e fatal, uma derrota que o atinja não só no coração como também no orgulho e na auto-estima. Mas Growltiger, no século XX, é um anti-herói e a sua derrota é merecida, o corolário de uma vida de crime. Assim, passados séculos, pela pena de Eliot e na figura do seu anti-herói, justiça é finalmente feita aos amantes derrotados. Os fanfarrões e arruaceiros que roubaram as amadas de todos os Lope de Vega e de todos os Hoffmann e de todos os anónimos amantes do mundo receberam o seu castigo na figura de Growltiger. D. Juan morreu. O amor pode continuar.

BIBLIOGRAFIA

- ANTÍFANES (2001 [séc. IV a.C.]), “Tragédia e Comédia”, Trad. Maria Helena da Rocha Pereira, in *Rosa do Mundo: 2001 Poemas para o Futuro*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- BASSNETT, Susan (1998), *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Oxford Blackwell [1992].
- CHAUVIN, Danièle/ CHEVREL, Yves (1996), *Introduction à la Littérature Comparée: Du Commentaire à la Dissertation*, Paris, Dunod.
- ELIOT, T. S. (1939), *Old Possum's Book of Practical Cats*, London, Faber and Faber.
- GRIMM, Reinhold, *et al.* (1973), *Romanticism Today: Friedrich Schlegel, Novalis, E.T.A. Hoffmann, Ludwig Tieck*, Bonn-Bad Godesberg, Inter Nationes.
- HOFFMANN, E. T. A. (1929), *Lettres à son ami intime Theodore Hippel*, Trad. Alzir Hella et Olivier Bournac, Paris, Librairie Stock [1794-1822].
- ____ (1944), *Opiniones del Gato Murr Sobre la Vida: con una Fragmentaria Biografía del Director de Orquesta Johannes Kreisler Sacada de Unas Viejas Hojas Extrañadas*, Trad. Jaime Bofill y Ferro, Barcelona, M. Arimann, Editor [1820].
- ____ (1962), “Maese Pulga: la historia de dos amigos en siete aventuras” [1822], *Cuentos Fantásticos de E.T.A. Hoffmann*, Trad. Francisco Payarols, Barcelona, Editorial Labor.
- ____ (1949), *Kreisleriana*, Trad. Albert Béguin, Paris, Gallimard.
- ____ (1997), *O Magnetizador*, Trad. Anneliese Mosch, Sintra, Colares Editora.
- HOWARTH, Herbert (1965), *Notes on Some Figures Behind T. S. Eliot*, London, Chatto & Windus.
- KÖHLER, Ingeborg (1979), *Baudelaire et Hoffmann*, Stockholm, Almqvist & Wiksell.
- LOPE DE VEGA (Lope Felix de Vega Carpio) (1983), *La Gatomaquia*, Ed. Celina Sabor de Cortazar, Madrid, Castalia [1634].
- POUND, Ezra (1971), *The Selected Letters of Ezra Pound 1907-1941*, Ed. D. D. Paige, London, Faber and Faber [1950].
- RICCI, Jean-F.-A. (1947), *E.T.A. Hoffmann: l'Homme et l'Oeuvre*, Paris, José Corti.
- ROCAMORA, Pedro (1962), *Genios y Espectros*, Madrid, C.S.I.C. (Imprenta Samarán).
- RUBIO, José López (dir.) (1971), *Lope de Vega* (col. Los Gigantes), Madrid, Prensa Española.
- SCOFIELD, Martin (1988), *T.S. Eliot: The Poems*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SEPÚLVEDA, Luís (1998), *História de Uma Gaivota e do Gato que a Ensinou a Voar*, Trad. Pedro Tamen, Porto, ASA.
- SHAKESPEARE, William (1998), *A Midsummer Night's Dream*, Ed. Peter Holland, Oxford, Oxford University Press [1595-6].
- SIMOND, Charles [s/ d.], *Hoffmann: Biographie, Bibliographie, Pages Choisies*, Paris, Louis-Michaud.
- TORGA, Miguel (1990), “Mago”, *Bichos*, Coimbra, Coimbra Editora [1940], pp. 27-37.
- VOSSLER, Karl (1940), *Lope de Vega y Su Tiempo*, Madrid, Revista do Ocidente.
- WILLIAMSON, George (1971), *A Reader's Guide to T.S. Eliot: A Poem by Poem Analysis*, London, Thomas and Hudson [1955].

Filomena Aguiar de Vasconcelos

Universidade do Porto

Absurd Language in the Theatre and Arts in the 20th Century

The truly modern artist is aware of abstraction in an emotion of beauty

Piet Mondrian

Whatever I do, and do machine like, is because it's what I want to do

Andy Warhol

Both the Theatre of the Absurd and Pop Art are genuine artistic references of the second half of the 20th century, particularly in 50s, 60s and early 70s, a period usually identified under the general label of Postmodernism. In its diverse use of aesthetic codes and particular language systems, postmodernist art aims at bringing forward a reappraisal of a number of traditional values that had long been taken for granted as true representations of the world, of life itself, of society and people, of politics and religions, of culture and art. If 'post' means that something was left behind, overtaken, in anyway surpassed, reappraisal means, however, that what was left behind needs to be reflected upon once again and sort of questioned from a new standpoint: 'What was the former setting from where all our now-condition seems to proceed?'; 'What we call new is it really "new" or is it just a refashioning of the "old"? If so, what did we change and what did we reshape? If not, where is the cleavage, where did we break up with the old?' Obviously, all these questions are not mutually exclusive but they all tend to complement each other as they point to a complex pattern of ruptures and continuities in the yet somehow blurred turning from Modernism to Postmodernism. Perhaps it would be more accurate to say that Postmodernism 'grew' from Modernism, taking the risk of a highly ideological semantic charge when the generational, vitalist metaphor is used.

My point in this essay is not to focus exhaustively on this general issue but to concentrate on how absurdity took place and acquired an indisputable meaning in the postmodernist contexts of art, most particularly in the theatre and painting. Language, in its broad semiotic understanding, is once again the double means and end to represent everything including absurdity, both adequate and hopelessly deceptive, at the dead end of all established senses and meanings.

Perhaps I should start by recalling that a most determining feature of modernist art – the example appears to be more obvious in the plastic arts – is that artworks no longer submit to models, no longer imitate nature, but try to present the fact that there is something that exists and cannot be presented; in other words, instead of imitating, art wants to actualise *a* reality, *a* figure, which potentially exists in language. The reception expected from the social community is not one of recognition and understanding of that precise artwork but mainly one of rejection due to its incomprehension. Back in the final years of the 19th century, in the early hints of the artistic revolution that was about to set the pattern for a modernist sense of art and culture in the first decades of the 20th century, Cézanne wrote in his correspondence that a painter only painted ‘for a very few people’. Exactly the same kind of elitist feeling can be apprehended in modernist literature and criticism. The painting of ‘little sensations’ – ‘colouristic sensations’, to use Cézanne’s phraseology, represents the whole pictorial existence of objects, taken for their own sake and utterly independent of their ‘history’, their ‘subjectivity’, their contextual environment of line, space or light. To look at an object plus its surroundings is the classical way of ordinary perception. The artist, however, has to look at it through an interior process of ‘asceticism’, free from his habitual sensorial or mental prejudices, in a dual state of surprise and doubt, so as *to render visible* to others *what* made him *see*, to uncover what was invisible in normal perception, not to reproduce what was already visible (Lyotard, 1993: 252-3). The same theoretical approach to artistic perception and representational processes can be traced in the Russian Formalism, specially in Shklovsky, when he distinguishes between creative ‘vision’ and reproductive ‘recognition’. Looking much further back into the proto-Romanticism of William Blake, himself a poet and a painter, an engraver and exquisite colourist, one reads a very similar concept of creative imagination which will develop fully in poets like Coleridge and Keats, as well as in Victorian poets like Hopkins and Robert Browning – if we are but to mention a very limited choice of names. In modernist art and literature this kind of procedure is often associated with the rendering visible or readable the very essence of abstraction: that which simply ‘happens’, and therefore ‘is’, but escapes form and plasticity in its conventional meaning.

Barnet B. Newman, an Abstract Expressionist painter from New York between the late 40s and 60s, declares that he and his contemporaries were making ‘cathedrals’ out of their own feelings, in a statement that captures the profound and underlying theme of authenticity and sincerity running throughout a great deal of modernist art. However far from the classical concept of authenticity, with its intimate links to imitation of both physical and human nature, the modernist idea of authenticity is in tune with the most traditional ideals of worth and value which ultimately trace the limits between art and non-art. The new frontiers are now to be exposed, not so much in terms of the moral and social purposefulness of the aesthetic values, but rather in terms of an idealised autonomy of the artwork. No matter authenticity comes from the artist’s aesthetic and religious experience, or from his insight into the very nature of man and things within the complex mutations of modern world, modern society and modern technology, the important thing is that it is there to define the same elevating intentions and effects of art as its proper meaning. Paul Crowther refers to a ‘legitimising discourse’ of art in Western culture which, ‘since the Renaissance at least, [has been its] *raison d’*

être'. Stressing the particular case of the visual arts, Crowther puts the problem in terms of a certain 'logic' of modernity that could only be looked for 'in the loose sense of a *radical transformation of the existing legitimising discourse of art*.' The meaning of 'logic' in this context should not be associated with the idea of 'necessary' progression but is rather to be taken in the larger scope of references involving art's complex responses to historical and social changes (Crowther, 1990: 237ss). The point here to stress, however, is that in modernist art former ethical and aesthetic elevating sentiments, as well as religious and political ideals, have undergone substantially different readings which have produced a thorough transformation of all 'legitimate' concepts and codes of expression and therefore have started to break up with modernity itself.

The growth of Modernism into Postmodernism, or the turning from Modernism to Postmodernism, can somehow be located in the shifting features presented in the 1950s, 60s and 70s by the innovating languages both of literature – as is here the case of absurdism in drama and theatre – and the plastic arts: *e.g.*, Pop Art, Minimal and Conceptual Art.¹ In as much as they are different, these historical avant-garde movements also have some basic assumptions in common. They all tend to negate the autonomous status of art and thereby not to accept the disjunction of art and the praxis of life as well as the individual nature of artistic production and reception. Whereas in precedent aestheticism and subsequent modernist traditions, art somehow made a point to be socially functionless, or at least detached, in avant-garde currents works of art are no longer valued for their own sake, but are taken as *manifestations*, where the 'principle of the sublation of art in the praxis of life' is the utmost condition valued (Bürger, 1993: 237-243). Art reception is deeply affected by the strong shock these so to say manifestations inflict on the public, thereby destroying many of their most important and stable expectations.

A dimension of deconstruction is present, in as much as art's pretensions to elevation or improvement are called into question and very often shifted to the level of the humorous. Which sorts of feelings are aroused when this questioning or humorous shift comes to expression can vary enormously from artist to artist, from writer to writer. Nevertheless, an all pervading sense of hedonism and irony can be read in postmodern art productions, more emphatically in the plastic arts, linked to the artists' affective responses to technological changes and possibilities, to radical and Utopian political ideals, to a certain playful attraction to mass-production and market laws, to an ultimate view of society as a pragmatic consumer of art's industrial products. On the literary field, Allan Ginsberg's *Howl* (1956) was greatly influential upon the younger generations in items concerning sexual freedom and feminine emancipation, while great mass behaviour movements were undoubtedly influenced by the Beatniks in the 50s, followed by the Hippies in the 60s and 70s.²

Whereas Absurd Theatre has no definite popular appeal in its way of deconstructing reality and using its scattered pieces to provoke a number of mixed feelings that

¹ Only Pop Art will be at issue at the moment, however close it may be to Minimal and Conceptual Art in terms of 20th century postmodern artistic trends. While Pop Art insists on the collapsing distinction between art and life, for Minimal Art or *Arte Povera* the minimum conditions of an artwork are its being a mere object whereas for Conceptual Art to embody a concept is what counts to produce an artwork.

² See also Jack Kerouac's novel *On the Road* (1958).

tie human existence to the very core of its hopelessness and ultimate absurdity, Pop Art presents a deliberate 'popular' message. It deconstructs reality by using and abusing it like a never ending supply of formulas, *kitsch* ideograms that aim at producing social and economical stereotypes, perishable images and myths that have become the world's everyday references. The fancy Hollywood culture with all its related cults to movie and television stars, its inevitable association to Pop music and Pop stars that move around in extravagant limousines and wear 'the fashion' in clothes and accessories, the great appeal of sophisticated video clips and commercials, the boom of canned and fast food etc, all this is Pop in the broadest sense of the word – actually, as broad as it was meant to be. By contrast, Absurd Drama and Theatre remained somehow limited to the scope of interests of an intellectual elite, the same that evolved from former modernist and surrealist literary traditions and continued to write and buy literature, to go to the theatre as well as to art exhibitions, so as to be aware of what was coming up as novelty. There are obvious exceptions in the way some absurd plays like Beckett's *Krapp's Last Tape*, *Embers* and sketches from *That Time* and *Footfalls*, for instance, were actually written for radio and broadcast by radio,³ while *Ghost Trio* and *...but the clouds...*, as well as *Not I* were shown on television (Spring 1977); Beckett also ventured into the cinema with *Film* (New York 1964, starring Buster Keaton), although his was just a once and for all attempt.

On the whole, however, Absurd Drama and Theatre counted on the firm basis of an organised literary language system, though deconstructed, abused, perverted, but still poetically admitted. Absurd Drama is definitely literature; Absurd Theatre is definitely a performing art, not exactly a Pop 'Happening'. On the other hand, what Pop artists had in common was certainly not a fully developed and organised language system, ready to communicate experience, but a very sensitive code of response to the prevailing atmosphere of society, especially in the greatest urban centres, cut off from all traditional ideals of natural purity and nature's superimposing model. Pop artists became a sort of modern shamans in the way they brought together fashion, democracy and industry – the machine in their desire for 'the new', 'the mass', the money and the self-gratification of leisure and pleasure. Fashions came and went at a greater speed and therefore accelerated all process of replacement, which obviously urged a greater productivity and competitiveness in industry. 'The reason I'm painting this way is because I want to be a machine', Warhol once said and concluded, 'I think it would be terrific if everybody was alike' (*apud* Stangos *et al.*, 1985: 232). Artworks become functions, performances, rather than 'things' or unique objects like they used to be in past generations; they are disposable like objects in Op and Kinetic art. They are made to be transient, popular, low-cost, mass-produced, young, witty, gimmicky, glamorous and 'Big Business', as Richard Hamilton liked to put it (Hamilton, 1970).

Ironically, however, postmodern art and artists may attempt seriously to deconstruct all legitimacy of former ethical and esthetical art procedures but all this attempt ends up by its ultimate submission to the 'legitimising discourse' – to use Crowther's expres-

³ The first two titles – a monologue and a play – were written specially for the BBC and the two dramatic sketches, from the volume *End and Odds*, were broadcast on Radio 3 on the very day of the author's seventieth birthday in 1976, accompanying the whole set of plays mounted for the season at the Royal Court Theatre also in Beckett's honour.

sion – of the market and economic policies and strategies. And this is where exactly critical Postmodernism recognises its own limits. Art objects have an internal critical intent which will immediately be assimilated by market forces so as to be in turn redistributed to a whole consumers' society in the form of a *style*.

