

REVISTA **ANGLO SAXONICA** SER. III N. 1 2010

ANGLO
SAXONO



University of Lisbon Centre for English Studies
Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa

ANGLO SAXONICA

SER. III N.1 2010

DIRECÇÃO / GENERAL EDITORS

M^a Helena Paiva Correia (ULICES)
Isabel Fernandes (ULICES)
João Almeida Flor (ULICES)

COORDENAÇÃO / EXECUTIVE EDITOR

Teresa Malafaia (ULICES)

EDITOR ADJUNTO / ASSISTANT EDITOR

Margarida Vale de Gato (ULICES)

REVISÃO DE TEXTO / COPY EDITORS

Inês Morais (ULICES)
Madalena Palmeirim (ULICES)
Ana Luísa Valdeira (ULICES)

EDIÇÃO Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa

DESIGN, PAGINAÇÃO E ARTE FINAL Inês Mateus

IMPRESSÃO E ACABAMENTO TEXTYPE

TIRAGEM 200 exemplares

ISSN 0873-0628

DEPÓSITO LEGAL 86 102/95

PUBLICAÇÃO APOIADA PELA

FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA

ÍNDICE

COLÓQUIOS

POE E CRIATIVIDADE GÓTICA / POE AND GOTHIC CREATIVITY

INTRODUÇÃO: A ARTE PERVERSA DE EDGAR ALLAN POE Maria Antónia Lima e Margarida Vale de Gato	9
"THE MASQUE OF THE RED DEATH" – CASTLE OF ALTERITY Iolanda Brito	19
POE AND LOVECRAFT: INTERIOR AND COSMIC TERROR José Carlos Gil	35
"THE FALL OF THE HOUSE OF USHER": O DISPOSITIVO CINE-POIÉTICO POE / EPSTEIN Fernando Guerreiro	45
THE HOUSE OF USHER AND THE HOUSE OF FISHER: TOWARDS AN ARCHITECTURE OF (DIS)COMFORT José Duarte	61
EDGAR ALLAN POE: UM PRECURSOR DA LITERATURA DE VAMPIROS NORTE-AMERICANA Paula Lagarto	75
O ESCRITOR E O SEU DUPLO EM EDGAR ALLAN POE E BRET EASTON ELLIS João Luís Nabo	89
EDGAR ALLAN POE'S EXTRAORDINARY TRANSLATIONS: A SURVEY OF NINETEENTH AND EARLY TWENTIETH-CENTURY FRENCH AND RUSSIAN VERSIONS Nadia D'Amelio	101
A PARATEXTUALIDADE NA REESCRITA PORTUGUESA DOS CONTOS DE EDGAR ALLAN POE Vivina Figueiredo	115
PESSOA, POE E A APRENDIZAGEM DA CONTINGÊNCIA. LEITURAS A PROPÓSITO DE "THE DOOR" E DE ALGUMA POESIA DE ALEXANDER SEARCH Francisco Fino	139

"FABULOUS AND FRIVOLOUS TALES": POE'S "THE PIT AND THE PENDULUM" AND ANTI-CATHOLIC FICTION IN ANTEBELLUM CULTURE Fernando Gonzalez	159
RATIONALES OF VERSE: POE AND OTHER CRITICS Fernando Barragão	175
HAPPY BIRTHDAY, MR. POE! Maria Antónia Lima	185

ESTUDOS

REIFIED BODIES AND MISPLACED IDENTITIES IN ELIZABETH BISHOP'S NARRATIVES OF CHILDHOOD Diana Almeida	193
A ESCRITA SOBRE A NATUREZA: PEQUENOS MILAGRES OU OS NOVOS MUNDOS DO NOVO MUNDO. <i>THE SENSE OF WONDER</i> DE RACHEL CARSON E <i>SMALL WONDER</i> DE BARBARA KINGSOLVER Isabel Alves	207
REPRESENTAÇÕES DE VÍCIOS E DE VIRTUDES NA COMÉDIA DE COSTUMES BRITÂNICA Maria Isabel Barbudo	225
CHEGAR A CASA: SAFO, STEVENSON, ELIOT, LARKIN Fernando Barragão	253
SEMIÓTICA SOCIAL E GRAMÁTICA VISUAL: O SISTEMA DE SIGNIFICADOS INTERATIVOS Flaviane Faria Carvalho	263
<i>SIX FEET UNDER</i> : "BETTER LIVING THROUGH DEATH" José Duarte	283
"DEAFENED BY THE ROAR OF ITS OWN HISTORY": GÉNERO, MEMÓRIA E IDENTIDADE NO ROMANCE <i>PARADISE</i> DE TONI MORRISON João de Mancelos	307
TRIANGULATING BIRMINGHAM, BLACKPOOL, BOMBAY: GURINDER CHADHA'S <i>BHAJI ON THE BEACH</i> Ana Cristina Mendes	325
THE POWERLESS DIPLOMACY OF THE ABBÉ CORREIA DA SERRA Edgardo Medeiros Silva	337

DISCURSOS DIRECTOS

LUÍSA COSTA GOMES, ESCRITORA Entrevista conduzida por Ana Raquel Fernandes	363
---	-----

COLÓQUIOS

Introdução: A Arte Perversa de Edgar Allan Poe

Introdução: A Arte Perversa de Edgar Allan Poe

E se Edgar Poe, esse autor americano tão fora do seu tempo e espaço, e por isso tão pouco dado a efemérides, tivesse sido atormentado não só pelo vício do álcool, mas também pelo vício da sua arte? A questão estará em saber se esse segredo nunca revelado – procurado na insondável negritude dos abismos, nos turbilhões do mar, nos enterros prematuros, nas experiências de morte antecipada, nos extremos de sofrimento provocados por instrumentos de tortura, por actos de vingança, por amores trágicos ou por impulsos perversos gratuitos – não estaria talvez muito próximo da revelação implícita, em muitos dos seus contos, de que a arte pode matar, não tendo a sua ficção outra saída que não fosse iniciar-se como uma arte do crime.

É que, em muitas das suas Histórias Extraordinárias, o assassino é um artista, um *virtuose* na arte de matar, semelhante ao retratado por Thomas de Quincey em “O Assassínio como uma das Belas Artes” (1827). As maiores das atrocidades são cometidas como se fossem uma obra de arte, ou seja, obedecem ao mesmo sentido estético com que se constrói um poema, uma pintura, ou uma escultura. Neste sentido tanto o artista perverso de “O Retrato Oval” como o célebre Rodrick Usher de “A Queda da Casa de Usher” não seriam mais do que duplos do seu autor, personagens onde se projectaram e objectivaram os dilemas e paradoxos da criatividade poética. Tentando controlar e evitar esta fatalidade, construiu Poe a sua própria teoria estética, apresentada em “A Filosofia da Composição” (1846), onde procurou defender esse princípio de coesão denominado “unidade de efeito”, que considerou inerente a toda a composição artística. Cada palavra ou imagem não deveria, então, ser usada por acaso, pois faria parte integrante de uma estratégia de significação de uma estrutura meticulosamente construída para obter um certo efeito estético que provocaria

no leitor uma determinada reacção que, desde o início, o autor conhece, prevê e antecipa, tal como o criminoso poderá antecipar as emoções de terror e agonia das suas vítimas, que serão tanto mais intensas quanto maior for o rigor e a perfeição do acto.

Daí que exista uma enorme cumplicidade entre Poe e os seus vilões que, na sua maior parte, são seres tão auto-destrutivos e vítimas dos seus impulsos negativos como ele próprio. Através deles, o autor de “Imp of Perverse” confrontou os seus leitores com a realidade da perversidade humana, a que nenhum escritor ou artista em geral está imune, podendo muitos dos seus contos serem lidos como histórias de transgressão que expõem o processo criativo como uma prática destrutiva afecta não só à arte como à Ciência e à dinâmica do Universo, segundo a interpretação que dele fez Poe em *Eureka*.

Sendo o artista e o criminoso dominados pela mesma força demoníaca do impulso que destrói a personalidade, o processo criativo de Poe terá forçosamente muito em comum com o processo do enredo criado pelas suas personagens criminosas. Produzindo uma arte que se alimenta essencialmente da tendência humana para o mal, em que muitos dos impulsos estéticos se convertem inevitavelmente em impulsos perversos, a arte de Poe nunca conseguiu escapar ao seu próprio niilismo criativo, do qual o autor teve perfeita consciência e sobre o qual pôde ironizar, não só nos seus contos mais sarcásticos, mas também numa permanente sátira que dirigiu a si mesmo e a uma escrita capaz de conceber a sua própria destruição.

Pela veemente exposição do lado negro da criatividade, este autor americano teria necessariamente de entrar em relação directa com outros escritores seus predecessores, que como Mary Shelley se propuseram aprofundar esta temática profundamente indissociável do modo literário gótico. Como *Frankenstein*, também muitas das ficções de Poe traduzem uma certa crise romântica da identidade artística, convertendo-se em narrativas auto-reflexivas das incertezas inerentes à actividade criadora. Por tão profundamente ter reflectido sobre o lado mais negro da criatividade, a ficção do autor tornou-se, assim, num centro aglutinador de preocupações éticas e estéticas ligadas ao que se poderá denominar “Criatividade Gótica”, onde são expostos os efeitos transgressivos da actividade intelectual e artística. Porque considerava o mundo como um paradoxo negro e caótico, em que somente a experiência do terror da alma, vivido por prazer estético, poderia

fazer ascender a um conceito de Beleza Suprema, a obra do autor de “Ligeia” e “O Corvo” orientar-se-ia por conceitos identificados com o Sublime Gótico, afastando-se no entanto dos clichés mais convencionais a este associados. Autor de uma arte onde a perfeição artística se atinge na morte e não em vida, pois como sabemos é exactamente no momento em que Usher pressente a morte de Madeleine que este mais produz, escrevendo, pintando ou compondo, Poe sempre se mostrou consciente dos excessos de um certo idealismo negro romântico que conduz o artista à loucura da arte. Dividido, como as suas personagens, entre os seus impulsos irracionais e a sua capacidade racional e estética de os controlar, Edgar Poe acabou por revelar-se o artista da sua própria perversidade, contra a qual combateu até ao fim, sem nunca ter deixado de acreditar como Frankenstein que “from the midst of this darkness a sudden light broke upon me”, pois como bem observou em “The Premature Burial”, “out of Evil proceeded Good”. A sua morte prematura haveria, assim, de fazer perdurar eternamente este optimismo negativo, no qual o terror contemporâneo das nossas almas sempre encontrará uma inesgotável fonte de consolação e de inspiração.