II.

Historically, as we trace the foundations of Postmodern literature and arts in general, we find out that the whole sense of absurdity, humorous criticism, demoralisation, radical surprise and disruption that characterises its most paradigmatic works seems to emerge out of the chaos left by World War II. It is therefore a clear emergence and consequence of certain economical and political conditions of life in Western post-war societies and is usually assumed as a rebellious outcry against all establishment, all meanings of pain, suffering, poverty and death, all assumptions of man as a rational being, all metaphors of divinity, of metaphysics, of intelligibility and order. Above all, new paradigms in art and culture were also created by a newly acquired sense of peace and well being in society by means of political and economical stability, a sociological phenomenon that helped to bring forward a new enhanced value for the meaning of words like 'people' and 'popular'.

Existentialism, mostly in Sartre's and Camus's interpretations, expanded a cynical and ineradicable view of man lost in an alien universe where no human truth was meaningful, no values were to be found, no heroism, no altruism, no dignity, were praised, and where anguish and defeat were the only expectations possible. Most prominently, absurdity comes as the sole way out, the reverse significance of lost hopes, their positive rebirth, as it pronounces irrationality as a sound voice against nothingness.

In its own terms, perhaps because it was meant to be disruptive of most traditional frontiers between art and common real life, Pop Art became a palpable sign of this urge. Whether in USA or Britain, it succeeded in grounding its values and attitudes on the very paradox of duality: on the one hand, 'pop' provides an arrogant, provocative attitude that stands for all alternative thinking, be it political and social, or coming as it may from an ethical understanding of human behaviour and relationships; on the other hand, however, 'pop' also condescends quite happily with the urge to enter a great flourishing art business, as already mentioned above. Quite significantly, not only Coca-Cola or Campbell's Soup and Warhol are joined up or cross-references of publicity and Pop Art, but also Marilyn's stylised portrait and Warhol come up as a deliberate 'pop' remix of photography, machine reproduction and painting, cartoon stories and Lichtenstein as 'pop' ironies of literature and the traditional art of drawing, *The Beatles's* LP covers and Peter Blake or *Velvet Underground* LP covers and Warhol as typical examples of the close association of 'popular' music, 'popular' art and 'popular' audiences, meaning mass consumers.

Also in historical terms, two quick reminders should be brought to light at this point. The first has to do with linguistic or rather semiotic changes occurred in 19th century British literary traditions, the second relates absurdism to important 20th century art currents. First: nonsense literature in the midst of the most reliable and sensible Victorian morality and Imperial grandeur is a disruptive sign within the system of language itself which announces further linguistic and poetical changes while pointing

the finger, quite cynically, to an underlying state of hypocrisy, exhaustion and hollowness in human relations and social codes, in political creeds and religious beliefs. Both Carroll and Lear, though in quite different measures, also relate image to language codes in the way they 'play' with accepted literary and poetic conventions. Second: absurdity is never too far from early 20th century movements like Expressionism and Surrealism, both included in an all embracing assumption of Modernism. Joyce and Kafka are unsurpassable references to trace a literary support of postmodernist absurd writings, and so are names like Miró, Magritte and Dali as major predecessors of all future works of postmodernist plastic arts. A remark has to be made on an early 20th century European current like Dada which proclaimed itself as anti-art and was reinvented later on by Pop artists as a new concept of aesthetics. In USA a special reference has to be made to the famous Ash Can School, in a similar – though not identical – anti-art position as Dada back in Europe. When Marcel Duchamp presented in New York his famous ready-mades, like the *Bottelrack* (1914) and the *Urinal* (1917) or even others less prominent now such as a 'hatrack' and a 'snowshovel', he meant to shock and challenge the art public with obvious objects of radical aesthetic contempt.⁴ He explained that the choice of those objects was 'never dictated by an aesthetic delectation', that rather it was based 'on a reaction of visual indifference', 'a complete anaesthesia' which abstracted any ideas of 'good or bad taste'.⁵ Emphasising their overt dislike for Art and artists, dadaists went on producing anti-art objects, in a state of mind that very closely followed Duchamp's idea that you should 'use a Rembrandt as an ironing board' if you wanted a 'Reciprocal Ready-made' (Duchamp, 1912-13).⁶ Moreover, while avoiding oil painting – for its traditional weight and its relation to man's self exaltation – while proclaiming art to be best anonymous and collective, Hans Arp defined Dada as 'senseless like nature', without being nonsense. Most defiant and consistent in his denial of all common ideals of sense and reason, Arp goes on arguing that Dada rejects philosophies as 'old abandoned toothbrushes' and leaves them to 'the great world leaders' for it aims at destroying 'the reasonable deceptions of man' and at replacing 'the logical nonsense of the men of today by the illogically senseless' (Arp, 1948: 48). Some decades later, and for Duchamp's utter dismay, Pop Art finds a particular interest in Dada's aggressive creations and revives their techniques without a hint of the philosophy behind them; it therefore turns what was then conceived as ugly, anti-aesthetic, to beauty. Duchamp assumes Pop Art as a Neo-Dada movement, also known as New Realism and Assemblage, and complains that it was an easy way out living 'on what Dada did'. Very much in bitter disapproval, he confesses in a letter to Hans Richter that he had 'thrown the bottlerack and the urinal into [people's] faces as a challenge and now they admire them for their aesthetic beauty' (Richter, 1965). But this is really what Pop Art was all about: to find in some 'anti' convention of art, in that same negativity praised by Dada artists, a kind of positive grounding whereupon something could

⁴ Duchamp's work first contact with the American public was at the NY Armory Show in 1913, where he contributed with four works, the most controversial and famous being *Nude Descending a Staircase*. Very much to his surprise, the public favoured and bought all his works exposed and the money he collected was enough to finance his trip to USA later on in 1915.

⁵ Duchamp's statement at the *Symposium* (see Duchamp, 1961).

⁶ Set of notes in typographic version published by Hamilton in 1960.

actually be built. Nevertheless, in its apparent easiness to reality, its coolness to all sorts of urban, folk or popular myths and trifles, it lacked any commitment to the subject matter it depicted. Generically, Pop Art is styleless and hostile to categories. This does not at all mean that Pop artists were scholarly unlearned, but quite on the opposite: despite their many differences and idiosyncrasies, all of them, American or English,⁷ were highly learned – as is the case of the British art historian Lawrence Alloway – and technically sophisticated artists, even when they simply ‘erased’ canvas, like Robert Rauschenberg’s *Erased De Kooning Drawing* (1953). However influential De Kooning was for Pop artists, specially when we are aware of how his images emerge from an abstract source of painting, he was seen as a prime name of the American Abstract Expressionism, specially in the late forties, together with Barnett Newman and Rothko. And so, ‘Erasing’ De Kooning, meant for Pop artists precisely to give up all ideals of sublimity, formal purity and ‘spiritual’ harmony that Abstract Expressionists had intended to convey as a kind of ‘comfort’ against all atrocities of World War II, including the H bomb calamity (De Kooning, 1951).⁸ The objection was ideological not actually technical. It should be enough to recall the highly formal artistic root on traditional painting techniques that art/ painting procedures like colourfield painting, hardedge, minimalism, pointillism, amongst others, certainly denounce. They eventually provide the intended emancipation of form and content as, for example, Robert Rauschenberg and Jasper Johns make it obvious. These also sustained the ‘social pertinence of art’ while pronouncing themselves against abstract representation and praised realism, defended intellectualism against emotion, the strategy of concept against obscurity, anonymity and impersonification against personal identity.

III.

It is commonly assumed that both Absurd Theatre and Pop Art deliberately play with and parody almost all traditional assumptions of Western culture, their artists being self-consciously ‘avant-garde’ in the way they use a reverse or perverse the usual language of sense. Neither of them, though, can be mixed up together or summed up in one all comprehensive concept and single phenomenon. Absurd Theatre and Pop Art should rather be taken separately as particular instances of postmodern diversity.

Absurd Drama and Theatre reject realism in their settings and therefore deconstruct reality by a consistent use of nonsense and absurd language, which fits the all prevailing atmosphere of irrational reasoning that underlies the whole arrangement of ‘plot’, characters and stage scenario. Ionesco reflects upon man’s uprooting from his traditional beliefs in religion, metaphysics and transcendence to explain his hopeless sense of loss in the modern world, whereas Kafka shows man almost as an aberrant creation in the midst of a mindless and soulless universe. Samuel Beckett, perhaps the most influential of all dramatists of the Absurd, presents his plays as parodies of all pointlessness of human actions and thoughts in a world that already has forgotten to question them.

⁷ It must be stressed though the important differences in American and European Pop Art traditions, a fact that has to do with their origins, whether in USA (New York) or in Britain (London), as well as with the artists themselves, their background particular learning and technical development.

⁸ “What Abstract Means to Me”, one of the three papers given at a *Symposium* at the Museum of Modern Art, NY, Feb. 1951.

The lucid and often sharp dialogues of plays like *Waiting for Godot* and *Happy Days* display a double sense of absurd which combines the grotesquely comic with the irrational. In the first, two tramps are set in a waste place, waiting 'for waiting's sake' for an unidentified person named Godot, who eventually may or may not even exist, may or may not come to some kind of assumed appointment with them. Together with the absurd comic of the dialogues, Beckett makes a very conscious use of pratfalls and various other modes of slapstick to enhance man's – the tramps' – alienation and anguish. The metaphor of the waste, also current in modernist concepts and representations of modern Western societies, does not have the same sublime lyrical resonance as in Eliot's paradigmatic writings, both poems and plays, but it represents in itself the actual face of absurdity, where not men but clownish performers move about on an empty stage, along an imaginary road.

These performances on stage can be easily linked with other theatrical or even circus and street performances or shows such as pantomime, dance and acrobatic jumps and falls. Without attempting to make too quick associations when they are not completely accurate, as we clearly noted before, a certain affinity can be traced here to a very typical 'theatrical' attitude assumed by some Pop artist when they performed the so-called 'happenings' in the middle of anywhere, mostly in NY city streets, so as to bring forward the laws of chance and occasion with no kind of prior preparation or rehearsal. They meant to emphasise the intersection of the artist's subjective perspective with the apparently indifferent course of real events, just catching the moment for its own sake, with no other responsibility beyond life's hidden streams of fate behind any action. 'Happenings' as performances were developed so to say in close parallelism to common life but, like I said, they should not ultimately be taken on the same ground as Absurd Theatre performances.

Returning to Beckett, in *Happy Days*, an elderly couple, Minnie and Willie, are awkwardly set in their house yard: Minnie is literally stuck inside a sand hill, in the I act, up to her waist, in the II act, up to her neck. She insists on keeping a sort of dialogue with her husband but all her efforts come out to be utter failures to enact from him any proper answer. In the end, she has to resume to her most successful 'dramatic' monologues. In fact, Absurd Theatre dramatises the linguistic dimension of reality, very often bringing together in close intimacy its lyricism, laughter, and a nameless sense of sadness. Typical fiction-like plots are practically abstracted and characters turn out to be schematic figures, exquisite language effects, for the actor to fill in both physically and psychologically. Like in Beckett's prose fiction, such as *Molloy* and *The Unnamable*, characters in his plays can be defined as anti-heroes who seem to make their moves as if on an end game on the chess board of civilisation, so as to destroy its logical and syntactical coherence by means of destroying all remaining facts of language. The same process can be traced in Jean Genêt's or Harold Pinter's association of absurdism and diabolism, as well as in Stoppard's plays, where humour – most often black humour – deliberately substitutes deep philosophic thought.⁹ It is language – and absurd lan-

⁹ See Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* or *Travesties*. The representation of events which are simultaneously comic, brutal, grotesque, horrifying and absurd can be easily seen in Joseph Heller's *Catch 22*, Th. Pynchon's *V*, and on TV black humour series like *The Gentlemen's League* or, in a milder way, *Black Adder*, and even cartoons such as *The Simpsons*.

guage, not sensible language – that determines the internal textual coherence and, in the particular case of drama, it is meant to be impressive for the theatrical staging of the play. Oblique connections to the outside world are surely there to be understood by any audience of these plays, mostly because they produce a highly concentrated set of contents with an enormous amount of self-contained symbolism which is supposed to open up in all sorts of different meanings and propose uncountable readings, from the most obvious to the utmost controversial.

A final remark. Pop Art definitely made a point in showing that art was not made to last but to be consumed and therefore was transient and provisional. Absurd Drama and Theatre remained somehow more attached to traditional codes of art and literature in the way language – abused, perverted or almost annihilated though – as well as the closed restricted area of a theatre, separating stage and audience, prevented the ultimate fusion and remix of art and real common life, of art and market laws, of art and mass consumers' demands and tastes. Nevertheless, both of them in their own way were nonsensical and absurd languages and expressions in 20th century aesthetics, that faced the same world and the same urban post-war societies while they tried to mirror them, to denounce them and in the end to cherish them with no higher sublime or ethical ideals than those their deepest scepticism and irony, their sadness or their tenderness allowed.

BIBLIOGRAFIA

- ARP, Hans (1948), "I become more and more removed from aesthetics", *On My Way: Poetry and Essays*, New York, Wittenborn, Inc.
- BÜRGER, Peter (1993), "Negation of the Autonomy of Art", (1993) *Postmodernism*, Ed. Thomas Docherty, New York, Columbia UP.
- CROWTHER, Paul (1990), "Postmodernism in the Visual Arts: A question of ends", (1990) *Postmodernism and Society*, Eds. R. Boyne and A. Rattansi, New York, Basingstoke, pp. 237-259.
- DE KOONING, Willem (Spring 1951), "What Abstract Means to Me", *Bulletin of the Museum of Modern Art*, New York.
- DUCHAMP, Marcel (1961), *The Art of Assemblage: A Symposium*, Museum of Modern Art, New York, 9. Oct, 1961.
- ____ (1960), *The Bride Stripped bare by her Bachelors, Even*, New York, Wittenborn, Inc.
- The Tate Gallery (ed.) (1970), *Richard Hamilton*, London.
- LYOTARD, Jean-François (1993), "The Sublime and the Avant-Garde", *Postmodernism*, Ed. Thomas Docherty, New York, Columbia UP.
- RICHTER, Hans (1965), *Dada: Art and Anti-Art*, London, Thames & Hudson; New York, McGraw-Hill.
- STANGOS, Nikos (*et al.*) (1985), *Concepts of Modern Art*, London, Thames & Hudson.

Mary Gwaltney Vaz
Universidade do Algarve

In the Gap: Space, Language and Feminine Roles in *The Playboy of the Western World*

In Oscar Wilde's dialogic essay, "The Decay of Lying", one of the speakers, Vivian, traces the relationship between life and art. Initially, the two are separate, as art focuses upon the abstract, the "unreal and non-existent". In a second stage they meet and intermingle as art uses life for her "rough material", reformulating it, however, so that the result is "absolutely indifferent to fact". In the third and final stage, life "gets the upper hand, and drives Art out into the wilderness" (Wilde, 1999: 1078). This brief outline is directly applicable to J. M. Synge's 1907 play *The Playboy of the Western World*, which divides into sections that exactly reflect these three stages. Furthermore, an examination of the play in light of Vivian's sketch allows us to revise traditional assumptions about rhetoric and reality in the play and its individualistic hero.

We can best understand the three stages if we observe what happens to space, language and feminine roles in each. In the first, which lasts from the play's beginning to the moment when Christy says he has killed his father, radical separations exist in terms of interiors and exteriors, words and their effects, and the hierarchical relationships between Pegeen and the two men in her life, her father and her fiancé. As the play progresses, these divisions vanish in the second stage, which ends when the villagers see Christy and his father together, but return in the third.

If we first look at the dynamics of space in the beginning of the play, we see a "fundamental contrast between inside and outside", and as Parker points out, in Synge's work, "[i]nside space is associated with the structured social community and its traditional institutions" (Parker, 1985: 69). Synge's interiors may be stable, but they are dull, and their inhabitants desire the excitement of the exterior. As Chaudhuri shows, "The public house in which the play's action is to occur begins as a centrifugal space: one which is in the process of being deserted" (Chaudhuri, 1989: 377). Only one character, Pegeen, is left inside, and she would prefer to be outside. Both Parker and Chaudhuri agree that she is "caught" in the shebeen (Parker, 1985: 72), becoming the "play's prisoner" (Chaudhuri, 1989: 377). In fact, we find out later in the play that she has been

"tempted often to go sailing the seas" (Synge, 1974: 55), but clearly has never been given the chance. The letter she writes at the play's opening will hopefully bring excitement from the outside as it asks for special clothing for a wedding and spirits for a celebration – "boots with lengthy heels on them and brassy eyes (...) with three barrels of porter (...) (*idem*, 1). As a further suggestion that she would rather feel threatened than bored, Pegeen allows her imagination to play upon the dangers of "the thousand militia" (*idem*, 5) roaming the countryside. Even a pot-boy would bring some excitement from the outside. When Pegeen asks her father to find one, he responds, "Would you have me send the bell-man screaming the streets of Castlebar?" (*idem*, 7). The town, of course, is the source of the wedding "spirits", the establishment of "Mister Sheamus Mulroy, Wine and Spirit Dealer" being located there (*idem*, 1).

Indeed, something exciting is approaching. It is Christy Mahon, the "eternal wanderer" whose "mobility (...) makes him so attractive to Pegeen" (Chaudhuri, 1989: 384). The traveler is "destroyed walking" (Synge, 1974: 7) and is associated with the "big world" (*idem*, 11), a "high distant hills" (*idem*, 12) and boots that have been muddied from his travels. When the villagers question him, they associate him with the traveling circus, "holy missionaries" (*idem*, 9) and soldiers "fighting bloody wars for Kruger and the freedom of the Boers" (*idem*, 10). Even before the event that pushes him onto the highway, the first "murder" of his father, he is connected with the outside. As he tells Pegeen, "There wasn't any one heeding me in that place saving only the dumb beasts of the field" (*idem*, 16). Furthermore, his father says he was always "stretched the half of the day in the brown ferns with his belly to the sun" (*idem*, 39).

In contrast to Pegeen, Christy is on the outside and would like to get in. He sees the villagers in terms of the interior space they inhabit. Thus Pegeen is the "woman of the house" (*idem*, 7), and Michael James is the "master of the house" (*idem*, 8). Furthermore, he defines his social position in terms of that interior, saying that his father "could have bought up the whole of your old house a while since" (*idem*, 9). Above all, he wants to be allowed to stay in their "safe house" (*idem*, 8).

If the opening scene shows clear divisions between inside and outside, effectively separating male and female protagonist, it also has divisions between words and the actions associated with them. Two written documents are moving in opposite directions. Pegeen's written words requesting the materials necessary for a celebration are being sent outward, but the words will not be read and responded to for some time as Pegeen awaits delivery of goods to be sent by Mr. Sheamus Mulroy. Their effects will be delayed in time and in space. Another written document, the "dispensation from the bishops, or the Court of Rome" as Shawn innocently puts it (*idem*, 2), is coming towards the shebeen and is subject to a similar delay.

When Christy first enters the shebeen, words and deed are still separate. As King points out, Christy is unable to say what he has done to his father because he is "a mere sayer of words, not a doer of deeds" (King, 1985: 136). As the villagers offer words for what he has done, he responds, "I had it in my mind it was a different word and bigger". Pegeen, in disgust, asks, "Were you never slapped in school, young fellow, that you don't know the name of your deed?" (Synge, 1974: 8).

Finally, the first part of the play reveals a sharp division in social roles. The space Christy values so highly (and the space that seems to imprison Pegeen) is firmly

ordered. A “master” controls the establishment and has ensured that it conforms to the demands of the law, as it is “Licensed for the Sale of Beer and Spirits, to be Consumed on the Premises” (*idem*, 8). This interior provides Pegeen with two roles. To her father, she is the dutiful daughter who stays behind while the males enjoy the excitement of Kate Cassidy’s wake. Her shock upon hearing that Christy has murdered his father, and her naïve remark, “I never cursed my father the like of that, though I’m twenty and more years of age”, reveals her customary submission to authority (*idem*, 18). To Shawn, on the other hand, she is a masterful shrew. As he describes her later in the play, she has “the devil’s own temper” and can only get along with “a quiet simple fellow wouldn’t raise a hand upon her if she scratched itself” (*idem*, 35).

Interestingly, Christy’s previous relationship with his father parallels Pegeen’s, as the son has played the role of slave to his father. According to Christy, his father was the master who “never gave peace to any” for “it was a bitter life he led me till I did up a Tuesday and halve his skull” (*idem*, 18). Thus, as the two protagonists approach each other, they come from environments that sharply separate social roles into masters and those who are mastered.

At the beginning of the play, then, powerful divisions exist in terms of space, where inside and outside mean profoundly different things, in terms of language, where words and their effects are separated by space and time, and in terms of social roles, where key figures play the roles of masters and slaves. In physical terms, there are barriers that exist – the walls and doors of the shebeen prevent the outside from coming in.¹

In regard to the story of Old Mahon’s murder, Vivian’s description in “The Decay of Lying” of the relationship between art and life parallels this first part of the play. As he explains, “Art begins with abstract decoration, with purely imaginative and pleasurable work dealing with what is unreal and non-existent. This is the first stage” (Wilde, 1999: 1078). Indeed, in this section the villagers’ characterization of Christy’s crime is purely conjectural, as they suggest “false coining, or robbery, or butchery, or the like” (Synge, 1974: 10). However, what happens to Christy’s story in the next part of the play will reflect the mixture of art and life that appears in Vivian’s second stage.

The play’s second stage is defined by the notion of the gap. Indeed, to use spatial metaphors, the walls that created divisions are pulled down and replaced with large gaps, vacuums that are quickly filled with disorder, liberation and madness. Parker’s illuminating discussion of gaps in the play shows that they are generated by “thematic oppositions”. The scholar goes on to say, “In this play, Synge seems committed to exploring central gaps in human experience and demonstrating the importance of what happens to people in those gaps” (Parker, 1985: 68). Inside them one can observe “liminal situations” which, like rituals, are “the potentially transformative experience of being on the threshold between two recognized cultural loci or in a break in the continuity of life” (*idem*, 65). Parker also points out that these liminal spaces are filled with “festive misrule; at such times all members of a society are released from

¹ Although Parker’s distinction “between the home and the roads” has greatly influenced my characterization of interiors and exteriors, his view of the shebeen differs from mine. While I see it more as “home,” he describes it as “a public or communal space – rather than a home. (...) It is a liminal space where wanderer and local can meet on neutral ground” (Parker, 1985: 70).

the hierarchical structures of the patriarchal order which normally determine their identity (...) and temporarily inhabit a realm of cultural confusion or inversion" (*idem*, 71).

In this play, the gap is foreshadowed in the first part by a tiny "*chink*" when Shawn opens the door to announce that the "queer dying fellow's" coming (Synge, 1974: 7). Yet another small gap – the "slit" of a "wind pipe" – is mentioned just before Christy tells the villagers he has killed his father (*idem*, 10). These tiny openings will expand to grand proportions during the play as the fictional gap in Old Mahon's head grows and is filled with Dionysian madness. In fact, the gap that Christy's story ushers in will be the functional equivalent of the church document Pegeen is waiting for, a document that will allow the church's rules on consanguinity to be broken and will thus initiate the celebration she has been waiting for. The document consists of words "on a sheep-skin parchment" (*idem*, 21-22) coming from "the Court of Rome" as Shawn naively says, but in the reality of this play, it will be replaced by the words of a man associated with foreign Catholic powers, "the great powers and potentates of France and Spain" (*idem*, 15). Christy's words will create and simultaneously fill a gap, just as Christy himself will fill Shawn's coat in Act II after the latter has fearfully emptied it in Act I.

The second stage of *The Playboy of the Western World* contains many figurative gaps that contain altered interiors and exteriors. Small, enclosed, claustrophobic spaces expand to infinity, mimicking outside space, and these are particularly associated with death. In the beginning, when Christy, "a close man" (*idem*, 12), assumes he will be caught and hanged for the murder of his father, he expects to be put in a "narrow grave" (*idem*, 30) like the one that has been prepared for Kate Cassidy (*idem*, 56). From there, however, the space available to him will expand to infinity in "hell's gap gaping below" (*idem*, 10). Jimmy Farrel's imagination likewise places Christy in hell's infinite space, "a foxy divil with a pitchpike on the flags of hell", and Pegeen expects that with him she won't have to fear "the walking dead" because a man with that kind of experience will of course be quite handy at battling them (*idem*, 12).

Old Mahon is likewise enclosed initially in a narrow space, at least in Christy's story about him, for Christy swears that he has "buried him" (*idem*, 11), yet before long he breaks out of his shallow grave, risen "from the dead" (*idem*, 60), a genuine example of the walking dead whom Christy must battle. The first time the story of Old Mahon's murder is told, there is no mention of his wound, but as the ground opens up to reveal the walking dead, the wound opens as well so that he is "split to the knob of his gullet" (*idem*, 28) and later to "the breeches belt" (*idem*, 37).

Pegeen's instinctive response to Christy also assumes that an interior space can expand to monumental proportions, although she refers to a psychological interior, comparing Christy to "the poets" who are "fine, fiery fellows with great rages when their temper's roused" and assuming he has killed his father because of "blind rages tearing (...) *within*" (*idem*, 15-6, *my italics*). She is certain of his tremendous powers, the "mighty spirit in him and a gamy heart" (*idem*, 34). The quiet lad's inner being must surely expand to hold such emotion.

Narrow spaces, then, be they graves, head wounds or human hearts, figurative, fictional or psychological, all expand as Christy's story grows. They are gaps that arise between opposing interior and exterior spaces, yet they allow such spaces to intermix.

A similar mixing occurs when Christy and Pegeen imagine themselves together or when Christy refers to other pairs of lovers. A series of striking images arises, images that combine the inside and the outside, creating a liminal space that is neither wholly one nor the other, but both. In these, male and female are given their heart's desire as Christy is allowed in and Pegeen is allowed out. Christy tells Pegeen of lovers in the night "talking deep love in every shadow of the ditch" (*idem*, 32). These men and women are outside, yet they have simultaneously managed to enter an enclosed, sheltering space, a ditch (reminiscent of a shallow grave). Likewise, when Christy and Pegeen picture their future relationship, they imagine themselves outdoors "pacing Neifin in the dews of night" in a "kind of a poacher's love" (*idem*, 53), yet once again they find cover. They will "shelter easy in a narrow bush" (*idem*, 55) or will be found "gaming in a gap of sunshine", a beam of light which creates an enclosed space with translucent walls which allow inside and outside to mix together (*idem*, 54).

Another remarkable image of the mingling of a vast exterior and interior occurs as Christy metaphorically puts the infinity of the night sky inside Pegeen's head: "Amn't I after seeing the love-light of the star of knowledge shining from her brow" (*idem*, 41). Furthermore, there is "the light of seven heavens" in Pegeen's heart, light which will shine outward because she is "an angel's lamp" (*idem*, 54). The description is an echo of Pegeen's reference to Christy's raging emotions which tear him inside and burst forth in poetry. Pegeen's internal heavens pour forth in light, while Christy's do so in words. Nevertheless, with both, tremendous internal energy escapes in beauty. Both have inner beings with the capacity to expand, tear, and shine forth, mixing inside and outside.

Words and actions also mix in this liminal gap. In the play's second stage, words and actions are not divided as they are in the first one. In the crucial transformation that allows the gap to open, Christy is pushed into "naming his act" (King, 1985: 137), and at that moment we see "language as action" (*idem*, 13). Furthermore, the origin of the first "murder" and thus Christy's story is associated with words that perform actions simply by virtue of being uttered. Christy attacks his father because the old man tries to force him to marry the Widow Casey, a woman he describes as a witch with the power to cast spells. She is "a hag this day with a tongue on her has the crows and seabirds scattered, the way they wouldn't cast a shadow on her garden with the dread of her curse" (Synge, 1974: 27). Throughout the play Christy's "fine words" (*idem*, 57) work a similar sort of performative magic,² as many scholars have pointed out. They seem to "do" and "say" at the same time, much like Christy's arresting image of lovers' talk "where you'd hear a voice kissing". In this description, the utterance of a human voice can perform the action of kissing. Furthermore, these men and women make love by "*talking deep love*" (*idem*, 32, *my italics*).

In terms of social roles, the gap created by Christy's story has a liberating effect, especially for Pegeen.³ The strict divisions associated with the two roles that have previously been available to her – Shawn's master or her father's slave – break down when a third role opens up, one in which she and Christy are equal partners. As she says, "If

² Christy's stories are like "performative verbs," because they are being used to perform the illocutionary act they refer to" (Traugott/Pratt, 1980: 233). He becomes heroic by saying he is heroic.

³ Declan Kiberd discusses the "positive revolutionary potential" in the play "suggested by a masculinization of women and a corresponding feminization of men" (Kiberd, 1995: 176-77).

I was your wife I'd be along with you those nights, Christy Mahon, the way you'd see I was a great hand at coaxing bailiffs, or coining funny nicknames for the stars" (*idem*, 54). While she must stay behind when her father goes to Kate Cassidy's wake, she will accompany Christy when he is out poaching at night. Furthermore while she would have been Shawn's shrewish mistress, she will simply lend a "hand" with Christy's imagined adventures.