* * *

O bicentenário do nascimento de Edgar Allan Poe foi assinalado de 18 a 20 de Março, pelo Grupo de Investigação de Estudos Americanos do Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, com o Colóquio Internacional “Poe e Criatividade Gótica / Poe and Gothic Creativity”, que contou com a colaboração de várias instituições culturais de Lisboa – Biblioteca Nacional, Casa Fernando Pessoa, Cinemateca – e ainda do mítico bar gótico da capital, o “Incógnito”, onde se proporcionou, aos participantes e a todos os entusiastas da figura de Poe, uma “raven rave”, estimulando o convívio e apelando às correntes subterrâneas da imaginação. O potencial icónico do autor a quem se atribuiu a paternidade de inúmeros filões da cultura popular e alternativa – desde os folhetins, onde a parcialidade do jornalista transparece em relatos sensacionalistas, à ficção científica e aos efeitos especiais intersemioticamente transpostos para os filmes de terror de série B – foi amplamente aproveitado numa exposição biblio-iconográfica na Biblioteca Nacional, numa mostra de ilustrações de Filipe Abranches para *Obra Poética Completa de Edgar Allan Poe* (trad. de Margarida Vale de Gato, Lisboa: Tinta da China, 2009) com lançamento simultâneo

ao colóquio, numa projecção de vídeo em *loop* na parede da entrada do bar Incógnito, e na exibição do filme *A Máscara da Morte Vermelha* de Roger Corman, cujos planos saturados de cor e o décor faustoso foram objecto da apresentação de Mário Jorge Torres. A organização de debates com artistas e agentes culturais nacionais pôs em relevo a capacidade de Edgar Allan Poe mobilizar teóricos e criadores, facilitando o cruzamento da prática de ambos, e estendendo a sua esfera de influências quer aos média de difusão de massas quer ao preenchimento de espaços de indeterminação pelo sujeito receptor, como fez notar Marshall McLuhan ao exaltar as premonições do poema simbolista e da ficção policial como marcos da nova pulverização e re-equação espacial de dados difundidos a uma larga escala e a grande velocidade.

Os múltiplos caminhos de redefinição de linguagens, identidades e dinâmicas estético-científico-sociais, abertos por Poe, foram finalmente explorados em comunicações académicas, que provocaram questões e diálogos antes de serem convertidas em ensaios de que aqui se apresenta uma amostra representativa, complementando o volume da Primavera de 2010 da *Edgar Allan Poe Review*, dedicado também a produções suscitadas pelo Colóquio de Lisboa. Os textos aqui reunidos são tão diversos quanto prementes na sua abordagem a temas centrais dos estudos sobre Edgar Allan Poe. A poética do gótico como estação iniciática do paradoxo, da duplicidade, e da ironia que cinde o sujeito em observador e personagem performativa sobressai em vários destes estudos. Iolanda de Brito e Zôrro, em “‘The Masque of the Red Death’ – Castle of Alterity” recorre à divisão estrutural de aspectos do fantástico por Todorov e à inversão carnavalesca analisada por Bakhtine, para nos propor uma leitura do conto de Poe baseada na polarização dialéctica dos espaços fantasmagórico e real, privado e político, especular e universal, subjectivo e exteriorizável. José Carlos Gil percorre, por seu turno, os vectores oscilantes do terror cósmico e interior assinalados por Lovecraft na sua leitura de Edgar Allan Poe, para nos mostrar pontos de convergência entre este e o autor de *Supernatural Horror in Literature*, ambos sugestivos do singular aspecto de “contrariedade” que o gótico reivindica na literatura dos Estados Unidos da América. Argumentando que “o Horror em Poe tem a ver com a hipótese de que o real e o cosmos possam ser *estruturados pelo nada*”, Fernando Guerreiro analisa a rarefacção de corpos e edifícios em Poe, relacionando-a com efeitos de

espectralização no filme “La Chute de la Maison Usher” de Jean Epstein. Através de uma análise dos processos de justaposição e desdobramento de imagens pelo realizador, propõe-se uma poética cinemática movida pela ambição de tocar o inatingível, de representar uma matéria que se desagrega e funde, ou a “*realização feliz* do Fantasma”.

A possibilidade de relacionamento com fantasmas e corpos em decomposição, se não com harmonia pelo menos com aceitação, procurando-se a continuidade das naturezas da vida e da morte, subjaz ao relevo de contrastes em que investiu José Duarte ao estabelecer um paralelo entre a Casa de Usher e uma realização visual nossa contemporânea, a série televisiva “Six Feet Under” de Allan Ball, onde a Casa de Fisher alberga mortos que devolvem uma ideia de família alargada à comunidade. O exercício de aceitação da morte, do mergulho psíquico na transgressão e no grotesco, da errância de corpos em falta e da violência da incerteza psíquica sobre o domínio da razão, integra a proposta de Paula Lagarto, veiculando Poe à actual literatura de vampiros norte-americana e reivindicando o vampiro como uma figura catártica que permite a realização das ansiedades humanas. Contemporâneo é igualmente o termo de comparação proposto por Luís Nabo, para propiciar o encontro entre o autor de “William Wilson” e Bret Easton Ellis, num ensaio que nos dá uma dimensão da actualidade de Poe, tantas vezes esquecida numa obra dada a cenários que nos transportam além de contingências de tempo e lugar, sendo que o próprio autor reclamou uma abordagem ao terror universal da alma. Aceitando esta premissa, o ensaio “O Escritor e o Seu Duplo” analisa, no entanto, o processo de alienação como resposta e denúncia de um pendor introspectivo acentuado pela moderna auto-reflexividade em conflito com realidades fragmentadas.

O trabalho de Nadia d’Amelio, “Poe’s Extraordinary Translations”, por seu turno, faz retroceder a importância de Poe à modernidade literária e ao encontro com o seu mais célebre tradutor, Charles Baudelaire, procedendo a um inventário comentado das repercussões do complexo “Poedelaire” na literatura e nas artes até à actualidade, desde Mallarmé a Tim Burton, passando por Fernando Pessoa e Cortázar. Pensando na acentuada preponderância dos prefácios de Baudelaire às suas traduções, para transmitir uma imagem nevrótica e maldita da figura de Poe, torna-se evidente, para os estudos de recepção e de diversos (poli-)sistemas cujas

relações de forças se modificam a cada novo investimento na divulgação de um autor estrangeiro, o interesse que revestem os para-textos para deles intuirmos normas poético-ideológicas vigentes e a potencial tentativa de subversão ou ratificação representada pelas decisões e estratégias presidindo ao texto traduzido. O estudo de Vivina de Figueiredo, “A Paratextualidade na Reescrita Portuguesa dos Contos de Edgar Allan Poe” mostra-nos como se aplica este enquadramento teórico a exemplos empíricos de textos e aparato editorial a acompanhar as traduções de Edgar Allan Poe em Portugal. Já o caso específico e sobejamente discutido da recepção de Poe por Fernando Pessoa recebe uma nova abordagem por Francisco Fino, focando “a substância do homem decadente” e o modo como o olhar do artista a “devolve sob a forma do medo, do crime e da loucura”, sob o prisma do autor que se heteronimizou também pela (re)criação em língua inglesa.

Passando da descendência do escritor de prosa e poesia de clausura para os antecedentes dos géneros por si trabalhados e reiventados, Fernando González dá-nos a ver o modo como Poe se serviu do sensacionalismo de romances populares anti-católicos, na América pré-guerra Civil, para expor o conflito entre parcialidade subjectiva e orgulho nativista nas formas de tortura inquisitorial de “The Pit and the Pendulum”. Finalmente, o ensaio de Fernando Barragão fala-nos do poeta Poe. O interesse pela análise dos aspectos de versificação, contemplados por Poe em “The Rationale of Poe”, conduz à questão da busca pelo “Urvers”, o universo original, contraposta à necessidade de variação e de reciprocidade. Poe partilhava sem dúvida da nostalgia romântica pelo uno, ao mesmo tempo que reagia e contribuía para a velocidade e cadência de tempos espartilhados. Assim, conforme abundantemente se comprovou na celebração do seu bicentenário, terá sido o pioneiro na descoberta de multiversos exponenciais.

Maria Antónia Lima e Margarida Vale de Gato

NOTA: A primeira parte desta introdução, que apresenta os aspectos diversos da “criatividade gótica” em Edgar Allan Poe, é uma versão revista e adaptada do texto que Maria Antónia Lima produziu para o *Jornal de Letras*, de 11 a 24 de Março, coincidente com o decurso do Colóquio organizado pelo CEAUL.

POE E CRIATIVIDADE GÓTICA
POE AND GOTHIC CREATIVITY

“The Masque of the Red Death” – Castle of Alterity

Iolanda de Brito e Zôrro

ULICES - University of Lisbon Centre for English Studies

“The Masque of the Red Death” – Castle of Alterity

The main aim in this article is to briefly reflect on the importance that the thematic of alterity plays in “The Masque of the Red Death”¹ by Edgar Allan Poe. The focus will be on demonstrating how the bipartite structure of the “Inside Space” and “Outside Space” and the atmosphere of inversion, common to Carnival festivities, are both important factors to this line of thought. We will focus on the “Other” that lies within each one of us and is considered to be a disruptive element, often moving in the sideline spaces of society. In order to do so, and for the reasons discussed below, Todorov’s structuralism theory will be the starting point for our considerations due to the central place it occupies among the studies devoted to the gothic-fantastic.

Todorov is in fact a pioneer in his analysis of the way several elements of the fantastic gothic short story contribute to the general progress of the narrative. The critic describes to us, with very sharp sensitivity and acuity, the ambiance that characterizes the gothic by stimulating an immediate dialogue between the latter and both the characters of the text and its readers.

According to Todorov, the gothic short story has to be framed by a mimetic textual structure so the supernatural may prove itself apt to introduce what Freud would call uncanny events,² liable to bring with them the power to disturb the reader’s expectations of what he defines as normal. It is in this sphere, which stands between the real and the unreal,

¹ From this point onwards referred to as “Masque”.

² “(...) linguistic usage has extended *das Heimliche* [‘homely’] into its opposite, *das Unheimliche*; for this uncanny is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression” (Freud, “Uncanny” 363-364).

that the fantastic effect takes place. The last, in its turn, gives way to the principle of hesitation experienced by the reader and characters who are, consequently, inserted in a space where they'll have to face events that are difficult to categorize: "Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel" (Todorov 29).

Following the critic's ideas, both the reader and characters have to admit the existence of two organizational systems, one from the natural order and the other from a supernatural order, seeing the fantastic effect occur somewhere between the two. Rosemary Jackson compares the hesitational effect to the paraxial area, i.e., to a place where the optic of the real touches that of the unreal, originating an intermediate zone which does not identify with either: "This paraxial area could be taken to represent the spectral region of the fantastic, whose imaginary world is neither entirely 'real' (object), nor entirely 'unreal' (image), but is located somewhere indeterminately between the two" (19). The mimetic impulses remain recognizable in this space, although they are overwhelmed by another set of laws where alterity acquires a supernatural contour. Thus, Jackson attributes to the fantastic discourse the role of legitimizing what society considers to be a taboo³ by bringing into discussion what convention has defined as transgressive. It is because the fantastic is inserted in a fictional sphere that the debate over marginal themes is possible without there being a threat to society's infrastructures. It is due to this that the fantastic is commonly defined as a place outside of reality:

To introduce the fantastic is to replace familiarity, comfort, *das Heimlich*, with estrangement, unease, the uncanny. It is to introduce dark areas, of something completely other and

³ "Tabou, c'est précisément cette condition des objets, des actions ou des personnes isolées ou interdites, à cause du danger que comporte leur contact... Tout ce qui est sacré, prohibé, interdit, incestueux, de mauvais augure, dangereux... Les tabous peuvent être provisoires ou permanents; puissance à la fois attirante et repoussante, que tient de l'ambivalence et de l'insolite. Par sa séparation et par son isolement du reste des choses, le tabou prend une valeur supplémentaire mystérieuse, comme si *autre chose* ou *quelqu'un* l'habitait sous ses apparences" (Chevalier 255). Emphasis in the original.

unseen, the spaces outside the limiting frame of the 'human' and 'real', outside the control of the 'word' and of the 'look'.
(Jackson 179)

In "Masque", the main taboo is that of alterity which goes through all of the castle's rooms like a veiled presence that gradually infiltrates within the heart and soul of the characters and that, in the end, proclaims its unreserved dominion over everything that lives. The expression of dualism and multiplicity inherent to the human condition is of vital importance to gothic texts of the 19th century where there is a portrayal of a Victorian society asphyxiated by the ruthless yoke of mores and the severity of morals that compelled the human being to restrain and violate his own plural nature. Accordingly, what Jackson calls the "myth" of alterity, arises from an identity wish of reunion with a lost centre of personality where the "Other" contains, in a dynamic and indissoluble relation, the hidden facets of the "Self", the two different sides of the same being.

The disruptive appearance of the figure of the "Other" is frequently associated with objects such as paintings – a commonly known example is *The Picture of Dorian Gray* by Oscar Wilde – and mirrors. Foucault identifies the mirror as the heterotopic place *par excellence*, for it projects an image of the "Self" in a space that is different from the latter, an "Other" space we might say, where the individual may recognize and analyse itself from a relatively distanced point of view:

Le miroir (...) c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis (...).
(756)

Both paintings and mirrors have reality at their core; they portray to the "Self" a dimension that is discerned as being strange and unexpected. Therefore, both may be interpreted as epiphanies of the "Self" and, as a result, as objects of self-discovery. The same sort of disclosure is present in

R. L. Stevenson's *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, which explores the various mental levels where the human mind works. In the book, these gain a physical existence, endangering with impending chaos the sturdy order of Victorian society.

From the onset of "Masque", we may observe a clear difference separating the "Outside Space" of pestilence and suffering, where death is the ultimate and democratic dissolution of the "Self", from the "Inside Space" of Prospero's castle. It is here where the prosperity that echoes the environment felt in the courts of the Middle Ages, as well as joy, colour and life, are reiterated by the underlying atmosphere of subversion of the masque ball which, in its turn, suggests yet another sort of dissolution: the "Self" that is annulled behind a costume. The Carnival ambiance⁴ that pervades the tale is deliberate and should not come as a surprise for it is a literary device used to emphasize, yet again, the transgressive nature that is characteristic of the fantastic. During the celebration of this festivity, all social differences are levelled, abolished and subverted while the rules and conventions of everyday life are temporarily suspended giving way to chaos: "The jocular and merry approach is opposed to the serious and gloomy one; the usual and commonplace to the strange and unexpected, the material and bodily to the abstract and the exalted" (Bakhtin 234).

For Todorov, the transformation of time precludes the dissolution of the limits that stand between the immanent and the transcendent. This is a destructive relation because it is based on the violation of the order of nature in which its two main agents, Humanity and the world, interact according to a system of perception-conscience. In "Masque", the mental duplicity of the human being dissolves in and is represented by the contiguity of the castle's rooms which dominate and impose their presence to the characters that wander in their interior. Jackson argues that the Carnival exists in a time outside law and we can see this feature represented in "Masque" not only in its temporal and historical imprecision but also in the descriptive techniques that suggest an environment of almost unruly abundance. "Masque" also renders it possible to simultaneously feel the ominous and persistent presence of nostalgia, ruin and an almost mystical

⁴ Cf. Bakhtin (1984) for a diachronic exposition on the genesis of Carnival.

atmosphere. These elements help inscribe the narrative within a diffuse time that takes place outside the limits imposed by reality itself.

The castle's opulence contrasts with its devastated exterior and with the claustrophobic and labyrinthine architecture of its rooms:

"The apartments were so irregularly disposed that the vision embraced but little more than one at a time. (...) in the middle of each wall, a tall and narrow Gothic window looked out upon a closed corridor which pursued the windings of the suite" (Poe 671).

Consecutive chambers and successive colours insinuate both the plurality of human nature and the associative rapidity of human thought which, in the short story, lead the reader and characters to a point of entropy and absence of colour, represented by the last chamber's unique characteristics.⁵ Here, the predominance of the colour black is interrupted only by the same blood-red that, at the beginning of "Masque", characterises the "Outside Space" of horror which, as the narrative proceeds, penetrates the "Inside Space" of revelry and apparent safety of the castle:⁶

The seventh apartment was closely shrouded in black velvet tapestries that hung all over the ceiling and down the walls, falling in heavy folds upon a carpet of the same material and hue. But in this chamber only, the color of the windows failed to correspond with the decorations. The panes here were scarlet – a deep blood color. (Poe 672)

The presence of black comes up as the dissonant chord among the other colours, giving the seventh room such a mystery and singularity that the reader and characters, at a certain point, are bound to experience a peculiar

⁵ Thompson (301) refers to the difficult task critics have faced when trying to identify the symbolic meaning of the colours of the seven rooms. Bearing in mind the importance of this mystic number, some of their interpretations include the seven ages of man, the seven days of the week, the seven deadly sins, the seven Christian sacraments and the seven broken seals of the Apocalypse.

⁶ "The Other expressed through fantasy has been categorized as a negative black area – as evil, demonic, barbaric – until its recognition in the modern fantastic as culture's unseemly" (Jackson 173).

state of anxiety. The shadows within this room aren't extravagant or merry, but frightening, terrible and wild, capable of expelling even the boldest from its interior. Without a doubt, this is the place of death. All these features, together with the monochordic rhythm of the ebony clock lead up to the appearance of the ultimate fantastic element: the Red Death. It is the very phantasmagorical strike of the clock that announces hesitation and mystery and that foreshadows the arrival of the moment of interpenetration of two worlds, the physical and the supernatural. Thus, the reader and characters are transferred to a time outside Time itself, that is to say, to an imprecise, interstitial and interrupted time, where the fantastic may find the roots to its own legitimacy. The cessation of all activity, followed by a meditative, unsettling and even aggressive silence,⁷ the vague and distorted contours of the shadowy presences that roam Prospero's castle of dreams,⁸ or the undeniable opposition between the black room and the other ones, all of which prepare the reader and characters for the moment of apotheosis.

But to the chamber which lies most westwardly of the seven, there are now none of the maskers who venture; for the night is waning away; and there flows a ruddier light through the blood-colored panes; and the blackness of the sable carpet, there comes from the near clock of ebony a muffled peal more solemnly emphatic than any which reaches their ears who indulge in the more remote gaieties of the other apartments. (Poe 674)⁹

⁷ Cf. the use Poe's short story makes of expressions such as: 'gay company' (672), 'laughter', 'musicians' (673), 'music', 'merrily', 'gaieties' (674) (sound/life) and 'ceased', 'meditation', 'whispering' (673), 'still', 'silent' (673), 'muffled' (674) (silence/death).

⁸ The association between the fantastic and dreams has been profusely studied by psychoanalytical approaches. It would be interesting to contrast Todorov's and Jackson's views on this approach for whereas the former resists the allegorical relation with the universe proposed by psychoanalysis, the latter finds the inquiry of the repressed to be crucial to the fantastic.

⁹ My emphasis, except in 'their'.

A brief consideration of the exceptional characteristics of the room "most westwardly" (Poe 674) of all is now in order. Its traits are emphasized by the initial use of the adversative "But" (Poe 674) which tells us that we are dealing with a room that is architecturally and semantically isolated from the other castle rooms. It personifies the human need of placing the "Other" and the monstrous outside the frontiers of the civilized world, thus assuring that its dogmas aren't questioned or that whatever it is that constitutes Humankind is not threatened. This was a very popular perspective in the Middle Ages:

Il est rare que le merveilleux existe dans les limites de notre horizon: la plupart du temps il naît là où le regard ne porte plus. C'est pourquoi les "extrémités" de la terre sont fécondes: qu'il s'agisse des régions polaires, de la périphérie de la terre ou tout simplement des terres mystérieuses, inexplorées, **aux confins de la terre connue**. (Kappler 36, emphasis in the original)

In the Middle Ages, the monstrous figure forced Mankind to question its boundaries (cf. Gil, 1994). The integration of the monster within a rigid cosmogony that revolved around a perfect God, responsible for the perfection of His creatures, proved to be ambivalent. It was urgent to find a place for the monster within the hierarchical chain of beings of the medieval system for not doing so was the same as admitting the existence of creatures outside the will and power of God. In order for divine power and the Roman Church to remain infallible the monster was either considered as part of God's creatures or simply dismissed as nonexistent. Kappler refers Saint Augustine as an example of the latter:

(...) la Parole de Dieu fut prêchée dans l'**Univers entier**. Or, comme la zone torride est infranchissable, cette Parole n'a pu parvenir aux éventuels occupants de l'hémisphère opposé au nôtre. Donc, il est inadmissible qu'il existe des êtres humains en ces lieux pour la bonne raison qu'ils seraient victimes d'une injustice monumentale, ne pouvant être «subiecs [sic] a l'eglise [sic] de romme». (30, emphasis in the original)

Let us go back to the point of preparation of the reader and characters to the triumphal moment of the appearance of the Red Death. The now

more insistent use of expressions alluding to silence such as “the music ceased”, “the waltzers were quieted” and “uneasy cessation of all things” (Poe 674) imprint the text with an exponential cadence that accompanies the reader and characters as they are confronted with a succession of several images that bring them closer to a mysterious dimension. The Red Death is the daughter of midnight, and as the latter exists in the confluence of two days, the former exists in the convergence of two worlds: the natural and the supernatural, as mentioned beforehand. We are dealing here with a veiled figure that moves in the time of uncertainty and penetrates the festive rhythm of the living, imposing them his subversive and deathly presence.