This part of the play, then, contains a gap that allows opposites to interact and insists on breaking down former division. In terms of Vivian's outline of the relationship between life and art, it precisely mirrors his second stage. He explains,

Then Life becomes fascinated with this new wonder, and asks to be admitted into the charmed circle. Art takes life as part of her rough material, recreates it, and refashions it in fresh forms, is absolutely indifferent to fact, invents, imagines, dreams, and keeps between herself and reality the impenetrable barrier of beautiful style, of decorative or ideal treatment. (Wilde, 1999: 1078)

Similarly, Christy's story (art) takes the attack on his father (life) as its "rough material", but completely refashions it so that it is "indifferent to fact" by the end. Inside Christy's galling story, rhetoric and reality blend together as word and deed merge in performative utterance. Thus, in both Vivian's sketch and Synge's play, art and life interact in a second stage.

What Vivian describes is highly paradoxical because it allows elements of art and life to mix while simultaneously keeping an "impenetrable barrier" between the two. What happens in *The Playboy of the Western World* is similarly paradoxical because this merger of utterance and action inside the gap, what Kiberd calls the "dancing dialectic" between "poetry and violence" (Kiberd, 1995: 170), is made possible by, and is dependent upon, a separation of story and deed outside the gap. In fact, this liminal gap exactly reverses the relationship between rhetoric and reality inside and outside of it.

It is an unwritten rule of the play that this fragile gap can remain open only so long as the story of the murder and the reality of Christy's action in raising the loy remain separate. This situation in the play has a parallel in speech act theory, for just as the power of Christy's language is dependent upon (although not reflective of) an external situation, so too "the accomplishment of an illocutionary act depends [upon] 'appropriateness conditions'" (Traugott/ Pratt, 1980: 230). The maintenance of the separation of word and deed outside the galling story is the appropriateness condition for the power of utterance inside the story.

The necessary separation of rhetoric and reality outside the gap explains the urgent need to keep Christy and his still-living father apart. As long as Old Mahon remains "dead" or a "walking dead" and as long as the gaping wound in his skull remains as large as possible, this other, miraculous gap can remain open. The character who is responsible for keeping the gap open is the Widow Quin. Consequently, she must make sure that the person formerly known as Old Mahon's son is never identified with the playboy.

WIDOW QUIN: (...) That lad is the wonder of the western world.

MAHON: I see it's my son.

WIDOW QUIN: You seen that you're mad.

(Synge, 1974: 51)

Significantly, the Widow uses Mahon's supposed madness to maintain the separation between the "wonder of the western world" and the "son". In fact, the gap created by Christy's story is itself associated with madness, drunkenness and Bacchanalian celebration as well as the words and savagery of great poets. As the Widow Quin says, "It's mad yourself is with the blow upon your head", and when Old Mahon agrees that he is perhaps "out of reason", she attributes his condition to his "brainpan that is gaping now" (*ibidem*).

Christy brings this madness into the shebeen. This disorder is neatly reflected in the confusion left by the "pack of wild girls" (Christy's maenads) who listen to his story (*idem*, 31). Pegeen instinctively reacts to the disorder, spitting out commands: "Fling out that rubbish and put them cups away. (...) Shove in the bench by the wall. (...) And hang that glass on the nail. What disturbed it at all?" (*idem*, 29). Soon, however, she is likewise transformed by the "great savagery" of his words which liberate her from the close interior space in which she has been trapped (*idem*, 33).

As the Widow Quin struggles to defend this wild, liberating gap against threats from without, it becomes apparent that there likewise exist threats from within. There is always the danger of a collapse of this interior/ exterior lovers' space where performative language and equality reside. When Pegeen says she will go poaching with Christy, he shows surprise and doubt: "You, is it? Taking your death in the hailstones, or in the fogs of dawn", suggesting that she should after all remain inside and adopt the role of the domesticated female, too delicate to survive in the dangerous outdoor world. Furthermore, to emphasize his dedication to her, Christy says he would like to offer a prayer to the interior space that has entrapped her: "I'd be saying my prayers and paters to every jackstraw you have roofing your head (...) (*idem*, 55). There is a danger that Christy's magic words will lose their power, a possibility raised by Philly's suggestion that the playboy has told his tale a few too many times: "he'll be rightly hobbled yet, and he not able to say ten words without making a brag of the way he killed his father, and the great blow he hit with the loy" (*idem*, 45). Finally, Pegeen herself shows a tendency to master Christy when she taunts him with a story she has read in a newspaper "of the hanging of a man" (*idem*, 30).

In the play's third stage the gap does indeed close and the playboy and son do merge as story and reality meet. A barrier once again arises between inside and outside, word and act and master and slave. Concern for the law replaces Bacchanalian celebration when the gap shrinks and disappears; as Pegeen says, "And it's lies you told, letting on you had him slitted, and you nothing at all". Thus, the gap diminishes once again to a tiny slit before vanishing because Christy's was, in reality, "a soft blow" that was not powerful enough to tear fiction from reality (*idem*, 60).

Christy's desperate efforts to reopen the gap only exacerbate the problem because they are attempts to bring together story and reality outside the gap, not inside. For example, when he tells Pegeen, "You've seen my doings this day (...)" (*ibidem*) and when he reminds the crowd of how he has "won your racing, and your lepping" (*idem*, 62), he is describing a merger of reality (his actual performance) and story (the larger-than-life actions of the playboy). In the races on the beach the "son" and the "wonder" truly do merge, but contrary to Christy's expectations, mentioning this only intensifies Pegeen's anger, because, as Widow Quin knows, the son and wonder have to remain

separate. Christy's second "murder" is similarly wrongheaded in its attempt to turn story into reality. He defiantly asks Pegeen, "And what is it you'll say to me, and I after doing it this time in the face of all?" (*idem*, 64-5). Her answer, of course, only underscores the importance of the gap, although Pegeen does not seem to realize this: "(...) but what's a squabble in your back yard, and the blow of a loy, have taught me that there's a great gap between a gallous story and a dirty deed" (*idem*, 65). There is indeed – and as long as it remains open there can be no such thing as a lie. Stories in the gap remain autonomous and words carry their own actions that are altogether divorced from the actions of real life.

All of the effects of the gap vanish along with it. Significantly, interiors and exteriors are again separated. Pegeen is once more trapped in the shebeen as she repeatedly orders Christy to get out. No less than three times does she insist, "Take him on from this (...)" (*idem*, 60, 61, 65).

Likewise, with the destruction of the gap, language loses its performative power. Words are no longer actions, and, in fact, rhetoric and action are profoundly split. In the first place, Christy's claim that he will "stretch" his father (*idem*, 62) and that he has done "it this time in the face of all" (*idem*, 65) do not reflect his father's true condition. He may demand, "Are you coming to be killed a third time", but his father remains resolutely alive (*idem*, 66). His words cannot bring about a death once the gap is closed.

Furthermore, Christy's impassioned rhetoric describing Pegeen seems absurd given her reality after the gap closes. One has difficulty believing in "the splendour of her like, and she a girl any moon of midnight would take pride to meet" (*idem*, 61), when she burns Christy's leg with the "lighted sod" (*idem*, 65). Nor does Christy's heroic self-description seem to bear any resemblance to the original. His speech paints a noble yet doomed tragic hero, who will "have a gay march down" to the gallows as he makes the "jury in the courts of law" tremble at his deed. There will be "crying out in Mayo the day I'm stretched upon the rope, with ladies in their silks and satins sniveling in their lacy kerchiefs, and they rhyming songs and ballads on the terror of my fate" (*idem*, 65-6). Yet, what does this larger-than-life rhetorical figure become in reality? Like the "mad dog" he is compared to, he bites Shawn's leg and scrambles around "*on his knees face to face with old Mahon*" who is "*on all fours*" (*idem*, 66). The reality presented to the audience has nothing to do with the rhetoric of the "gallant captain" (*idem*, 67). The infinitely expanding space of hell that could hardly contain the heroic Christy of the play's middle section is mentioned once again. Christy threatens his potential victims that if he catches one of them, "(...) it's the way you'll be at the fall of night, hanging as a scarecrow for the fowls of hell. Ah, you'll have a gallous jaunt, I'm saying, coaching out through limbo with my father's ghost" (*idem*, 66). This time, however, Christy cannot enter this space because he has not killed his father. Instead, we have mighty words spoken by a mad dog.

Most distressingly, perhaps, masters and slaves reappear after the closing of the gap. Inside the shebeen Pegeen is once again Michael James' dutiful daughter/ domestic servant and Shawn's shrewish mistress. Michael James knows that as long as she remains within, she will be there to take orders, and he immediately begins with the request, "Will you draw the porter, Pegeen?" To Shawn she will be the cruel tyrant, demanding, "Quit my sight" and giving him "*a box on the ear*" (*idem*, 67). Outside the shebeen the

master/ slave relationship also reemerges, although in reverse, as Christy becomes the new master:

CHRISTY: Go with you, is it? I will then, like a gallant captain with his heathen slave. Go on now and I'll see you from this day stewing my oatmeal and washing my spuds, for I'm master of all fights from now. [*Pushing Mahon*] Go on, I'm saying. (*idem*, 67)

Thus the gap's magical ability to break down division is lost. Furthermore, the final moments of the play emphasize that these losses are permanent. The wound Shawn receives from Christy's bite can be viewed as an attempt to once again open the miraculous gap, but as Shawn points out, the breach will close: "(...) we'll have none to trouble us when his vicious bite is healed" (*idem*, 67).

This final stage of the play corresponds to what Vivian says in "The Decay of Lying" about the inevitable outcome of art's interaction with life. He laments, "The third stage is when Life gets the upper hand, and drives Art out into the wilderness. This is the true decadence (...)" (Wilde, 1999: 1078). In Synge's play, reality does indeed get the upper hand when the appearance of Old Mahon proves Christy's story to be untrue. There are various reactions to this "decadence": anger on the part of the villagers, anger and grief on the part of Pegeen, and an attempt by Christy to recapture the spirit of the gap. As we have seen, however, Christy can reproduce only a flawed copy of the hero who was created in the original gap. This defective reproduction is full of the inequality of the master/ slave relationship rather than the equality of his imagined life with Pegeen. It will be lived in the exterior, rather than in a space that mixes inside and outside. Finally, it will consist of words divorced from action, for no future deeds are mentioned, only the expectation that Christy and his father will go "telling stories of the villainy of Mayo, and the fools is here" (Synge, 1974: 67).

The play's ending perfectly demonstrates Vivian's dissatisfaction with the current relationship between life and art. While Wilde's interlocutor in "The Decay of Lying" complains that "[f]acts" have "invaded the kingdom of Romance" (Wilde, 1999: 1080-81), Synge's play shows *fact* in the form of Christy's living, bloodied, bandaged father as it invades Christy's rhetorical kingdom. As Vivian says, "wherever we have returned to Life and Nature, our work has always become vulgar, common and uninteresting" (*idem*, 1080). This is exactly what happens to Christy when he is reduced to crawling around on all fours, biting like a mad dog and when he later becomes a slave-owning tyrant. After the gap closes, he is "Fact, occupied as Fact usually is, with trying to reproduce Fiction" (*idem*, 1083). Vivian explains that this is to be expected: "A great artist invents a type, and Life tries to copy it, to reproduce it in a popular form, like an enterprising publisher" (*ibidem*).

Christy's poor reproduction, then, is the inevitable result of life's attempt to copy art, and his final speech is a weak attempt to revive the power of words previously spoken in the gap. A long scholarly tradition has (erroneously, I feel) arrived at exactly the opposite conclusion and has celebrated Christy's triumph at the end of Act III while excoriating Pegeen's betrayal. Price applauds Christy as his "imagination transforms the dream into actuality" (Price, 1961: 19), but claims that Pegeen "falls far short of Christy's image of her" (*idem*, 30). She loses Christy "because, at the crucial moment, her belief in the image collapse[s]" (*idem*, 32). Bigley stresses Christy's "transformation and tran-

scendence" which stems from "his acceptance as actual of what the others were willing to accept as tall tale" (Bigley, 1977: 92), and calls the play a "*Bildungsdrama*" (*idem*, 98). King, to take another example, says that Pegeen "prepares her ultimate treachery", while Christy "fights back to regain his playboy status – but this time on his own terms" (King, 1985: 155). She continues,

Part of Christy's dramatic development has been concerned with freeing himself from fear of confronting the father – a fear which is widely shared by the society which sought to make of him the father-*slayer*. Christy, henceforth, will lay down the law. The elder shall serve the younger in his new world (...). (*idem*, 156)

This characterization of Christy's final words and actions, however, must be reconsidered. If we accept his assumption of the master's role, we participate in his error, which is to create a new "violent hierarchy" when, in fact, the only satisfactory ending must be a decentering of all hierarchy. Such a utopian ideal exists in Christy's linguistically created gap, but is most tragically absent from his final speech.

Parker is almost alone in his characterization of Christy's "transformation" at the end: "Seen in relation to the rest of the play, however, the playboy's self-proclaimed triumph seems decidedly suspicious". In a withering summary, he declares,

Apart from his alleged success at racing and 'lepping' at a village competition, Christy's most noteworthy deeds are giving his already injured and somewhat crazed father yet another clout on the head with a loy, and biting the leg of his rival. It is important, of course, that Christy is able to stand up to his father, but his transition seems to be from abused child to rebellious punk. (Parker, 1985: 76)

Parker, however, admits that, despite "the unheroic cast of most of Christy's actions (...) it is clearly Christy's triumph that we *want* to participate in" (*idem*, 77). He goes on to explain that this is Synge's strategy because by "catching us off-guard, he turns the brunt of his irony on the audience (...)", robbing us of expectations that have been created throughout the play (*idem*, 81).⁴ Nevertheless, Parker is quite clear that Christy is not the self-made hero at the end of the play that the audience desires to believe in. He cannot be, for the gap that created him has closed.

Synge's overall strategy, then, has often led to a mistaken approval of Christy at the end and belief that his words are indicative of a real transformation. Scholarly fascination with the merger of rhetoric and reality in the play has likewise contributed to this error. In their enthrallment with the interactions inside the liminal gap, scholars have often made the same mistake Christy makes by failing to recognize the tremendous shift that occurs when the gap closes, disregarding the crucial distinction between events inside and outside the gap. Spacks, for example, says that Christy is created "by the power of his metaphors" and that at the end there is a "fusion of joy and reality". The play "presents essentially the vision of a man constructing himself before our eyes" (Spacks, 1961: 16). Gerstenberger argues that he "creates himself to match the image held up for him" (Gerstenberger, 1990: 70) and closes the "gap between the realized and the ideal" (*idem*, 73). Even Chaudhuri, taking a Lacanian perspective, argues, "The

⁴ The issue of audience reaction, especially the riots at the play's opening in 1907, has been extensively studied and would require another article to adequately treat this complex subject.

process by which Christy gains an identity can be described as an insertion of the subject into what Jacques Lacan calls the ‘symbolic order,’ that is, the realm of language and of other symbolic systems” (Chaudhuri, 1989: 381). In this play, “it is not so much a question of Christy *telling* a story as of his *being told* by story-telling itself (...)” (*idem*, 383). Chaudhuri’s point holds for action within the gallous story but not outside of it. What scholars have tended to forget is the great difference between what Christy is inside the “gallous story”, when his reality is the product of language, and what he is outside of it, when he becomes a tyrant who like all slaveholders, is capable of “dirty deeds”.