(...) before the last echoes of the last chime had utterly sunk into silence, there were many individuals in the crowd who had found leisure to become aware of the presence of a masked figure (...) the figure in question had out-Heroded Herod, and gone beyond the bounds of even the prince’s indefinite decorum. (...) The figure was tall and gaunt, and shrouded from head to foot in the habiliments of the grave. The mask which concealed the visage was made so nearly to resemble the countenance of a stiffened corpse that the closest scrutiny must have had difficulty in detecting the cheat. (...) His vesture was dabbled in *blood* – and his broad brow, with all the features of the face, was besprinkled with the scarlet horror. (Poe 674-675)

This character represents the inefficacy of human efforts to separate two indivisible dimensions of the human being, the “Outside Space” and the “Inside Space”. He is portrayed as a superlative creature because everything about him is excessive and dreadful. The preponderance of the colour red, associated to the subversive allusion to the decomposing body,¹⁰ haunts the castle’s revellers by bringing the threat of the exterior into the dominion of the interiority, thus defusing an abrupt and unexpected depersonaliza-

¹⁰ Concerning the relationship between the fantastic and the theme of necrophilia, cf. Todorov (1970).

tion in the core of all the characters. Associated to the seventh room is the clock that announces the inexorable succession of Time and the "Outside Space". There is also the figure of the Red Death entering the castle, which is the last safety haven against the exterior devastation and death, and interrupting the apparently eternal and inalterable flow of the circle and cycle of life. The ominous presence of this figure of exile perturbs us and causes in each of the short story characters the loss of their personality centre and subsequent redefinition. It forces them to recognize other dimensions of the "Self", and the multiplicity inherent to human nature. The Red Death is a superior entity, a death herald that represents the cycle of life and the need each one of us has to accept our finite nature. Thompson underlines the special attention we need to pay to the term "avatar", used in the short story to describe the Red Death and highlight his immanent, yet supra-human, abstract quality (299). The fact that the Red Death walks through the castle's rooms from East to West has excited many critics' opinions who have considered this the figurative expression of the day and life cycle, both presided over by the syncopated chimes of a cosmic clock.

As we approach the end of the narrative, the insistent presence of a time that portents death pressures both characters and reader. The question here is not only the physical death of the "Self" but also the death of an inner plurality that is sacrificed in order for the human being to remain coherent and unilateral; a human being that doesn't threaten the laws of society with his internal multiplicity. As the Red Death walks, unimpeded, through all the castle's divisions and as he overlays his presence to the other revellers, he reveals social taboos and questions an infallible conception of the human being: "(...) unimpeded, he [Red Death] passed within a yard of the prince's person; and while the vast assembly, as if with one impulse, shrank from the centres of the rooms to the walls, he made his way uninterruptedly (...)" (Poe 676).

The final *anagnorisis* occurs with the realization that the "Other" is a constituent part of the "Self", a sort of 'alter-mirror', I would say, that reflects not the person we are but the "Other" that lies numb inside of us. Once we accept that human nature is multiple, society will on the one hand find it difficult to impose its undisputed will to the individuals. On the other hand, accepting that we are not entirely good or evil, but

something in between the two cannot be acknowledged without suffering, for it is always a hard task to admit our less than savoury nature.¹¹

The ending note in “Masque” is that of the triumph of ruin, of the eternity and placidity of time and the absolute cessation of all activity. In the end, we have to accept the victory of the Red Death, of that chaotic “Other” who, throughout time, has been shunned out to the limits of society and morals. It’s the victory of death over life, of the dissolved “Self” that brings with it the inauguration of a new order: “And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all” (Poe 677).

What is at stake is the dismantlement of reality and the erosion of the pillars that sustain society; it is the need to change and the conscience that it is inutile to delay the moment of acceptance of difference. It is urgent to find some sort of contract between the established order and what lies beyond it, an area where both the human and the social may be free to reveal their nature without having to sacrifice their integrity or to fear the disaggregation of their infrastructures.

Works Cited

- Bakhtin, Mikail. *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. 1st ed. 1968. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Chevalier, Jean and Alain Gheerbrant. “Tabou.” *Dictionnaire des symboles*. Ed. revue et augmentée. Paris: Robert Laffont et Ed. Jupiter, 1982. 918.
- Clery, E. J. “The genesis of “Gothic” fiction.” *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 21-39.
- Danto, Arthur C. “Works of Art and Mere Real Things.” *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. 1st ed. 1981. Cambridge: Harvard

¹¹ Danto argues the following concerning the death of Narcissus: “(...) he died of self-knowledge, just as Tiresias predicted he would, an object lesson in epistemological suicide to be taken seriously by those who suppose “know thyself,” Socrates’ celebrated cognitive imperative, can be pursued with impunity” (Danto 9).

- UP, 2001. 1-32.
- Foucault, Michel. "Des espaces autres" (1984). *Dits et écrits: 1954-1988*. Vol. IV. Ed. Daniel Defert et François Ewald. Paris: Éditions Gallimard, 1994. 752-62.
- Freud, Sigmund. "Creative Writers and Day-Dreaming" (1908). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. IX, Trans. James Strachey. 1st ed. 1959. London: The Hogarth Press, 1978. 141-153.
- . "The 'Uncanny'" (1919). *Penguin Freud Library*. Vol. 14. Trans. James Strachey, Art and Literature. Ed. Albert Dickson. London: Penguin Books, 1990. 339-376.
- Gil, José. "Introdução." *Monstros*. Lisboa: Quetzal Editores, 1994.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. 1st ed. 1981. London: Routledge, 1995.
- Kappler, Claude. "Cosmographie et Imaginaire." *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*. Paris: Payot, 1980. 17-43.
- Poe, Edgar Allan. "The Masque of the Red Death." *Collected Works of Edgar Allan Poe; vol. 2: Tales and Sketches, 1831-1842*. Eds. Mabbott, Thomas Olive, Eleanor D. Kewer and Maureen C. Mabbott. Cambridge: Belknap Press of Harvard University, 1978. 667-678.
- Stevenson, R. L. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. 1st ed. 1886. London: Penguin Books, 1994.
- Thompson, G. R. (Ed.) "The Masque of the Red Death." *The Selected Writings of Edgar Allan Poe: A Norton Critical Edition*. NY: W. W. Norton & Company, 2004. 299-304.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. 1st ed. 1891. London: Penguin Books, 1994.
- Williams, David. *Deformed Discourse: The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*. Exeter: University of Exeter Press, 1996.

ABSTRACT

The theme of alterity has haunted Humanity since it first could conceive the idea of the Self. “The Masque of the Red Death”, by Edgar Allan Poe, struck me as the perfect opportunity to think and write about an important and global theme such as this one we are dealing with.

Being a product of the Victorian era, it is curious to notice how such a subversive short story subsisted in a fiercely repressive culture that asphyxiated itself with a morality and mores that were too strict to thrive. Thus, we should expect that the main taboo in this short story is the threatening idea of the Other that finds its own legitimacy not only in the very characteristics of the fantastic discourse but also in the atmosphere of revelry that pervades the entire narrative.

We have to try to harmonize the Inside space and the Outside space while they struggle with each other for dominion over the Self. These two worlds of light and darkness act as an extended metaphor for the irrepressible multiplicity of the human being.

We will follow Todorov’s structuralist approach to textual analysis while trying to draw our attention to elements that play a crucial role to the moment of final anagnorisis where it becomes clear that the Other is contained in the Self, no matter how hard one tries to relegate it to the borderline of the human.

KEYWORDS

Gothic, Alterity, Taboo, Other

RESUMO

A temática da alteridade tem assombrado a Humanidade desde que esta primeiro conseguiu conceber a ideia de Eu. “The Masque of the Red Death”, de Edgar Allan Poe, pareceu-me constituir a oportunidade perfeita para reflectir acerca de um tema tão importante e global quanto este.

Sendo um produto do vitorianismo, é curioso notar como um “short story” de cariz tão subversivo encontrou um modo de subsistir numa cultura marcadamente

repressiva que se asfixiou a si própria com uma moral e costumes demasiado severos para perdurarem. Assim, é de esperar que o principal tabu deste "short-story" seja a ideia ameaçadora do Outro cujo discurso é legitimado não só pelas características inerentes ao discurso fantástico, mas também pela atmosfera de reversão que perpassa toda a narrativa.

Temos de tentar harmonizar os espaços Interior e Exterior, enquanto ambos lutam pelo domínio do Eu. Estes dois mundos de luz e de trevas representam, pois, uma metáfora alargada para a multiplicidade irreprimível do ser humano.

Seguiremos Todorov e o seu método estruturalista de análise textual, realçando os elementos cruciais para o momento da *anagnorisis* final onde se torna claro que o Outro se encontra contido no Eu, por mais que o tentemos relegar aos espaços limítrofes do humano.

PALAVRAS-CHAVE

Gótico, Alteridade, Tabu, Outro

Poe and Lovecraft – Interior and Cosmic Terror

José Carlos G. Gil
University of Évora

Poe and Lovecraft – Interior and Cosmic Terror

Edgar Allan Poe and Howard Philips Lovecraft stand out today as two undisputable gothic literature references, stretching their influence beyond American borders. An unavoidable figure to all those who enter Gothic dark realms, Poe probably constitutes Lovecraft's strongest influence. Without Poe, the famous creator of the "Chtulhu Mythos" might have remained solely writing poetry, a domain where he most certainly would have been forgotten. The acknowledged creativity of Lovecraft's work would not exist without the influence of Poe's creativity.

After a childhood fertile in contacts with "exotic literature" (courtesy of his grandfather), Lovecraft came across Poe for the first time at the age of eight. Lovecraft himself states that "Then I struck Edgar Allan Poe! It was my downfall, and at the age of eight I saw the blue firmament of Argos and Sicily darkened by the miasmal exhalation of the tomb!" (cit. in Joshi, *Lovecraft* 27). Such a brief presentation as this cannot aspire to be a thorough study on all of Poe's influences on Lovecraft, but can only look at those which present themselves as the most important and evident in his work. Some of the most important differences between these two authors, and some evidence of Lovecraft's affirmation as one of Gothic's greatest names by his own right, will also be presented. A significant proof of the importance that Poe had on Lovecraft is the existence of a whole chapter in *Supernatural Horror in Literature* (1927) dedicated to Poe. This, by itself, constitutes an acknowledgement of Poe's importance in Lovecraft's work, as well as in Gothic literature, in general.

One of the most contributing aspects for the surprising modernity of Lovecraft's work is its strong connection to Science, an aspect it shares in essence with Poe. Many of us know about Poe's use of scientific or pseudo-scientific theories and discoveries, which were groundbreaking in

the 19th century. These include hypnosis as in “The Facts in the Strange Case of M. Valdemar”, theories which are very close to the Big Bang in “Eureka”, or the use of secret codes in “The Gold-Bug”. In the same way, influences from the various scientific branches can also be found in Lovecraftian writing. Astronomy presents itself as one of the most prominent aspects, since without it the notion of “cosmic terror” wouldn’t be possible. Good examples are also the numerous references to Palaeontology, Geology, Anatomy, among others, which are present in Lovecraft’s “At the Mountains of Madness”. This forces us to recall “The Narrative of Arthur Gordon Pym”, because of its location in the Antarctic, the epic tone of the narrative, the sublime scenery or the mysterious cries “Tekeli-li, tekeli-li!”, uttered by the main characters in both narratives. Another interesting aspect is the reference to the “ninth planet” in “The Whisperer in the Darkness”, at a time when planet Pluto had only recently been discovered.

However, the use of Science by both authors is ambiguous. Through Science, some myths and superstitions may cease to exist, leaving no room for the “traditional” ghosts and more common formulas, characteristic of a previous type of gothic literature. Poe and Lovecraft, each in his own time, break through some barriers by investing in an innovative form of Gothic. The use of Science may, on the other hand, be a source of distress, opening new and frightening vistas of reality, as in “At the Mountains of Madness”, or it can turn into an unsatisfactory answer to an existential problem. Let us not forget the example presented by “The Facts in the Strange Case of M. Valdemar” in which, through hypnosis, a man is prevented from dying. Even though the process initially appears to be a success, Science cannot provide a satisfactory alternative, nor can it explain the origin of the strange voices emanating from the hypnotized body. This anxiety and ambivalence towards Science are also manifested throughout Lovecraft’s fiction. It offers us a cold and realist view of our existence, preventing it from becoming a comfortable alternative to religion and, as with the disturbing voices in Poe’s tale, opening distressing horizons in a reality we believed to know and dominate.

Both in Poe and Lovecraft, we witness the end of a naive positivist thinking, which was dominant up to the 19th century, thus anticipating some disillusion towards Science in an attitude that was more typical of the 20th century. In terms of style and form, the preference of both authors

goes towards the short story. In this respect, Lovecraft states in his critical essay: “Truly may it be said that Poe invented the short story in its present form” (43). Lovecraft’s choice of the short story was most certainly not by chance. The effect it exerts in the reader is also intrinsically linked to the preponderance given to the narrative, and less to psychological characterization. Lovecraft defends this perspective:

Like most fantasistes, Poe excels in incidents and broad narrative effects rather than in character drawing. His typical protagonist is generally a dark, handsome, proud melancholy, intellectual, highly sensitive, capricious, introspective, isolated, and sometimes slightly mad gentleman of ancient family and opulent circumstances, usually deeply learned in strange lore, and darkly ambitious of penetrating to forbidden secrets of the universe. (Lovecraft, *Supernatural Horror* 46)

By describing the main characteristics of Poe’s characters, Lovecraft could be describing some of his own. These are, in a very similar fashion, anti-heroes, in most cases, mild-mannered scholars, economists and other individuals lacking any heroic quality. When confronted with disturbing events and visions, their lives are irreversibly affected. Dealing with situations for which no human being is prepared, (especially these kinds of men) the outcome is invariably madness or death.

In a similar fashion, Poe’s emphasis in psychological traits often achieves the readers’ lack of trust in the narrator, a deliberate objective. This same gothic characteristic is also present in Lovecraft’s fiction, albeit to a lesser degree, when the reader or narrator questions its own reliability as a consequence of the madness brought by the terrible discoveries that threaten to tear down all of Mankind’s History:

It is very probable that the thing was a sheer delusion born of the previous stresses we had passed through, and of the actual though unrecognized mirage of the dead transmontaneity experienced near Lake’s camp the day before; but it was so real to Danforth that he suffers from it still. He has on rare occasions whispered disjointed and irresponsible things about “The Black Pit”, (...) but when he is fully himself he repudiates all this and attributes it to his curious

and macabre reading of earlier years. (Lovecraft, *Supernatural Horror* 138)

Poe's ambiguity in the narrated facts is also referred by Fred Botting:

Poe's tales sustain a distance, an ambivalence towards the terrors and imaginings they present. Questioning as well as promoting the dark powers of the imagination, Poe's fiction leaves boundaries between reality, illusion and madness unresolved rather than, in the manner of his contemporaries, domesticating Gothic motifs or rationalising mysteries. (120)

Another common trait is the use of scenery as a means of describing the characters' disturbed minds, something not entirely original in Poe's writing. The detailed description also serves the double purpose of mirroring the characters' mental state. A significant example is the old house's description in "The Fall of the House of Usher". In his book entitled *American Gothic*, Donald A. Ringe confirms Poe's use of space:

In using a house or a room as a symbol of mind, Poe was by no means original. In the major romances of Charles Brockden Brown, a temple, house, room, closet, or cave is often used to symbolize the mental state of a character, and in Richard Henry Dana's "Paul Felton", the protagonist goes completely mad in a hut called, appropriately, the Devil's Haunt. But if Poe resembles Brown and Dana in his use of such enclosures, he goes well beyond their practice in his treatment of the device and the use to which he puts it, Poe develops in his enclosures a consistent pattern of imagery, which, detailed and explicit, contributes markedly to our understanding of his characters and the themes he attempts to express through their bizarre actions. (136-137)

It seems reasonable to sustain that, in this particular aspect, Lovecraft and Poe differ, since the writer from Providence uses spatial description as the forewarning of an outer threat, while simultaneously highlighting human insignificance when compared to it (concept of cosmic fear). Space seems to be predominantly centred in the outer Universe. In "The Colour Out of Space", Nature is altered by a strange and ominous meteorite, changing into something bizarre and as alien as the object from space. "Great

Cthulhu”, a symbol of Lovecraft’s fiction and now a full member of modern popular culture, is itself a hallmark of the alien and ungraspable character of the “Exterior”. In the case of Poe, the creatures one associates to him seem much closer and familiar, but equally symbolic and enigmatic such as the raven or the cat.

Notwithstanding these differences, other points of contact can be found between both authors. It has already been referred that the concept of “Cosmic Fear” is central in Lovecraft’s fiction. This central concept seems to gather them closer together. In his critical essay, *Supernatural Horror in Literature*, Lovecraft himself seems to shed some light over this matter, when in chapter VII, exclusively dedicated to Poe, he mentions the short story “The Man of the Crowd”: “‘The Man of the Crowd’ telling of one who roams day and night to mingle with streams of people as if afraid to be alone, has quieter effects, but implies nothing less of cosmic fear” (44).

Both Poe and Lovecraft sense the need to penetrate in the mysteries of Death, as well as in Time and Space. This outspoken interest in the mysteries of the Universe and the threats they can pose, so clear in Lovecraft’s fiction, can also be found in Poe’s “Eureka”. As it is known, in this groundbreaking work, Poe manages to relate psychological aspects of the individual, namely the “imp of the perverse”, with the nature of the Universe itself. This impulse was originated from a fundamental particle, the manifestation of God itself, which explodes in such diversity that it will create every single existing object, including the Human Being.

However, during an almost infinite time, this entire process will be reverted until the whole Universe returns to its original unity, only to expand once again, in an endless and cyclical movement. A connection with the individual exists in the sense that, even though every human being possesses a strong feeling towards his own unity, there is also an equally strong impulse in the opposite direction, in the direction of being reunited with the “Whole”, therefore implying the annulment of the merely personal. It is precisely this reunification which is perceived as perverse, as it goes against individual existence.

The connection that can be established with Lovecraft resides in the implications that come from the integration of the individual among the Universe and the cohabitation with its superior forces. As a matter of fact, both authors seem to believe that the Cosmos already contains the seed to

its own destruction, since the Universe is, in a certain way, perverse and it conspires against us as individual beings. It is that cosmic perversity that draws, in this particular aspect, Lovecraft and Poe together. For Lovecraft, the exterior threat that the Cosmos poses to us is very serious. The Universe doesn't care about us and may even have an active role in our elimination. According to Lovecraft, the best we may hope for is the Universe's indifference towards us.

Donald A Ringe, in *American Gothic – Imagination & Reason in Nineteenth Century Fiction*, also defends an approach between the two authors, when he argues that Poe's cosmic concept explains the contradictory feeling of each individual when facing death, the feeling of repulse and attraction when looking in the eyes of his own destruction. It also stresses the point that some of his short stories are parables about the destruction of nothing less than the whole world we live in and, consequently, the whole of Mankind. Ringe says:

“The Fall of the House of Usher” ends with the collapse of the whole world of the tale into the tarn; and “The Masque of the Red Death” concludes with a phrase that suggests no limited application of its theme. Three of the last four words in the tale are absolutes: “Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all”. This certainly implies a great deal more than the destruction of a group of revellers in a castellated abbey, or even the demise of Prince Prospero. This is the death of a world. (150-151)

Both Poe and Lovecraft distance themselves from the optimistic Transcendentalism by refusing an essentially benign character of the Universe, since “Eureka” implies that life's ultimate destiny is death. To Lovecraft the universe is also far from benign, even though his concept doesn't necessarily imply a pre-defined universal fate. The universe seems to be governed by chaos and the forces that shape it are completely blind and unpredictable. The role of the human being, both individually and collectively, doesn't seem to matter whatsoever amidst everything that occurs. Any claims of Man's importance in a cosmic context are denied and even ridiculed by Lovecraft.