Kiberd implies this distinction, because although he discusses how Christy “becomes ‘a mighty man ...by the power of a lie’” (Kiberd, 1997: 287), or rather, how words are actions, he also notes the limitation of those utterances by pointing to the “massive amount of talk and little real action, (...) gestures struck rather than deeds done” (*idem*, 288). Christy truly is a mighty man inside the gap, but his talk and action are divorced from each other when it disappears. In “The Decay of Lying” Vivian understands what happens when the gap closes and life get the upper hand. This is why he so persistently urges that a barrier between life and art remain in order to provide a space where rhetoric and reality can, paradoxically, merge. The loss of this space is the passing away of a utopia, and in insisting on the inevitability of this loss, Synge is describing the human tragedy. Wilde’s character Vivian, a “Tired Hedonist” (Wilde, 1999: 1073) who has seen it all before, knows this sorry “fact”, and it is exactly this that makes him prefer to stay in the gap, behind the impenetrable barrier that separates art and life.

BIBLIOGRAFIA

- BIGLEY, Bruce M. (1977), "*The Playboy* as Antidrama", (1988) *John Millington Synge's The Playboy of the Western World*, Ed. Harold Bloom, New York, Chelsea House, pp. 89-99.
- CHAUDHURI, Una (1989), "The Dramaturgy of the Other: Diegetic Patterns in Synge's *The Playboy of the Western World*", *Modern Drama*, vol. 32, no. 3, pp. 374-86.
- GERSTENBERGER, Donna (1990), *John Millington Synge*, Revised Edition, Boston, Twayne.
- KIBERD, Declan (1995), *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, London, Vintage.
- (1997), "Oscar Wilde: the resurgence of lying", (1997) *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Ed. Peter Raby, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 276-94.
- KING, Mary C. (1985), *The Drama of J. M. Synge*, Syracuse, Syracuse University Press.
- PARKER, Randolph (1985), "Gaming in the Gap: Language and Liminality in *Playboy of the Western World*", *Theatre Journal* 37, Vol. 37, no. 1, pp. 65-85.
- PRICE, Alan (1961), "The Dramatic Imagination: *The Playboy*", (1988) *John Millington Synge's The Playboy of the Western World*, Ed. Harold Bloom, New York, Chelsea House, pp. 19-37.
- SPACKS, Patricia Meyer (1961), "The Making of the Playboy", (1988) *John Millington Synge's The Playboy of the Western World*, Ed. Harold Bloom, New York, Chelsea House, pp. 7-17.
- SYNGE, J. M. (1974), *The Playboy of the Western World*, Cork and Dublin, Mercier [1907].
- TRAUGOTT, Elizabeth Closs/ PRATT, Mary Louise (1980), *Linguistics for Students of Literature*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich.
- WILDE, Oscar (1999), *Collins Complete Works of Oscar Wilde: Centenary Edition*, Glasgow, HarperCollins.

Fátima Vieira
Universidade do Porto

A verdade do socialismo segundo William Morris

Tive o privilégio de partilhar, no antigo edifício da Faculdade de Letras da U. P., na Rua do Campo Alegre, gabinete com a Margarida Losa. Recordo o período animado por um sentimento de gratidão, não só pela amizade com que a Margarida me honrou, mas também pelo tempo que sempre encontrou para escutar as muitas dúvidas que sempre assaltam todos quantos se dedicam à investigação científica. As longas conversas que com ela tive constituíram momentos importantes da minha formação. O seu gosto pelos estudos sobre a utopia, que eu subscrevia em absoluto, justificavam a nossa afinidade intelectual. Foi pelas suas mãos que eu descobri os textos dos anarquistas ingleses; incutiu em mim o fascínio pelo pensamento de Godwin; os seus comentários perspicazes e informados ajudaram-me a compreender melhor a obra de William Morris; uma boa parte da bibliografia que consultei para a minha dissertação de doutoramento foi-me por ela indicada. O texto que faço publicar neste volume de homenagem à Margarida Losa retoma, numa formulação bastante distinta, material que trabalhei para a minha tese de doutoramento sobre o utopismo de William Morris e evoca também, em certa medida, as conversas tidas no sofá verde do nosso gabinete, que sempre recordarei com saudade.

Falar de socialismo na Inglaterra vitoriana é tema complexo, porque o conceito de socialismo não tem, nesta época, um só referente. No início do século XIX o socialismo inglês tivera uma vocação quase unívoca na medida em que se apresentara como o fruto de uma tradição radical inglesa que, tendo germinado no século XVII, havia visto as suas bases teóricas definidas ao longo do século XVIII e culminado na década de 30 de Oitocentos nas propostas de reforma social e política de Robert Owen.¹ Tratara-se pois de um socialismo que, embora tivesse sofrido formulações diversas e beneficiado

¹ Como diz Bedarida, “entre 1830 e 1840 os termos *owenismo* e *socialismo* tornam-se sinónimos e intermutáveis” (Bedarida 1977: 363). Não quero com isto dizer que houvesse, na época, um só socialismo: na verdade, temos de reconhecer a força dos sindicatos socialistas que reivindicavam então uma reforma da sociedade em termos não absolutamente coincidentes com os planos de Owen. Contudo, quando recordamos o socialismo da década de 30 de Oitocentos, vem-nos essencialmente à memória a comunhão dos esforços owenistas e dos sindicatos socialistas entre 1832 e 1834, consubstanciada na reacção concertada e violenta às medidas repressivas ditadas pelo governo de Melbourne. Sobre o assunto, cf. *idem*, 420-31. Sobre a existência de uma tradição radical inglesa com início no século XVII e culminando em William Morris, cf. Ferreira 1996: 133.

de uma reflexão sobre a pertinência dos ideais iluministas da Revolução Francesa, era de formulação genuinamente inglesa. Já o socialismo vitoriano é bem mais cosmopolita nos seus referentes, acrescentando à fonte inglesa os temas que estiveram na base da polémica em que se encontrou envolvida a Comuna de Paris, a perspectiva materialista da história formulada por Marx e Engels, uma proposta de reforma da sociedade que obviasse à necessidade de uma revolução, formulada nos EUA e pregada em Inglaterra essencialmente pelos Fabianos, a convicção de que deve ser dada primazia aos interesses do indivíduo em relação à comunidade, promovida pelo russo Kropotkin, ou ainda as ideias socialistas formuladas no âmbito de partidos políticos diversos, de inspiração cristã. Todas estas influências levaram à formação de diferentes associações políticas que, ao longo de décadas, se acotovelaram debaixo do grande guarda-chuva socialista. Era esta uma situação confusa que, aos olhos de William Morris, necessitava de ser clarificada. Como o escritor ironicamente comenta na recensão crítica que publica em 1889 à utopia de Edward Bellamy, *Looking Backward*, o socialismo tornou-se uma moda em Inglaterra, um rótulo reclamado por muitos que lhe não conhecem a substância:

We often hear it said that the signs of the spread of Socialism among English-speaking people are both abundant and striking. This is true; six or seven years ago the word Socialism was known in this country, but few even among the educated classes knew more about its meaning than Mr Bradlaugh, Mr Gladstone, or Admiral Maxse know now – *i.e.*, nothing. Whereas at present it is fashionable for even West-end dinner-parties to affect an interest in and knowledge of it, which indicates a wide and deep public interest. (Morris, 1998: 353)

Na dissertação de doutoramento que apresentei à FLUP em 1997 procurei dar conta da forma como, sobretudo ao longo da década de 80 e no início da década de 90, Morris conferiu aos seus textos (quer aos de carácter panfletário, quer aos de feição ensaística ou ficcional) uma vocação didáctica no sentido de esclarecer o público acerca da natureza e dos objectivos do “verdadeiro socialismo”.² Analisei, então, a batalha que Morris travou em três frentes, primeiro contra os fabianos, depois contra os seus colegas socialistas da “Social Democratic Federation” e da “Socialist League” e, por fim, contra os anarquistas. Reflecti, na minha dissertação, sobre os principais textos em que Morris denunciava, de forma clara e directa, as estratégias políticas pregadas por homens que, na sua perspectiva, não mereciam o rótulo de socialistas, e procurei justificar a definição do “verdadeiro socialismo” de Morris à luz da doutrina marxista que o escritor passou a subscrever a partir de 1883.

No texto que hoje apresento proponho-me revisitar o tema da “verdade” do socialismo advogado por Morris, explorando a ideia de que, no cumprimento da sua missão didáctica da definição do verdadeiro socialismo, e de forma a captar a atenção de novos públicos, o autor terá recorrido a estratégias complementares da pregação do ideal marxista. O recurso a essas estratégias será facilmente compreensível se tivermos em conta o contexto em que se desenrolava a discussão política vitoriana finissecular, onde a simples menção do termo comunismo era, em regra, considerada altamente subversiva e por isso preliminarmente repudiada. Foi aliás por ter consciência dessa situação que

² “True Socialism” e “pure Socialism” são expressões que pontuam os textos de Morris.

Morris reservou a revelação de que a sociedade ideal descrita em *News from Nowhere* era comunista apenas para o capítulo XIV da obra, depois de o leitor ter tido a oportunidade de constatar que os ingleses do futuro viviam num autêntico paraíso social. Nesse capítulo, Morris não resiste a tecer, pela boca do velho Hammond, um comentário sarcástico às ideias pré-concebidas do público pouco informado em relação à verdade do comunismo:

A terrible tyranny our Communism, is it not? Folk used often to be warned against this very unhappiness in times past, when for every well-fed, contented person you saw a thousand miserable starvelings. Whereas for us, we grow fat and well-liking on the tyranny; a tyranny, to say the truth, not to be made visible by any microscope I know. Don't be afraid, my friend, we are not going to seek for troubles by calling our peace and plenty and happiness by ill names whose very meaning we gave forgotten! (Morris 1998: 121)

A hipótese de trabalho que me proponho examinar neste texto parte do pressuposto de que a insistência, por parte de Morris, na definição do “verdadeiro socialismo”, encontra eco – e inscreve-se pois nessa medida na mesma linha de significação – numa série de textos onde o autor, apesar de não mencionar explicitamente a ideologia marxista, se lhe refere de forma sub-reptícia, através da alusão ao conceito de verdade. A metodologia que utilizarei para a verificação desta hipótese será a da análise, por ordem cronológica, de alguns dos mais significativos textos de Morris em que a “verdade” assume estatuto de adjectivação dos conceitos à volta dos quais o escritor constrói o seu edifício socialista. Procurarei, por fim, demonstrar, que esses textos são as peças do *puzzle* que, quando completo, nos oferece o retrato da única e verdadeira sociedade.

* * *

Antes de passar à consideração dos textos em que a referência ao conceito de verdade nos remete para níveis mais complexos de leitura, julgo ser importante referir-me àqueles em que Morris claramente subscreve e recomenda a ideologia marxista. Fá-lo-ei no entanto de forma sumária e com o único intuito de tornar evidente o contraste entre a subtilidade de uns textos e o tom directo e terminologicamente inequívoco de outros. Neste sentido, justifica-se a referência a um dos primeiros documentos em que o autor assume claramente a lógica do pensamento marxista; trata-se de uma carta endereçada a C. E. Maurice a 1 de Julho de 1883, onde Morris afirma que “(...) the antagonism of classes, which the system had bred, is the natural and necessary instrument of its destruction” (Morris, 1986: 137). É ainda o raciocínio marxista que conduz Morris, quatro meses mais tarde (a 14 de Novembro), a escrever “Art and Plutocracy”, onde afirma *saber* que, no futuro, a *competição será substituída pela associação* no que respeita à produção e modo de vida, e que essa certeza lhe advém da sua visão socialista da história (C. W. XXIII: 172-3).³ A subscrição do materialismo dialéctico de Marx aflora, entre muitos outros possíveis exemplos, na carta que Morris escreve a

³ Refiro-me aos *Collected Works of William Morris*, publicados pela Routledge em 1992. Doravante utilizarei a sigla C. W. para me referir a esta obra, seguida da indicação do número do volume e das páginas em causa.

Robert Thompson (a 24 de Julho de 1884), onde ele apela à intervenção dos indivíduos no sentido de acelerarem o processo irreversível de evolução histórica:

We *can't* say, if this is the evolution of history, let it evolve, we won't help. The evolution will force us to help: will breed in us passionate desire for action, which will quench the dread of consequences... (Morris, 1986: 138)

De uma forma geral, em todos os textos que escreve após 1883, é a perspectiva marxista que Morris avança em relação a vários temas: no que respeita à crítica da divisão do trabalho na sociedade capitalista (“Architecture and History”, 1884 [C.W.XXII: 309]); à noção de lucro que promove o espírito competitivo nos homens (“Dawn of a New Epoch”, 1886 [C.W.XXIII: 138]); à necessidade de se educar o povo para a Revolução (*Commonweal*, Março de 1886 [Morris, 1986: 148]); ao repúdio da ideia de reforma e reivindicação da necessidade absoluta de um recomeço (“How We Live and How We Might Live, 1888 [*idem*, 158]); a uma visão crítica e histórica da evolução do sistema de produção desde a Idade Média (“Art and his Producers”, 1888 [C.W.XXII: 345-9]). Mas não é só na descrição do caminho para a Revolução que Morris adere ao discurso marxista; também a definição do comunismo como uma fase mais avançada e aperfeiçoada da sociedade socialista ecoa a diatribe de Marx, em *Crítica do Programa do Partido Operário Alemão*, contra insuficiências da fase pós-revolucionária que ele descreve como a da *ditadura do proletariado* (C.W.XXIII: 235-7). A já famosa asserção de Graham Hough de que, nas suas palestras, Morris mais não faz do que expor a teoria marxista em bom inglês, parece pois encontrar fundamento nos exemplos que acima aponte (Hough, 1961: 106).

Contrastando com estas referências explícitas à teoria marxista, encontramos na obra de Morris, como atrás expus, a alusão recorrente ao conceito de “verdade”. Nos textos em que claramente define o socialismo-comunismo como a única solução possível para a construção de uma sociedade justa, o conceito é utilizado para qualificar esse ideal. Como o próprio escritor afirma em “Communism” (1893), é um **“true and complete socialism”** o que ele advoga. Nas linhas que se seguem, procederei a um levantamento das ocorrências do qualificativo “verdadeiro” (**“true”**) que me parecem mais significativas, para depois poder reflectir sobre a forma como, pelo estabelecimento de uma complexa rede de analogias, Morris nos fornece um retrato completo da sociedade ideal.