Even though not every possible connection between both authors has been explored, the influence that Poe exerted over Lovecraft is explicit.

It is an influence that didn't prevent the author from Providence from finding his own style and space, positioning himself as one of the great gothic authors.

Works Cited

- Botting, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1997.
- Joshi, S. T. *H. P. Lovecraft: A Life*. West Warwick: Necronomicon Press, 1996.
- Lovecraft, H.P. *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. Ed. S. T. Joshi. New York: Hippocampus Press, 2000.
- . *Omnibus 1, At the Mountains of Madness*. London: Grafton Books, 1989.
- Ringe, Donald. A. *American Gothic: Imagination & Reason in Nineteenth Century Fiction*. Kentucky: Kentucky University Press, 1982.

ABSTRACT

Edgar Allan Poe and H. P. Lovecraft constitute two Gothic household names, each one having achieved cult status despite polarizing opinions, something more evident in Lovecraft's case. Offering a sincere and deserved acknowledgment, Lovecraft extensively declares Poe's influence in his correspondence, whilst his fiction constitutes the most important testimony of his predecessor's shadow. Tracing some of the contact points and differences between both authors is the central purpose of this essay, which will essentially focus on the inner versus outside terrors, through which we can more deeply understand different aspects of the American gothic so present in the works of these two writers.

KEYWORDS

Cosmic terror; Lovecraft; Poe; Science and pseudo-science.

RESUMO

Edgar Allan Poe e H. P. Lovecraft são dois populares nomes góticos, tendo cada um deles granjeado estatuto de culto apesar de suscitarem opiniões polarizadas, algo mais evidente no caso de Lovecraft. Na sua correspondência, Lovecraft reconheceu de forma sincera e devida a influência de Poe, sendo que a sua ficção constitui o testemunho mais importante da sombra do seu antecessor. O principal objectivo deste trabalho é estabelecer os pontos de contacto e de diferença entre os dois autores, com especial atenção para os terrores interiores vs. exteriores, e por meio deles melhor compreender os diferentes aspectos do gótico americano que permeia a obra destes dois escritores.

PALAVRAS-CHAVE

terror cósmico, Lovecraft, Poe, ciência e pseudo-ciência

“The Fall of the House of Usher”:
o dispositivo cinepoiético
Poe/Epstein

Fernando Guerreiro
Universidade de Lisboa

“The Fall of the House of Usher”: o dispositivo cinepoiético Poe/Epstein

“la poésie est ce qu’il y a de plus réel, c’est ce qui
n’est complètement vrai que dans un autre monde”
Charles Baudelaire (“Puisque réalisme il y a”)

Retomando Platão (o *Banquete*), para quem o belo (ou o amor) constitui uma forma de elevação do homem no sentido da superação da sua divisão no Uno, também para Poe a Origem já contém em si o princípio da sua divisão. Como ele escreve logo no início de *Eureka*, o seu poema-prosa filosófico de 1848: “In the Original Unity of the First Thing lies the Secondary Cause of All Things, with the Germ of their Inevitable Annihilation” (Poe, *Eureka* 5-6).¹

No entanto, as coisas (átomos, matéria, homem), para Poe, se bem que divididas e dadas nessa situação de distância e queda em relação à sua Origem, seriam percorridas pela memória / nostalgia do seu Ser pleno, pelo que tenderiam para a união, mas uma união que correspondia a *um mais do que o Um* (“more than together”, 40) e em que as particularidades/ diferenças se indistinguiriam – aquilo que ele designa por “the tendency of the atoms to return into imparticularity” (70).

¹ Utilizou-se também a tradução francesa de Charles Baudelaire (*Eureka*, Le Castor Astral, 1993). Epstein, contudo, criticava vivamente as traduções de Baudelaire. Para ele, “l’un [Baudelaire], satanisant, ne pouvait comprendre l’autre [Poe] qui angélisait” (Epstein, *Écrits* 187).

Se no sentimento dessa divisão (essencial) podemos inscrever o *mal melancólico* (a nostalgia dos Céus: absoluto) do Homem, e em particular do “artista” (“l’ange tombé qui se souvient des Cieux”, para Baudelaire), é nele também que se encontram os princípios da “moral” (do “ideal”) e do “belo” (“poesia”) (Nas “Notes Nouvelles sur Edgar Poe”, Baudelaire refere-se “à soif du Beau”, “la soif insatiable de tout ce qui est au-delà”, “témoignage d’une mélancolie irritée, d’une postulation des nerfs, d’une nature exilée dans l’imparfait et qui voudrait s’emparer immédiatement, sur cette terre même, d’un paradis rêvé” (636). O que é também uma boa descrição do conflito de Roderick Usher). As “artes” (“correspondances du Ciel” [Baudelaire]) – e em particular essa arquitetura (construção numérica) abstracta e sensível que é a Música – objectivariam, assim, as formas (e fórmulas) tanto da distância como de uma aproximação (relativa) do absoluto.

Num registo mais estritamente ontológico, ainda que o plano das “aparências” – para Platão, o dos “simulacros” = *phantasmata*, “não-seres” dotados de um “ser de se-melhança” (Vernant) – seja sempre da ordem do “erro” (logro), do “falso” e do “negativo”, dado que o princípio (aéreo, subtil) do *éter* impregna o espaço (o real), o Homem acaba por ser percorrido pelo *apelo do ideal / absoluto*, de que o “pensamento”, ou a ideia do ∞ , seriam meras consequências (para Poe, “by no means the expression of an idea, but of an effort at one” [Eureka 20]).

Deste modo, pelo *poder da vontade* e pelo *efeito real do verbo* (leia-se *The Power of Words*), contrariando a matéria e a morte, seria possível ao homem mover-se no sentido do absoluto.

Mais, se a “matéria” não passa de um “meio” (veículo) e tudo é tendencialmente “vida” = caminho para o Uno, do estado de indistinção e indiferenciação do sujeito no Uno (Poe, *Eureka* 133) poderá sempre resultar uma *nova criação* e um *novo homem*, sem órgãos, próximo dos anjos e, em certa medida, divino (“the *purely spiritual* and Individual God”, 136).

Neste quadro, também a Poesia se apresentará como o Verbo: Música desse absoluto.

1. O dispositivo de espectralização das imagens do conto de Poe

Compreende-se assim que, para Poe, se o Homem ("Mankind") constitui "a member of the cosmical family of Intelligences" (*Eureka* 7), o universo ("uma intriga de Deus"), um "indivíduo" (ibid. 19), e a "arte" (o "belo"), enquanto filtro das analogias, se caracteriza pela "reprodução do que os sentidos apercebem na natureza através do véu da alma" (Poe, *Marginalia* 103), então, o conto, do ponto de vista da "forma", pode ser encarado como *alegoria* (<figura) não só de si (do seu objecto: enigma) como do próprio cosmos: mundo.

A fundamentação estético-filosófica dessa concepção simbólica das coisas, entendidas como figuras = hieróglifos de um sentido *outro*, mais substancial e profundo, encontramos-la no comentário de Roderick Usher ao poema "The Haunted Palace", que ele relaciona com a *realidade* (i-material) da própria casa de Usher (Poe, *Tales* 239).²

A tese de Roderick postula o carácter *vivo: sensível* (e inteligente) do mundo natural ou inorgânico. "This opinion, in its general form, was that of the *sentience* of all vegetal things", comenta Poe (239, sublinhamos). Frase em que o termo "sentience" tem o duplo sentido de "sensibilidade" (sentidos) e de "sentido" (por quase homofonia com "sentence": frase, afirmação).

Para Roderick, o aparente "caos" ("disordered fancy") da casa de Usher devia ser interpretado como uma má construção (organização) *com sentido*: como uma *frase / palavra* ("sentence") inscrita na própria matéria ("the conditions of the sentence had been [...] fulfilled in the method of collocation of these stones – in the order of their arrangement", 239), que, reflectindo-se e reduplicando-se na sua passagem pelo espelho (mercúrico) das águas (o texto refere-se a "the long undisturbed endurance of this arrangement and [...] its reduplication in the still waters of the tarn", 239), produzia uma atmosfera viciosa e espectral que influenciava os habitantes

² Todas as citações do conto "The Fall of the House of Usher" e "The Oval Portrait" provêm da edição *The Complete Poems and Tales of Edgar Allan Poe*, abreviada para *Tales* e referenciada na bibliografia, sendo indicadas apenas com o número de página parenteticamente no corpo do texto.

da casa: no início do conto alude-se já a “a pestilent and mystic vapour, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued” (233).

A decomposição da mansão – enquanto processo de *crítica da matéria* que, tornando-a mais leve e solta, desprende o espírito das coisas – tem assim um carácter *não-mimético* mas *idealizante*. No final, ao ruir e ao ser engolida pelas águas, a casa, deixando ver pelas fissuras das paredes “[the] blood-red moon” (245), como que reintegra de novo o cosmos, de que tinha efemeramente emergido.

É de acordo com esta estrutura especular encadeada e fechada – e em função de uma *mise en abyme* piraneseana presente nas caves / túneis, quer das telas de Roderick (237), quer do túmulo de Madeline (240) – que detectamos no conto de Poe um princípio de construção que se projecta e reflecte isomorficamente entre diferentes elementos e planos do texto.

Um princípio de construção que é também – centrar-nos-emos nesse aspecto – o da *Imagem*.

Já não a Imagem clássica – pensada de acordo com a “grelha” de inteligibilidade, regida pelo princípio regulador da comparação, do tropo da Metáfora – mas uma *imagem heterogénea*, resultante da objectivação material da “associação simpática” (ou “combinação alquímica” [Poe]) de elementos soltos e distintos.

Problemática da Imagem de que a Pintura de Roderick constitui um dos termos de aferição mais sensíveis. Trata-se, com efeito, não de uma pintura “mimética” mas de uma pintura que, se tivermos em conta *The Oval Portrait* (texto que, no seu filme, Jean Epstein funde com *The Fall of the House of Usher*), se parece desintegrar entre duas hipóteses extremas: 1) a de uma vontade de *mais do que o real*, que produz efeitos de animação: vida (“an absolute *lifelikeness* of expression” – Poe, “The Oval Portrait”, *Tales* 291) e, por contraste, 2) uma pintura mais abstracta, da *Ideia* (“if ever mortal painted an idea”, “pure abstractions” (“Usher”, *Tales* 237), mais próxima do esboço (desenho) (“the utter simplicity”, “the nakedness of his designs”) do que da pintura a óleo, e cuja vertente fantasmagórica (“phantasmagoric conceptions”) parece repelir o próprio simbolismo figurativo de Füssli, as suas “too concrete reveries” (241). O texto alude, em particular, a *The Nightmare* (c.1781): “there sat upon my very heart an incubus” (idem), refere mais adiante o narrador para caracterizar a sua angústia (ver Fig. 1).