A primeira referência ao conceito de verdade que me parece digna de menção, nos ensaios que Morris escreve após a sua conversão ao marxismo, regista-se em “Useless Work *versus* Useless Toil” (1884). Neste texto, é a própria sociedade que é adjectivada, em função de dois parâmetros. O primeiro é o da igualdade social:

Thus, at last, would **true Society** be founded. It would rest on equality of condition. No man would be tormented for the benefit of another – nay, no one man would be tormented for the benefit of Society. Nor, indeed, can that order be called Society which is not upheld for the benefit of every one of its members. (C.W.XXIII: 106 – negrito meu)

O segundo parâmetro é o da utilização dos avanços tecnológicos proporcionados pela Revolução Industrial em benefício do homem, poupando-o ao desgaste físico:

In a **true society** these miracles of ingenuity would be for the first time used for minimizing the amount of time spent in unattractive labour, which by their means might be so reduced as to be but a very light burden on each individual. (C.W.XXIII: 117 – negrito meu)

A ideia que é pois veiculada por este texto é a de que a verdadeira sociedade é aquela que assegura igualdade total, organizando-se em função de uma lógica que não é a capitalista, já que a máquina, em vez de escravizar o homem, é posta ao seu serviço.

O texto que William Morris assina em 1887, “True and False Society”, estabelece, de forma mais clara, os parâmetros morrissianos para a determinação do que é a verdadeira sociedade. Na perspectiva de Morris será verdadeira a sociedade que realize as suas “verdadeiras funções” (“**true functions**”), isto é, que providencie que todos os indivíduos tenham trabalho, que todos tenham a sua quota da riqueza resultante desse trabalho e que o trabalho realizado seja útil à sociedade (C.W. XXIII: 216-7). A constatação de que a sociedade finissecular vitoriana não tem em conta essa tríade de funções leva Morris à constatação da sua falsidade (*idem*, 228). Nesse mesmo ensaio, o escritor faz coincidir o conceito de verdadeira sociedade (“**true society**”) com o de verdadeira comunidade (“**true community**”), regendo-se pela lógica da possibilidade da asserção dos direitos e da personalidade do indivíduo no seio de uma sociedade onde tudo é de todos (*idem*, 233).

“The Art and Crafts of Today”, que William Morris publica em 1889, pela recorrente utilização do adjectivo “true”, estabelece uma rede de nexos mais alargada e complexa. Partindo do pressuposto, aliás reiteradamente afirmado ao longo de toda a sua obra, de que “the function of art is to make labour pleasurable”, Morris defende a ideia de que numa sociedade onde todos possam ser artistas o trabalho deixará de ser encarado como uma maldição (“a curse”) para ser visto como uma benção. A lógica do raciocínio morrissiano assenta pois neste passo na defesa da correlação indispensável entre as ideias de trabalho e de “**true happiness**” (C.W. XXII: 358). Ainda nesse texto, num desenvolvimento espiralado da qualificação do que é verdadeiro (tendo sempre como contraponto o que é *falso*), o escritor procede à definição daquilo que considera ser a verdadeira obra de arte: “the complete work of applied art, the **true unit of the art**, is a building with all its due ornament and furniture” (*idem*, 359). Lançada esta plataforma de raciocínio, os referentes da verdade vão-se multiplicando neste ensaio de Morris, passando-se do plano da verdadeira arte para o da verdadeira sociedade:

This is the **true work of art** – I was going to say of genuine civilization, but the word has been so misused that I will not use it – the **true work of art**, the **true masterpiece**, of reasonable and manly men conscious of the bond of **true society** that makes everything each man does of importance to every one else. (C.W. XXII: 360-1)

No final desse ensaio, uma outra ocorrência do qualificativo “verdadeiro” deverá ser registada, dado o carácter abrangente do seu referente. Nesse passo, o discurso de Morris torna-se explicitamente político na defesa da ideia (contrariada por tantos grupos ditos socialistas) de que os momentos de mudança (Morris tem em mente naturalmente a ideia de revolução) não implicam, apesar da destruição que possam operar, um movimento de regressão mas de franco progresso social (“**a true line of progress**” [C.W. XXII: 371]). Na minha perspectiva, esta é uma ideia que merece ser destacada não só pela sua importância na medida em que abarca e, dessa forma, circunscreve o campo de acção de todos os anteriores referentes, mas também pelo carácter profundamente inovador do conceito de progresso espiralado da história que Morris (juntamente com

Belfort Bax) define, deixando antever reformulações posteriores da teoria marxista da evolução histórica.⁴

Ainda em 1889, Morris assina um texto que é hoje tido pela crítica morrissiana como o seu manifesto mais importante da essência do socialismo e do utopismo. Refiro-me à recensão crítica à utopia de Edward Bellamy, *Looking Backward*, que Morris faz publicar no jornal socialista que financia e dirige, o *Commonweal*. Este é texto de intenção marcadamente didáctica, onde Morris se empenha em explicar que a estratégia nacionalista de Bellamy é animada por um raciocínio errado, o de que o sistema capitalista, assente na ideia de competição, quando levado ao seu extremo terá como consequência e único resultado possível a concentração dos meios de produção nos organismos do Estado. Por outras palavras, o que Morris denuncia no pensamento de Bellamy é o pressuposto de que o capitalismo poderá ser o caminho pacífico para o socialismo.

De todos os textos de Morris, este é talvez aquele em que a rede de significados que constrói em torno do conceito de verdade se torna mais óbvia. De facto, torna-se claro que quando Morris fala de **“true communism”** (Morris 1998: 358) tem em mente não apenas a visão marxista da evolução histórica mas o modo de vida que ele considera verdadeiro e que se encontra ausente da sociedade ideal descrita por Bellamy: **“True communism”** equivale a **“true life”**, e **“true life implies free and equal life”** (*idem*, 356).

Para entendermos o que Morris entende por “verdadeira vida” teremos de nos deter, ainda que brevemente, na ideia de liberdade que ele aqui enuncia. O conceito de liberdade no âmbito do pensamento morrissiano é demasiado complexo para poder ser resumido em breves linhas, constituindo sem dúvida matéria para um trabalho distinto do que me propus levar a cabo neste texto. Limitar-me-ei, por isso, a lançar o pressuposto que por ora me interessa ter em conta, o do facto de Morris não inscrever o conceito de liberdade num plano estritamente político. Por outras palavras, o que pretendo dizer é que a liberdade política (associada à ideia de igualdade) é perspectivada por Morris não como um objectivo em si mesmo, mas como a plataforma indispensável a partir da qual uma outra forma de liberdade se poderá afirmar: a liberdade de o homem se assumir como um ser criativo e, desse modo, afirmar a sua humanidade. Assim se entende a asserção de Morris de que **“variety of life is as much an aim of true Communism as equality of condition”** (*idem*, 358). E como, por sua vez, a ideia de “variedade de vida”, no pensamento de Morris, se encontra ligada à da criatividade e prazer no trabalho, não nos deverá surpreender uma outra ocorrência, neste texto, do conceito de verdade, desta feita associado à ideia de felicidade, numa lógica de pensamento já enunciada nos ensaios de Morris que acima analisei: **“(...) it cannot be too often repeated that the true incentive to useful and happy labour is and must be pleasure in the work itself”** (*idem*, 357).

⁴ A ideia da concepção espiralada do progresso histórico que normalmente é associada ao marxismo é formalmente definida em texto por Engels e por Lenine apenas no início do século XX, respectivamente em 1908 e 1925. Nesse sentido, as teorias formalmente expostas por Morris e por Bax no *Manifesto* que escrevem para a “Socialist League” em 1885 são claramente avançadas para a época. Contudo, como Jack Lindsay faz notar, Morris e Bax não terão chegado à ideia da concepção espiralada da história sozinhos, tendo sem dúvida beneficiado das conversas que terão tido com Engels na época em que estavam a redigir o *Manifesto* da “Socialist League”. Sobre o assunto, cf. Lindsay, 1978: 21.

A lógica do raciocínio de Morris que tenho vindo a examinar neste trabalho assenta pois na construção de uma rede de analogias daquilo que o escritor considera verdadeiro: o socialismo verdadeiro pressupõe a construção de uma verdadeira sociedade; é verdadeira a sociedade que proporcione aos indivíduos uma igualdade de condições e os liberte da escravidão do trabalho industrial de forma a que possam realizar trabalho útil; é verdadeira a sociedade que substitua o conceito de competição pelo de associação; é verdadeira a sociedade constituída por uma verdadeira comunidade, e apenas nesta poderá ser desenvolvido o verdadeiro trabalho – a verdadeira arte – que poderá assegurar a verdadeira felicidade. E é esta, afinal, a única e verdadeira linha de progresso.

Morris reitera estas ideias em muitos outros textos que me abstenho de analisar aqui com minúcia para evitar o risco de repetição. Creio que valerá a pena, contudo, e para dar uma ideia da forma como a noção de verdade se afirma como princípio organizador do ideal morrissiano, registar pelo menos mais duas ocorrências que me parecem importantes. Encontramos a primeira no Prefácio que Morris escreve a *The Nature of Gothic*, de John Ruskin (1892), onde afirma, na lógica das suas reflexões anteriores sobre a arte, que “the element of sensuous pleasure (...) is the essence of all **true art**” (Morris, 1998: 369); mas também “How I Became a Socialist”, texto que Morris publica no periódico *Justice* em 1894, merecerá ser referido na medida em que, apesar das ressonâncias políticas que claramente emanam do título, o conceito de verdade se reporta, uma vez mais, a um ideal de vida (“**a true ideal of a full and reasonable life**”) que Morris define em termos da indispensabilidade da criação artística (Morris, 1998: 383).

* * *

No início deste texto defini como hipótese de trabalho a ideia de que a insistência morrissiana (em quase toda a obra do autor posterior a 1883), na necessidade de definição do que é o verdadeiro socialismo era apoiada pela recorrente descrição de outros referentes que Morris considerava igualmente verdadeiros. Após o levantamento desses referentes e a reflexão oportuna sobre o contexto em que eles foram enunciados, creio que estão criadas as condições para chegarmos a algumas conclusões. A primeira – e a mais óbvia – e que foi anunciada num momento anterior deste trabalho, é a de que Morris terá insistido na verdade de outros referentes intimamente ligados ao ideal socialista de forma a evitar a ostentação de rótulos que poderiam desencorajar possíveis subscritores do seu ideal social. A segunda conclusão prende-se com a própria natureza do marxismo de Morris e apoia-se na constatação de que, apesar de todo o engajamento político do escritor (ele foi, de facto, um dos maiores divulgadores do pensamento de Marx na Inglaterra vitoriana), o seu ideal era mais social do que político. Pretendo com isto dizer que a utilidade que Morris encontrou na teoria marxista foi a da perspectivação da evolução histórica que ela lhe proporcionou, isto é, a certeza de que a sociedade caminhava para uma situação de transformação irreversível. Mas o verdadeiro ideal morrissiano era social, no sentido em que o que preocupava o autor eram as relações entre os indivíduos, o sentido de comunidade, o prazer da criação como a mais sublime capacidade do homem e prova da sua humanidade. Refiro-me, no fundo, à ideia que se tornou já num lugar comum na crítica morrissiana, de que Morris terá

sido conduzido aos ideias socialistas motivado pela sua preocupação com o estado moribundo da arte na Inglaterra industrial.

Mas creio que o levantamento a que procedi dos vários referentes do conceito de verdade na obra de Morris, pela complexa rede de significados que desvenda, nos poderá conduzir ainda mais longe na perspectivização do ideal do escritor. Creio que a chave para a compreensão da verdadeira natureza do socialismo de Morris poderá ser encontrada no título do artigo que assina para o periódico *New Review*, em 1891 ("The Socialist Ideal: Art"), e, de forma ainda mais explícita, no parágrafo de abertura:

I assert first that Socialism is an all-embracing theory of life, and that as it has an ethic and a religion of its own, so also it has an aesthetic: so that to every one who wishes to study Socialism duly it is necessary to look on it from the aesthetic point of view. And, secondly, I assert that inequality of condition, whatever may have been the case in former ages of the world, has now become incompatible with the existence of a healthy art. (C.W. XXIII: 255)

Note-se que embora o título deste artigo tenha um efeito redutor – na medida em que Morris faz coincidir o continente (o socialismo) com o conteúdo (a arte) – o movimento esboçado pelo parágrafo inicial é de natureza exactamente contrária, exibindo uma franca vontade de abertura. Ao definir o socialismo como uma "all-embracing theory of life", Morris torna claro o motivo que o conduziu a falar, em tantos textos e de forma tão dispersa, de tantas verdades (a do socialismo, a da vida, a da arte, a da comunidade...): é que, no fundo, todas essas verdades se resumem a uma só, a da possibilidade de se levar uma vida digna e feliz. É esse, afinal, o significado de "true life". E nesta rede de analogias e intertextualidades que neste trabalho tentei examinar, poderemos encontrar a clarificação de duas falas de dois textos ficcionais de William Morris. O primeiro é *A Dream of John Ball* (1887),⁵ onde a definição da "verdadeira vida" (leia-se "verdadeira sociedade", "verdadeira comunidade" e todos os outros referentes que surgem normalmente associados ao conceito de verdade) é dada de forma explícita pelo líder dos revolucionários: "fellowship is heaven, and lack of fellowship is hell: fellowship is life" (C.W. XVI: 230). Esta rede de nexos que Morris vai estabelecendo à medida que vai construindo a sua obra permite-nos igualmente compreender a verdade da afirmação de Ellen, a guia de William Guest em *News from Nowhere*. A frase que Ellen profere – "I love life better than death" (Morris, 1998: 182) – não é senão uma outra forma de dizer "eu prefiro o socialismo-comunismo (com todas as suas verdades) ao capitalismo". Mas esta é uma interpretação a que o leitor da obra de Morris poderá chegar apenas se encarar cada um dos seus textos, cada uma das suas afirmações, cada uma das suas verdades, como uma das múltiplas pinceladas que compõem o retrato da sociedade que o escritor nos quis oferecer como ideal.

⁵ *A Dream of John Ball* foi publicado em fascículos no periódico *Commonweal* em 1887, tendo surgido sob a forma de livro em 1888, juntamente com *A King's Lesson*.

BIBLIOGRAFIA

- BEDARIDA, F. (1977), "O Socialismo em Inglaterra até 1948", *História Geral do Socialismo*, Org. J. Droz, vol. 2, Lisboa, Horizonte.
- FERREIRA, J. C. (1996), "William Morris e 'The Englishman's Birthright': Reflexões sobre o Conceito de Cidadania", *William Morris: A Celebration of World Citizenship (1896-1996): Actas do Colóquio*, Org. Hélio Osvaldo Alves, Braga, Universidade do Minho.
- HOUGH, Graham (1961), *The Last Romantics*, London, Methuen; New York, Barnes & Noble.
- LINDSAY, J. (1978), *William Morris: Aspects of the Man and his Work*, Ed. P. Lewis, Loughborough, Loughborough Victorian Studies Group.
- MORRIS, William (1986), *News from Nowhere and Selected Writings and Designs*, Ed. Asa Briggs, Harmondsworth, Penguin.
- ____ (1992), *The Collected Works*, vols. XVI. XXII, XXIII, London, Routledge/ Thoemmes Press.
- ____ (1998), *News from Nowhere and Other Writings*, Ed. Clive Wilmer, Harmondsworth, Penguin.

Resumos/ Abstracts

Diogo Alcoforado

“Henry Miller. Pintura e escrita. Algumas notas breves em torno de *To paint is to love again*”

Taking some of the main aspects of H. Miller's confessional essay *To paint is to love again* as a departure point, in the present text the author tries to expose the relationship that can be established between painting and writing, and even philosophy, in the work of the American novelist, not only from the perspective of a mere categorial classification, or as a simple exercise for the understanding of the meaning of his books and paintings on the basis of thematic analogies, but as a process of continuous and radical anthropological and *poietic* implications.

So, Miller's work – novels, essays, ... – are taken here not only as an object of a specific literary approach, but as an example of the difficulties, and also the possibilities, that each modern author, if a great one, introduces in the field of contemporary culture.

Diana Almeida

“Vislumbres fotográficos em “Viewfinder”, de Raymond Carver”

In "Viewfinder" Raymond Carver uses the rhetorical strategies of ellipses and parataxis to fragment both the narrative and the syntactic structures, thematizing his characters' inability to communicate. At first, voyeurism seems to set the terms by which the first person narrator relates, but the specular nature of the polaroid he later contemplates inverts these parameters. In fact, photography plays a major role in this short story, for it promotes a reflexive process and enables the protagonist to rebuild his shattered identity, while engaging in a ritual performance. Thus, communication becomes possible, since verbal language gives way to the photographic sign, which alters the perception of temporality and functions as an exegetic instrument, foregrounding the metatextual nature of Carver's texts.

Isabel Alves

“‘Somethings cannot be taught’: Criatividade e imaginação em *The Professor's House*”

The main focus of this paper is to highlight the fruitful and interdependent relationship between Professor St. Peter and his student, Tom Outland, in *The Professor's House* (1925) by Willa Cather. In this novel, as in many other texts by Cather, teaching

is an activity that involves creativity and imagination, performed by individuals who, like artists, live insulated lives entirely dedicated to their task.

In *The Professor's House*, St. Peter is the emblem of the teacher/ artist living a spiritual crisis. Drained of energy and vitality, now that he is in his fifties, it is the consoling and invigorating memory of his most brilliant student, Tom Outland, that allows Professor St. Peter to recognize and cherish his lost self, a primitive self. At the end of the novel, one comes to believe that what becomes really painful to Professor St. Peter is the acknowledgement that he is leaving behind the essential sources of energy and enthusiasm: teaching, creativity and imagination.

A. João Seabra do Amaral

"O sussurro e o grito em Mary Wollstonecraft"

Our purpose is to look at the ways Mary Wollstonecraft deals with the feminist condition and women's struggle for equality in both her first novel, *Mary*, and her most popular work, *A Vindication of the Rights of Woman*. The comparative focus is intended to emphasize her opposite strategies for the same issue. Three aspects will be considered: familiar, educational, and sexual.

In *Mary* she subtly exposes and condemns the heavy female burden while the main character painfully suffers male dominance and patriarchal prejudices; in *Vindication* she raises her voice, openly questions the feminine condition, denounces women's oppression, and cries for liberty.

Having lived in a revolutionary era when freedom and civil rights were claimed, yet not including women, Wollstonecraft could not help pleading for her sex by strongly criticising Rousseau's *Émile*, rebelliously fighting for equal rights, sensibly suggesting ways to reshape the female identity, and wisely demanding new attitudes from the male world.

Mário C. Fernandes Avelar

"Voices of Absorption: Reading Karl Kirchwey's *A Wandering Island*"

Neste ensaio adapto as estratégias analíticas expostas em *Absorption and Theatricality* pelo crítico de arte Michael Fried, ao livro de poemas de Karl Kirchwey, *A Wandering Island*. Começo por sintetizar as noções de absorção e teatralidade em Michael Fried, e demonstro, em seguida, como elas podem ser operativas na análise da dimensão dramática da poesia de Kirchwey, através de uma leitura de "An Irish Girl on the Lake of Geneva."

Carlos Azevedo

"On Modernism in William Faulkner: *As I Lay Dying*"

This article offers a reading of *As I Lay Dying* which takes into account the historical and cultural context of William Faulkner's narrative fiction. The focus is both on the author's tendency to see his fiction as shadowed by the repressed myths and stories of his (Southern, Victorian) culture and on the refracted techniques of Modernism, to which he was introduced as a young man.

As this study attempts to demonstrate, it was by linking the classic Southern romance with the modern sense of experimental form, by merging a deep-seated sense of regional history with an awareness of the fracture of historical time, that Faulkner became a major novelist, drawn to write in a way that was as old as storytelling and, at the time, as new as Cubism.

As a matter of fact, it is in the works of the end of the Twenties and Thirties, after having invented Yoknapatawpha County as a fictional setting for his fiction, that we can feel the writer's experimental power at full force, for example in *The Sound and the Fury* (1929) and *As I Lay Dying* (1930). The latter is discussed as the story of the funeral journey of a clan of poor whites, which is told through fifty-nine interior monologues, reflections on living and dying, a moving wagon, and the complex and grotesque panorama of life surrounding it.

This paper also argues for Addie Bundren as the absent presence in the novel, a mother and wife who obsesses the other members of the family, someone who tends to exist for her creator outside the conventional parameters of language. After having systematized Addie's dichotomy between words and deeds and its projection on the 'stream-of-consciousness' of the Bundrens, a more detailed analysis of the main characters' thoughts, actions and language is undertaken, while the mother's soliloquy is explored as a 'provincial' (i.e., from the Yoknapatawpha province) version of a modernist manifesto.

Gualter Cunha

"A Philosophy for the Faculty of Letters"

This text aims at articulating some ideas concerning the present state and the perspectives for the future of literary studies, and, in general, of humanistic studies within the university. Considering there is a hegemonic framework in the evaluation of human actions and artefacts whereby the old cognitive, ethical and aesthetical standards have been replaced by criteria of efficacy (as input-output *ratio*), it is argued that there might be a future for literary studies in a relocation of human meanings and values – truth, good, beauty – at the now empty centre of human creativity and its results.

Jeroen Dewulf

"Por vozes nunca dantes ouvidas": A viragem pós-colonial nas ciências humanas"

This article focuses on Post-Colonialism. We start with an analysis of important changes in anthropology in consequence of the colonial era and the so called "the others speak back"-movement. We then switch to Edward Said and his revolutionary work *Orientalism* (1978), the real beginning of Post-Colonialism as an academic topic. The importance of postcolonial studies is illustrated by two major works: Said's *Culture and Imperialism* (1993) and Homi Bhabha's *The location of culture* (1994).

Maria de Deus Duarte

"A story with a twist: Cunningham responde a Woolf – *Mrs. Dalloway* e *The Hours*"

Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* (1925) is widely perceived as an object of study, par-

ticularly, though by no means exclusively, in the fast growing area of women's literature. Michael Cunningham's novel *The Hours* (1998) is based on this novel, where Woolf uses an ordinary day in the life of a relatively ordinary woman, Clarissa Dalloway, who scours the streets of London always alert to transcendence's capacity for inhabiting what might look, to the untrained eye, like nothing more than a woman shopping.

Woolf was revolutionary as she insisted that the experience of a fifty-two-year-old woman going to buy flowers on a summer day, with a fine-grained attention to the unlimited worlds and changes a single hour can contain, was a more than sufficient subject for a modern novel. The post-modern *The Hours*, progressing in a fuguelike fashion, but controlling the three related, intertwined stories of Mrs. Woolf, Laura and Clarissa, opens with the chilling description of the writer's suicide, in 1941. Revealing Cunningham's identification with his mentor, whose dead he dramatizes, *The Hours* is not a replica of Woolf's style, nor a sequel, but a passionate homage to the brilliant British writer, and an attempt at osmosis with the spirit of the quest for perfection in her novel-writing strategies. The questions she asked about *the novel* remain urgent and actual, in spite of the apocalyptic views that foretell its end.

Isabel Fernandes

"'To be, or not to be, is still the question': Identity and 'Otherness' in D. H. Lawrence's work"

No poema "Manifesto" (1916), de que se retirou a frase constante do título desta comunicação, D. H. Lawrence (1885-1930) enuncia uma espécie de credo pessoal tomando de empréstimo ao seu compatriota William Shakespeare a célebre fórmula hamletiana: "to be or not to be". Segundo Lawrence, a questão mantém-se pertinente mas uma nova exigência se perfila para que se possa atingir a plenitude do ser: a aceitação do outro, do não eu – "the terrible other".

Antecipando enfoques muito posteriores que têm dominado recentemente o âmbito dos estudos culturais anglófonos, dos estudos pós-coloniais e de gênero, Lawrence evidencia na sua obra ficcional, poética e ensaística essa preocupação com o outro, seja ele entendido como o que é sexualmente diferente, o que se distingue pela raça e pela cultura ou o que pertence a uma espécie diferente...

Nesta comunicação, proponho-me ilustrar o modo como se concretizam no texto lawrenciano essa atenção e esse respeito pelo outro e também como a alteridade é indissociável do conceito de identidade.

Luísa Maria Rodrigues Flora

"'Manacled to a rock he was': Exhausted Patriarchy in *Between the Acts*"

Se toda a obra de Virginia Woolf revela uma consciência inquieta do tempo histórico (filtrada através das angústias que atormentam as suas personagens), perante a 2ª Guerra Mundial a artista manifesta de modo mais veemente a urgência em transformar a matriz patriarcal de uma civilização que parece condenar toda a humanidade à barbárie. Em *Three Guineas* (1938) Woolf associara a situação nos anos 30, e em particular o nazismo, à violência inerente a uma sociedade em que o poder é masculino;

denunciara a tirania doméstica e defendera a necessidade de as mulheres cultivarem política e socialmente a marginalidade que lhes fora atribuída como meio para promover a paz. Em *Between the Acts* (1941) as personagens masculinas descobrem-se sem poder; impotentes perante o horror anunciado, sofrem a fragilidade que se habituaram a impor às mulheres, não sabem conviver com as emoções contraditórias que tal condição lhes provoca nem imaginar o futuro. Apoiado nos recentes estudos sobre masculinidade, o ensaio recorda o carácter cultural e contingente do ideal masculino que Woolf vinha interrogando. O romance sugere que, a haver saída para o impasse civilizacional, ela terá de nascer de uma nova relação entre os sexos.

Elsa Simões Lucas Freitas

“A inveja nas relações sociais e familiares em *The Mill on the Floss*”

It is the aim of this article to analyse some of the occurrences of envious feelings in the familiar and social life depicted in George Eliot's novel *The Mill on the Floss*. In this 19th century novel, the heroine is either the envious agent or the subject of envy on the part of the surrounding community. In both situations, she is seen as an outsider. In fact, she does not fit the pre-established social patterns when she yearns for the artistic expression of her emotions, and she transgresses the boundaries of rigid moral impositions when she willingly refuses to fulfil her appointed role as a legally married woman, which would be the only decent outcome for her seduction of a previously engaged man. This heroine is thus shown under the light of a continuous dissatisfaction with her lot, a fact that will prevent her from ever being happy in the society where she has to live. Her positive envious feelings that could open new horizons separate her from her peers, whereas the power of negative envy felt by others harness her to a sense of property that cannot accommodate her inner richness of passion and emotion.

Margarida Vale do Gato

“Edgar Allan Poe in Portuguese: A Case-study of ‘Bugs’ in Translated Texts”

A história da tradução de “The Gold-Bug” (“O Escaravelho de Ouro”) de Edgar Allan Poe em Portugal testemunha o interesse de várias gerações pela sua leitura. Trata-se, no entanto, de um conto em que a sobreposição da linguagem a uma paisagem territorial específica coloca vários problemas ao tradutor, quer na reconstituição contextual, quer na interpretação meta-textual de uma história saturada de momentos auto-referenciais relativos à cultura e ao uso da língua (e falares) no Sul da América oitocentista, convocando variação linguística, jogos de linguagem e mensagens cifradas. Nos limites do traduzível, estes casos são os mais susceptíveis de interferências (ou “bugs”) resultantes da emergência da voz co-autoral do tradutor na orquestração do texto de chegada. As estratégias de resolução dessas dissonâncias serão analisadas preferencialmente em três traduções portuguesas, num estudo cuja orientação se filia na tese de Venuti (1995) acerca da responsabilidade ética do tradutor mas que, ressaltando a natureza fundamentalmente híbrida do texto traduzido, rejeita um posicionamento axiológico (tradução estranhante *vs.* domesticadora), e enfatiza o concurso dialógico de estratégias diversas para a negociação de sentidos e de actos ilocutórios.

Rui Carvalho Homem*"Hamlet: A peça e o livro"*

It is the purpose of this article to reconsider the terms on which a centrally canonical play like *Hamlet* can be read today as a *book*, as a text to be encountered on the page for a reading experience that can hardly be unaware of *Hamlet's* place in the history of *literature*. The present study thus takes part in the tendency, manifest in a number of publications in recent years, to reassess the page / stage duality in Shakespeare studies – following and querying the critical hegemony enjoyed by stage-oriented criticism in the past few decades. Further, it argues on behalf of the insights to be derived from approaches to Shakespeare, such as those supported by textual scholarship, whose rescue from a reputation of arcaneness has in recent years been initiated, prompting a renewed sense of how intrinsic such approaches are to any critical design with a bearing on texts.

As a parallel concern, the article highlights the divergent forms of attention which Shakespeare (and *Hamlet*) have obtained respectively inside and outside the academic world, focusing on the perplexities aroused by the highly various discourses thus generated, and discussing prominent aspects of their institutional and cultural histories.

Daniela Kato*"Justice or Iniquity?: Lei e carnaval em Measure for Measure"*

Bakhtin's theories concerning the notions of dialogism, heteroglossia and carnivalesque laughter have opened up significant interpretative possibilities for the study of Shakespeare's dramatic works. In his book *Carnival and Theater* Michael Bristol develops Bakhtin's arguments within the context of Renaissance England through an analysis of how in Elizabethan and Jacobean drama we find a forceful critique that demystifies power and unmasks its strategies of legitimation.

The present essay aims to discuss some of the ways in which the ideas put forward by Bakhtin and Bristol can be relevant in the interpretation of *Measure for Measure*, one of Shakespeare's plays that most exemplarily problematizes the foundations and limits of political authority. Ultimately, it will be argued that the presence of carnivalesque elements, though not itself anti-authoritarian, decisively contributes to a relativisation of the seemingly rigid social and moral distinctions apparent in the beginning of the play and, in this way, emphasises the artificiality of all disruptive radicalizations of social life imposed by ruling elites.

Martin A. Kayman*"America Again? Locating 'Global Culture'"*

Poderá falar-se de "cultura global", ou será a globalização apenas uma máscara para a americanização? Este artigo examina os modos como a "globalização" desafia os quadros disciplinares e teóricos estruturados, no âmbito da modernidade, pelas noções de nação e império. Quais são, em suma, os enquadramentos relevantes para a discussão da cultura no contexto da "globalização"? Como se pode, em particular, encarar a questão da língua e da cultura num contexto "pós-nacional"?