Figura 1: Johann Heinrich Füssli, *O Pesadelo* (óleo sobre tela, 1781)
The Detroit Institute of Arts, USA/ Founders Society purchase with Mr and Mrs Bert L. Smokler/ and Mr and Mrs Lawrence A. Fleischman funds/ The Bridgeman Art Library

É neste contexto de crise do real e dos signos, e dado o estado intermediário, incerto, de “suspensão” dos personagens (Roderick, Madeline) – assim como do narrador ou de leitor do conto – que, no poema “The Haunted Palace” (um poema-canção em que, pela linguagem, se produz o efeito de ressonância / vibração elementar da música), se põe em discurso a questão *estética* da obra: a saber, a passagem do *plano do Ideal: da Harmonia: da Música* – a que correspondem as figuras dos anjos / espíritos (“spirits moving musically”) e a atmosfera de ecos (“a troop of Echoes”) por onde eles vogam – ao *plano da discordância: do mal* (das “evil things”), que é também o do *fantástico* e do *horror*: “vast forms that move fantastically / to a discordant melody” (238-9).

Plano do *regresso do fantasma* – da morte(a) – que é, afinal, o da *alucinação da imagem*.

Trata-se de um movimento, crescendo, que é também o de uma *dissociação dos sentidos* entre VER (“And you have not seen it?”, 242 – é a primeira interrogação de Roderick) e OUVIR (“Now hear it? – yes, I hear it, and *have* heard it”, 244 – confirma).

No entanto, não é pela imagem visual (a pintura) mas pelo som, a *imagem acústica* (“as if listening to some imaginary sound”, 241) – que ela própria passará de sonoridades quase imperceptíveis (“a low and apparently distant, but harsh, protracted, and most unusual screaming or grating sound”) a outras bem distintas (“a distinct, hollow, metallic and clangorous, yet apparently muffled, reverberation”, 244) – que se processa o *regresso do Fantasma*.

Com efeito, o Horror em Poe tem a ver com a hipótese de que o real e o cosmos possam ser *estruturados pelo nada* (como em “The Facts in the Case of M. Valdemar”). O fantasma, como em Mallarmé (ou Lacan), constitui a “forma” (figura) *real* do “nada” (“vazio”) que ante nós se presentifica. No contexto do desagregar / pulverizar-se dos planos da Linguagem e da Representação (sentido) – e do seu grande interpretante, a casa de Usher – a angústia de Roderick com o som / ruído radica no facto deste, na caixa de reverberação do vazio (cósmico) (Pascal), poder constituir a *fórmula sonora da matéria*.

O corpo (imagem) do fantasma *materializa* (e realiza) essa alucinação (realidade imaginária) do plano significante dos signos: o som. Daí o *realismo do Horror* de Poe.

Se “The Fall of the House of Usher” se pode ler como o equivalente de um dispositivo cinematográfico de espectralização do real e das imagens – da sua extremação no sentido do “fantasma”, da sua produção e depois absorção por ele – compreende-se por que razão o Cinema (casos, entre outros, de Jean Epstein [1928], Roger Corman [1961] ou Jesus Franco [1983]) fez seu o aparelho de fantasmagorização de Poe. Tanto no conto como nos filmes dele extraídos, assiste-se a um *retorno do fantasma* – melhor, à realidade do seu regresso – como *espectro da imagem cinematográfica*.

O que Poe faz pela escrita, *realiza-o* o cinema, filmando-o.

2. O regresso do fantasma como imagem de cinema

Jean Louis Schefer, em *Du monde et du mouvement des images*, comenta que Epstein elaborou o seu filme *através* de *Eureka* de Poe: “passage par un infini” (turbulento) que lhe teria injectado o *virus*, “l’infection d’une éternité” (80).

Essa correspondência entre os dois universos – o de Poe e o de Epstein – encontra-mo-la na dimensão cósmica (nervosa) da imagem cinematográfica de Epstein, no seu “demonismo”. Para Epstein, com efeito, o “belo” cinematográfico (noutros termos, a “fotogenia”) constituía, antes de mais, uma “*beauté d'énergie*”: “l'univers est nerveux”, escreve já em 1921, em *Bonjour Cinéma*, precisando que, no *transfert* de fluxos / energias da sessão de cinema – nisso semelhante à de hipnose ou de mesmerismo (vd. “Mesmeric Revelation” ou “The facts in the case of M. Valdemar” de Poe) – “la pellicule n'est qu'un relai entre cette source d'énergie nerveuse [do filme] et la salle qui respire son rayonnement” (Epstein, *Cinéma* 101).

Passamos, assim, da *incerteza substancial do mundo* de Poe à *incerteza da imagem cinematográfica*: “un fantôme (...) conçu, pensé par une machine” e produzido no processo de desligamento (simbólico) e de duplicação (imaginária) do real na/pela imagem, escreve em *L'intelligence d'une machine* (Epstein, *Écrits* 263).

A reflexão sobre a questão da Imagem cinematográfica, no filme de Epstein, processa-se, assim, em dois planos: 1) um *figural* – pela referência à Pintura e com a convocação de um segundo conto de Poe, “The Oval Portrait” (no filme há ainda a alusão a um terceiro, “Ligeia”, título de um dos retratos na mansão dos Usher); 2) outro, *não-figural* – polarizado em torno do problema da figuração do som / ruído.

No plano figural, a referência à Pintura, através do motivo do retrato de Madeline, coloca a dupla questão da Representação e da Imagem.

No conto de Poe, “The Oval Portrait”, a tela, produzida numa câmara (escura) semelhante às caves das telas de Roderick ou da casa dos Usher, emerge da atmosfera (ensombrada) com a qual se confunde para produzir, sobretudo pelo rosto, um *efeito de vida*: “an absolute *lifelikeness* of expression” (291).

O efeito de “resemblance” (292) assim produzido é caracterizado no texto como algo de extraordinário (“a mighty marvel”), não-familiar e estranho (da ordem do *unheimlich* de Freud) que, por isso, produz também um efeito de horror (*stupor*) reverencial: “deep and reverent awe” (291).

Assim, a última pincelada (na boca e olhos) realiza a aporia / paradoxo da arte: *a equivalência (identidade) impossível entre arte e vida*: “this is indeed *life itself*”, exclama o pintor de Poe (292).

No filme de Epstein, contudo, *não há pintura*. No lugar da figura



Figura 2: ainda o corpo vivo de Madeline⁴

na tela, o que temos é um *corpo* (do modelo: Madeline) que se mexe (por exemplo, bate as pálpebras) e muda de posição ou expressão (Fig. 2).³

Com o crescendo do processo, aos planos aproximados de Roderick, da tela ou dos materiais / instrumentos de pintura (pincéis, paleta de tintas), acaba por suceder o *splitar* do real, modelo que resiste a passar por completo para a imagem (como pintura) e se divide (irradia) num feixe de espectros.

“Évanouissement” / desaparecimento da figura, a que corresponde o carácter diáfano: transparente de uma *imagem-fantasma* (Schefer), tão incerta quanto à sua natureza (material/ imaterial) como o destino final do corpo de Madeline (morto/ não-morto).

³ Philippe Dubois observa que ao substituir o “corpo” à “figura” na tela, Epstein procura também passar “d’un portrait de peinture à un portrait de cinéma” (182-3). Para Jacques Aumont, “ce que donne à voir Epstein c’est, en acte, un portrait peint <au cinéma>” (102).

⁴ Foram envidados todos os esforços para localizar os detentores dos direitos dos fotogramas de *La chute de la maison Usher* de Jean Epstein (1928) e obter a necessária autorização para a sua reprodução, sem sucesso. No entanto, aqui se declara que o CEAUL fica inteiramente disponível para tomar em consideração o caso omissio. (N. E.)

Epstein, aliás, alude à “transparence des tombes” e precisa, referindo-se ao universo de Poe: “La vie et la mort ont la même substance, la même fragilité. Comme la vie soudain se rompt, ainsi la mort se défait. Tous ces morts ne sont morts que légèrement” (Epstein, *Écrits* 188).

É de facto a essa dimensão fantomal e espectralizada da imagem que corresponde a última das *mutações* da figura do filme.

Assim, é no momento do *toque*, contacto, do pintor com o real, a verdade animada do modelo no quadro, que este *splita*, se decompõe (dissocia, desliga) numa multiplicidade de espectros / simulacros dados em sobreposição (com recurso, inclusive, à inserção de fotogramas em negativo) no plano (Fig. 3).



Figura 3: os espectros sobrepostos de Madeline Usher

Passagem, portanto, como em David Lynch, do *real* (ou *figural*) ao *espectral* como *verdade alucinatória* (a acontecer) da imagem.

No plano do *não-figural*, por seu turno, coloca-se a questão de como *imaginar* (figurar por imagens) / *visualizar* (dar a ver), não só o som mas também o ruído. Ou seja, o som (<ruído) como o *excluído* da imagem (cinematográfica) muda: o seu não-simbo-lizado ou não-referível ao visível.

Como se dá então, no filme de Epstein, essa *dimensão imaginária: acústica* dos signos, da imagem cinematográfica?⁵

Simplificando, diremos que, na ausência da linguagem, apresentam-se três vias de indicação do som que nos conduzem também da *música* (das “esferas”, com a qual está acordada a guitarra) à *dissonância* – a corda da guitarra que a certa altura se quebra e solta, refere a passagem do plano da Harmonia / Música ao plano des-harmónico tanto da Natureza convulsa (a tempestade) como do Fantasma.

Em primeiro lugar, o motivo do *vento*. Não só factor de declinação das formas (o seu *clinamen* [Lucrecio]) (Deleuze), como princípio, em si invisível, que se manifesta pelos seus efeitos (caso dos planos repetidos de cortinas) e que constitui um *equivalente* da imagem cinematográfica. Melhor, uma *estrutura de espera* do Fantasma – ou do som / ruído, na alucinação de Roderick.