Maria Antónia Lima

“A metáfora da peste na obra de Charles Brockden Brown”

Charles Brockden Brown (1771-1810) is a prophetic voice for a long time ignored. He is considered the founder of the American fiction and the first writer of horror stories in America. He is recognised by his importance in the process of Americanisation of the Gothic, and also by his influence on the famous author of “The Masque of the Red Death”, Edgar Allan Poe. It’s widely known that the pest theme has been largely explored in Literature. Some examples are *A Journal of the Plague Year* (1722) by Defoe, “King Pest” (1835) by Poe and *La Peste* (1948) by Camus. Charles Brockden Brown was also very interested in this theme turning it into the most representative metaphor of the tragic destiny and of the presence of evil in human life. His interest in this particular subject, more directly expressed in *Arthur Mervyn* and *Ormond*, results from a personal experience during the period between 1793 and 1798, when Philadelphia and New York were invaded by the plague of yellow fever that caused many victims. Associating art and illness, Brown was aware of the knowledge that may derive from the experience of evil. The contemporary reader can find in his works the same modern consciousness of the dangers of new kinds of physical and psychological virus.

João de Mancelos

“Mestiçagem, linhagem e sexo nos romances de Rudolfo Anaya”

What does it mean to be a half-breed in New Mexico, amongst so many ethnic, linguistic and cultural cross roads? What historical and social importance is given to lineage? Where does the crossbreed woman stand? In this essay I will analyse the way in which the father of Mexican American literature, Rudolfo Anaya, perceives the mixing of races lineage and sex in his novels *Heart of Aztlán* (1976), *Albuquerque* (1992), *Rio Grande Fall* (1996) and *Shaman Winter* (1999). My main purpose is to demonstrate that Anaya’s fictional universe echoes, in a precise way, the values and prejudices that still exist in Mexican American society by revealing the contradictions and exposing the changes. In order to do this, I will refer to specific episodes of those novels and interpret them in light of sociology and feminism, solicit the opinion of distinguished thinkers, such as Angel Vigil, Rafael Pérez-Torres and Gloria Anzaldúa, among others.

Rosa Maria Martelo

“Duplos e metades: funções da complementaridade na construção da personagem queirosiana”

Destacando alguns fios da rede de subtis afinidades e desfasamentos em que Eça de Queirós envolve algumas das personagens de *O Primo Bazílio* e *Os Maias*, procura-se mostrar que a articulação de personagens como duplos ou como metades, no romance queirosiano, amplia tanto o que cada uma delas por si só significaria quanto o significado global que, através delas, podemos atribuir ao romance em que se integram. Trata-se de uma estratégia de superação, por duas vias diferentes, do princípio monológico que, de acordo com o pensamento bakhtiniano, podemos pressupor como

inerente à aplicação do método naturalista, alicerçado em proposições ordenáveis de modo sistêmico e aplicáveis com o objectivo de demonstrar uma tese perfilhada pelo autor.

Adriana Alves de Paula Martins

“Entre o poder da palavra e a palavra do poder:
A importância da imprensa na ficção histórica pós-moderna”

With a view to showing how post-modern historical fiction discusses and problematizes the political and ideological power of the press, I will compare two novels: *Empire* (1987) by Gore Vidal and *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) by José Saramago. My aim is to examine how different approaches to the discussion on the making and the reception of newspaper articles influence the fictional modelization of historical figures. Thus, I will attempt to demonstrate how this process contributes in different ways to the revision and rewriting of the historiography of relevant historical personalities through the novels.

Ana Paula Coutinho Mendes

“Katherine Vaz e a reinscrição de Mariana Alcoforado na História Literária”

This essay on *Mariana* – the book written by Katherine Vaz, a Luso-American novelist, based on the life of Mariana Alcoforado, and also a rereading of the well-known *Portuguese Letters* – attempts not only to unveil the net of relationships which may be established between this novel and other fictional works on the same character, written by women in Portugal during the twentieth century, but also to equate its several ways of revising traditional historiography, thus functioning as an example of what one might call “an ex-centric literature”, to borrow Linda Hutcheon’s formulation.

Paula Mesquita

“Vestida para matar: *The Unvanquished*, de Faulkner”

This reading of Faulkner’s classic Civil War novel addresses issues of gender construction and gender subversion in the socially disruptive context of military conflict. Focusing on Drusilla Hawk’s character, and drawing on women’s history of the period, I intend to investigate the war in the novel as a space chosen to test out the young characters’ gender (in-) conformity, as well as the extent and significance of her ability to challenge social and religious convention. Drusilla not only volunteers but practically forces her way into the army, which seems to suggest that to her the war is as much a place for social destruction as for individual construction. I am interested in Faulkner’s unlikely choice of a woman-soldier who recklessly rides and shoots through the rather exclusively male battlefields of this war, and will be investigating the reasons for that option (although as a real-life military fraud Faulkner makes no secret of his fascination with the performative nature and creative possibilities of gender).

Joana de Mello Moser

“O Golem”

Gustav Meyrink (1868-1932) chose for the stage of *Der Golem* the Jewish ghetto of Prague, a place where people, houses and streets are quite similar.

The novel is a picture of real life mixed together with situations of the psychological forum. Much of the symbols referred to in the text express loneliness, painful anxiety and the dignity of man who has to face the struggle against inexorable forces.

I begin by casting a glance over the myth of the golem, which will be followed by an outline of the author's biography. A reflection on the complexity of the "phenomena" that take place in the fantastic world Meyrink created for his heroes is the main goal of this paper.

Joseph Eugene Mullin

“Emerson and the Gist of *The Conduct of Life*”

O argumento é – não obstante a atenção persistente aos ensaios “Nature”, “The American Scholar” e ao enigmático “Experience” – que *The Conduct of Life*, a última obra de maior consequência de Ralph Waldo Emerson, é a exposição mais madura, a mais compreensiva, e a mais completa da ética deste autor.

Alexandre Dias Pinto

“Viagem, demanda e regeneração social em *The Italian*, the Ann Radcliffe e em *Eurico, o Presbítero*, de Alexandre Herculano”

Several novels written after the French Revolution enact the conflict between the individual and society and indirectly discuss the reorganization of the existing socio-political order. Among these novels are Ann Radcliffe's *The Italian* (1797) and Alexandre Herculano's *Eurico, o Presbítero* (1844) – the latter was written shortly after the civil war that introduced the “Constitutional Monarchy” in Portugal. In both narratives, the protagonist rebels against the values and practices of the corrupt and unjust existing state of affairs and departs from the community to which he belongs.

Thus, the aim of this paper is to analyse how the motif of the journey – in *the Italian* a circuitous journey; and a linear journey (cf. Abrams, 1973) in *Eurico, o Presbítero* – symbolically depicts the objectives of either protagonist as well as the type of quest that they take part in: it represents the different strategies followed in order to reintegrate the community to which they belonged and to contribute to the regeneration of society. However, in the end of their quest their initial plans are either partially or completely foiled.

Maria Margarida C. P. Costa Pinto

“O silêncio em Samuel Beckett”

O Silêncio em Samuel Beckett, which may be translated as *The Silence in Samuel Beckett*, focuses mainly *Waiting for Godot* and *Endgame* in their English versions, translated by S. Beckett himself. This essay attempts to analyse the ‘fundamental sounds

and silences' in a both straightforward and fresh perspective. Thus, emphasis is given to the beckettian pauses in the two above-mentioned plays, a device which has a semantic and a pragmatic relevance, counteracting the lack of definition of the spoken words.

Maria João Pires

"The Self and the World or the Spirit of America in Walt Whitman's *Song of Myself*"

Tendo em conta a expressão whitmaniana do eu e do mundo em *Song of Myself*, a presente comunicação propõe-se analisar a busca de identidade e certeza(s) revelada pelo autor no presente poema. Quando ele afirma – *Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son* – ele está simultaneamente a sugerir uma nacionalidade e a afirmar uma personalidade e um propósito. Percorreremos pois alguns dos caminhos whitmanianos do intenso optimismo e da identificação com a humanidade.

Maria Irene Ramalho

"*Todos os Nomes*: José Saramago e a poesia lírica"

In a well known passage of *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Saramago stages a particular encounter between a dead Pessoa and a living Reis to engage in a fascinating meditation on poetic naming, poetic identity, and poetic form. In this paper I discuss Saramago's appropriation of Pessoa's modernist heteronymy to reinvent fiction for postmodernity. Going over Saramago's fiction as a whole, and with Pessoa's *Os graus da poesia lírica* in mind, I identify Saramago's degrees (or levels) of the epic as remarkable instances of the lyric.

José Eduardo Reis

"Essa rara coisa que somos, numerosa e una"

Epitomizing the German idealist school of philosophy, Schopenhauer's theory of knowledge of the world as "Representation" is articulated with his ontological view of the world as "Will". The lasting and broad influence of Schopenhauer's philosophical and conceptual "hardware", most particularly in the field of aesthetics, is acknowledged by, among many others, Jorge Luis Borges. This legacy didn't take the form of a programmatic influence, a resetting of poetic precepts, but rather emerged in his literary re-creation of some of the basic concepts of Schopenhauer's philosophy – in Borges's words the only one that allowed him to "catch a glimpse of the universe". In our essay we trace Schopenhauer's argument that led him to identify the Kantian concept of the unknowable "thing in itself" as the essential will to live, common to every being. We then apply the hermeneutical potentialities of that argument to the reading of two of Borges's short stories. We particularly focus on Schopenhauer's thesis of the intrinsic dissension of the one Will in its cyclical and endless fighting manifestations, crediting it with the capacity to model the narrative themes of both human "duels" and their tragic yet essentially illusory nature.

Reinaldo Francisco Silva

“Stevens and Pessoa/ Caeiro: Poetry as ‘Degree Zero’”

Completamente alheados da existência e do trabalho poético de cada um, Wallace Stevens e Fernando Pessoa (através do heterónimo de Alberto Caeiro) escreveram poemas modernistas que advogam temáticas semelhantes. Entre os poemas em questão, destacamos, por exemplo, aqueles em que ambos os poetas aspiram à utilização de uma linguagem simples e completamente desprovida de todo o tipo de recursos estilísticos e embelezamentos literários. No contexto das formulações teóricas de Roland Barthes, que advertem para a necessidade da adopção de uma “escrita zero” por parte dos escritores, deparamo-nos, em suma, com duas vozes – as de Stevens e Pessoa – a trabalhar esta estética muito antes da incitação Barthesiana. Apesar de para o primeiro a língua de trabalho ser o Inglês e para o segundo ser predominantemente o Português, os poemas de ambos, todavia, têm em comum o facto de celebrarem a simplicidade das coisas da vida. No confronto e na comparação entre ambas as poéticas destas vozes transatlânticas, a estética modernista assume-se plenamente como um movimento internacional.

Maria Cândida Zamith Silva

“A figura do gato como capa para considerações mais profundas:

Lope de Vega, E. T. A. Hoffman, T. S. Eliot”

Cats have traditionally been writers' favourite pets. And writers who love cats often write about them or in their names. Among many others, Lope de Vega, E. T. A. Hoffmann and T. S. Eliot did.

It is fascinating to analyse how three very different authors, living centuries apart in distinct countries, and writing different kinds of poetry or prose, found a similar way to express their opinions or secret grievances about women's inconstancy and the fallacy of love vows. The three of them lent life and expression to communities of cats who acted as their mouthpieces in the development of their respective subjects, in a very literary but peculiar form.

Lope de Vega re-wrote, in a new poem, the story of his ill-fated love experience; Marramaquiz, the hero of *La Gatomaquia*, is his disguised *alter-ego*. Hoffmann built one more of his fantastic semi-autobiographic tales, choosing this time a cat to take his own place and express his own thoughts in *Lebensansichten des Katers Murr*. T. S. Eliot created Growltiger in his *Old Possum's Book of Practical Cats* to tell a similar tale of feminine volubility and masculine defeat both in love and in self-assurance.

Filomena Aguiar de Vasconcelos

“Absurd Language in the Theatre and Arts in the 20th Century”

Questiona-se a noção de absurdo no contexto das linguagens artísticas da segunda metade do século XX, com especial ênfase para os sentidos de ‘pós-moderno’ no âmbito da expressão cultural anglo-saxónica, tanto britânica como norte-americana. No plano literário, privilegiou-se o drama, tendo sempre em conta a sua vertente teatral, destacando-se a centralidade do Teatro do Absurdo na temática proposta. No plano das

artes plásticas, a atenção recaiu sobre a problemática da Arte Pop, como eixo de articulação inevitável de toda a revolução artística que caracterizou as últimas décadas novecentistas. No entanto, muito embora se traçassem pontos de contacto e afinidade entre as correntes artísticas abordadas, não pode deixar de salientar-se a sua intrínseca diferença nos modos como cada qual lê, interpreta e exprime a sua própria visão do absurdo, atribuindo-lhe dimensões que remetem directa ou indirectamente para as linhas de tradição estética e ideológica que as fundamentam.

Mary Gualtney Vaz

“In the Gap: Space, Language and Feminine Roles in *The Playboy of the Western World*”

Esta análise da peça, *The Playboy of the Western World* (1907), de J. M. Synge, divide a peça em três partes, que correspondem às três etapas na relação entre a vida e a arte descritas no ensaio, “The Decay of Lying”, de Oscar Wilde. No ensaio, a arte é pura e autónoma na primeira fase, mistura-se com a vida na segunda fase, e finalmente é “driven into the wilderness” pela vida na terceira. Na primeira etapa da peça de Synge, quando a caracterização do crime de Christy feita pelos camponeses é absolutamente diferente da realidade, há também divisões radicais entre espaços interiores e exteriores, palavras e os seus efeitos e senhores e escravos. Na segunda etapa, quando a realidade de Christy se mistura com os acontecimentos imaginados pelos camponeses, estas divisões desfazem-se e em sua vez é criada uma fenda. Nesta fenda, ou espaço liminar, interiores e exteriores, palavras e acções, senhores e escravos misturam-se e fundem-se. Na etapa final da peça quando a vida assume o controlo e a realidade da acção de Christy é compreendida, a fenda fecha e as divisões reaparecem. Esta análise sugere que, ao contrário do que muitos eruditos têm argumentado, no fim da peça não há nenhum triunfo, nem o retórico é transformado em realidade.

Fátima Vieira

“A verdade do socialismo Segundo William Morris”

A insistência, por parte de Morris, na definição do “verdadeiro socialismo”, encontra eco numa série de textos onde o autor, apesar de não mencionar explicitamente a ideologia marxista, se lhe refere de forma sub-reptícia, através da alusão ao conceito de verdade. A metodologia que utilizarei para a verificação desta hipótese será a da análise, por ordem cronológica, de alguns dos mais significativos textos de Morris em que a “verdade” assume estatuto de adjectivação dos conceitos à volta dos quais o escritor constrói o seu edifício socialista. Procurarei, por fim, demonstrar, que esses textos são as peças do *puzzle* que, quando completo, nos oferece o retrato da única e verdadeira sociedade.