Outro processo, é o do *ralenti*, não só princípio de abstracção (des-solidificação / liquefação) do real (Epstein), mas também, pelo seu carácter de “dilatação” (“incubation morbide”, “maturité progressive”, “grossesse”), dinâmica de *accouchement: visibilização* (por metamorfose: transfiguração) do invisível (Epstein, *Écrits* 191).

Para Epstein, com efeito, o “ralenti”, pelo seu “pouvoir de séparation des sentiments”, de “grossissement dramatique”, “d’infailibilité dans la désignation des mouvements sincères de l’âme” (ibid. 189), permitia que nos elevássemos ao plano de “l’ultra-drame” (ibid.). Numa nota, significativamente intitulada “L’âme au ralenti”, observa que, por esse processo, o corpo se *aliviaria* do condicionamento (fatalidade?) de uma figura: “Je ne connais rien de plus absolument émouvant qu’au ralenti un visage se délivrant d’une expression”. E precisa: “Un tel pouvoir de séparation du sur-oeil mécanique et optique fait apparaître clairement la relativité du temps. Il est donc vrai que des secondes durent des heures! Le drame est situé en dehors du temps commun” (ibid.).

Por fim, é o terceiro caso, a *histericização da imagem* no sentido do informe e do monstruoso; diz-se de Roderick: “there was a spieces of

⁵ Epstein, aliás, chega a projectar uma versão sonora do seu filme. O *script* (“découpage”) foi publicado no segundo volume dos *Écrits sur le cinéma* (1975).

mad hilarity in his eyes – an evidently restrained *hysteria* in his whole demeanor”, (Poe, *Tales* 242), que culmina (e coincide) com a *alucinação do ruído*: “as if listening to some imaginary sound” (241) – posição de “escuta” que é também a do leitor no texto e a do espectador no cinema, sobretudo se este não for sonorizado.

Somos assim confrontados com um processo de vinda e de presentificação do Fantasma que é, primeiro, a *espera* de um som (um som fantasma, portanto), depois uma mancha branca – uma presença *sem rosto*, novelo de um véu moldado pelo vento – e, finalmente, um rosto *au ralenti* que se desloca como se se estivesse a afundar e que move os lábios como se se preparasse para soltar um grito. O grito mudo, sonoro: acústico, a reverberar no imaginário, do Fantasma de que o filme é a *figura*.

No plano figural, o equivalente do princípio de des-simbolização do som / ruído, talvez seja o motivo do *véu*, com a sua dinâmica de desmaterialização e abertura (Fig. 4).



Figura 4: A noiva-fantasma de Epstein / Poe

Enquanto elemento que “dépassé” (transborda) as formas e que resiste a ser contido em limites que o fixem (caixão ou túmulo), o véu, simultaneamente cauda do real e resto (rasto) do imaginário, no seu carácter desligado e solto, surge como o representante (índice) do “nada cheio” da forma. Assim, enquanto motivo dinâmico, trabalhado na sua função de envolvimento das coisas (real), o motivo do “véu” tanto surge como um factor de *gazeamento* (na sequência do “enterro”, ele procede a uma verdadeira tumultização [enlutamento] da natureza), como, depois, com a vinda do Fantasma (o véu, a sair do túmulo, é o seu primeiro índice), se revela um factor de *embranquecimento: espiritualização* (com passagem para outro plano) do real (o seu estatuto é semelhante ao do *éter* (Poe, *Eureka* 128).

Deste modo, a vinda do Fantasma – um turbilhão (*maëllstrom*) de forma que se revela um nódulo de transfiguração do real (Bragança de Miranda) – pode ser pensada como a vitória conseguida da *crisálida* que, assim, rompe a “cripta” (prisão: túmulo) da “forma-cristal” em que fora contida.

Libertando-se, a *touchè* (Lacan) do Fantasma incendeia o real e produz a *ignição* dos signos (tela, casa).

No espelho do quadro, no lugar da imagem – que passa para o Fantasma: o seu *novo real*, transmutado – surgem agora as chamas: o *real em fundição*, no estado de magma (numa versão feliz do final de “The Facts in the Case of M. Valdemar”).

Passa-se, assim, do real atomizado e dividido – no seu estado de decomposição e ruína – ao UNO.

O corpo que Roderick carrega nos braços, vindo do limbo da morte, é o de uma Eurídice salva do colapso (alimento) do mundo.

Com ele, talvez nos seja possível entrar noutro plano.

No dos “anjos” de Poe? No de “The Power of Words”, “The Colloquy of Monos and Una” ou “The Conversation of Eiros and Charmion”?

Se tivermos em conta a forte presença, material e telúrica, da natureza ao longo do filme – a sequência de abertura, os planos de animais (em particular as rãs a copular) – assim como o modo como no final a destruição da casa é enquadrada por uma guirlanda (ornamental) de luzes que prolongam e disseminam os seus átomos no espaço, podemos talvez ver nessa restauração / reintegração no Uno a reafirmação, por parte de Epstein, da sua concepção fundamentalmente *monista* do real e do cinema.

É esse o poder de *transfiguração ressurreicional* das imagens – de *realização feliz* do Fantasma – que o seu cinema, cumprindo o projecto de Poe, em nós veicula.

Ou nas palavras de Epstein, num texto de Maio de 1925 sobre o filme: “Un jour le cinématographe, le premier, photographiera l’ange humain”.

Obras Citadas

- Aumont, Jacques. *Du Visage au Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma / Éditions de l’Étoile, 1992.
- Baudelaire, Charles. *Curiosités Esthétiques / L’Art Romantique*. Paris: Garnier, 1962.
- Deleuze, Gilles. “Simulacre et Philosophie antique”, *Logique du Sens*. 1969. Paris: U.G.E., 10/18 n° 747, 1973. 292-307.
- Dubois, Philippe. “Les face-à-face du corps et de l’image”. *L’Invention de la figure humaine – Le Cinéma: l’humain et l’inhumain*. Ed. Jaques Aumont. Paris: Cinémathèque française / Musée du Cinéma, 1995. 179-190.
- Epstein, Jean. *Écrits sur le Cinéma I / III*, Paris: Seghers, 1974, 1975.
- . *Bonjour Cinéma*. 1921. Paris: Maeght éditeur, 1993.
- Miranda, J.A. Bragança. *Queda sem fim* (seguido de *Descida ao Maelström* de E. A. Poe). Trans. Manuel Barbosa, Lisboa: Nova Vega, Passagens n° 41, 2006.
- Poe, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Londres: Penguin, 1982.
- . *Eureka. A Prose Poem* [1848]. New York: Prometheus Books, 1997.
- . *Marginalia*. Ed. / Trans. Lionel Menasché, Paris: Éditions Allia, 2007.
- Schefer, Jean Louis. *Du monde et du mouvement des images*. Paris: Cahiers du Cinéma / Éditions de l’Étoile, 1997.
- Vernant, Jean-Pierre. “Naissance des images”, *Religions, Histoires, Raisons*. Paris: Maspero, petite bibliothèque maspero n° 233, 1979. 105-137.

ABSTRACT

In his adaptation of “The Fall of the House of Usher”, Jean Epstein pushes the principle of spectralization of Poe’s text towards the hallucination of the cinematographic image whose ontological incertitude is the equivalent of the ghostly reality of Poe’s universe. In the end, we can perhaps describe Epstein’s movie as a “structure of calling” for the coming of the ghost (in fact, its double coming, as a body but also as sound / noise).

KEYWORDS

Edgar Allan Poe, Jean Epstein, spectralization, cinema, poiesis

RESUMO

O princípio de espectralização do conto de Poe é trabalhado por Jean Epstein, na sua adaptação de “The Fall of the House of Usher”, em 1928, no sentido da alucinação dos sentidos: assim, à incerteza insubstancial do universo de Poe corresponde a incerteza ontológica da Imagem de cinema, criando-se no filme aquilo que designamos por um “dispositivo de espera” do Fantasma (do seu corpo mas também do seu som / ruído).

PALAVRAS-CHAVE

Edgar Allan Poe, Jean Epstein, espectralização, cinema, poiética

The House of Usher and The House
of Fisher:
Towards an Architecture
of (Dis)comfort

José Duarte

ULICES - University of Lisbon Centre for English Studies

The House of Usher and The House of Fisher: Towards an Architecture of (Dis)comfort

nothing is more exactly terrible than
to be alone in the house, with somebody
and with something

e. e. cummings, IX, *xix poems*

Six Feet Under, created by Allan Ball, is a television series influenced in several aspects by Edgar Allan Poe, from the opening credits that remind us of the poem ‘The Raven’ (1845) to the constant presence of phantom figures. Furthermore, it has influences from the gothic narrative that the series displays mostly through the choice of sceneries and objects in the house. Both houses, the Usher house in ‘The Fall of the House of Usher’ (1840) and the *Fisher Funeral Home* in *Six Feet Under* (2000) are symbolic spaces of death and, consequently, places of transition from one state to another.

Surely, though influences of the Usher house may be detected in the Fisher house, they present themselves as significantly different places. While one inflicts terror and discomfort, the other, which seems to accommodate the characters that inhabit it, presents a tentative solution for the discomfort felt in the presence of objects of death. This paper will foreground the different effects accomplished by both narratives, and particularly the significance of *Six Feet Under*’s subversion of the echoes it brings forth from Poe’s seminal text in order to reconcile both character and viewers with the passage into the reality of death.

The reader knows beforehand, from the title of the tale *The Fall of the House of Usher*, that the house is going to be destroyed and, along with it, presumably also those who live there. The fall of the house is due

to its physical condition as well as a certain evil that supposedly inhabits it and from which neither Roderick (who seems to accept that condition) nor his sister, who seems to be free from it, can escape. This is because the fall of the house not only regards its physical destruction, but also the moral fall of the family itself.¹

The only person who survives to tell us the story is the narrator, but he, too, recognizes a certain architecture that causes in him a particular discomfort, a feeling that is passed along to the reader with the description of the house:

...with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. [...] I looked upon the scene before me – upon the mere house, and the simple landscape features of the domain – upon the bleak walls – upon the vacant eye-like windows – upon a few rank sedges – and upon a few white trunks of decayed trees – with an utter depression of the soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium – the bitter lapse into every-day life – the hideous dropping off of the veil. There was iciness, a sinking, a sickening of the heart – an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime. What was it – I paused to think – what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? (Poe 397)

Even though the narrator is trying to find a rational explanation for this desolate vision of the Usher house and tries to avert its image, he sees the tarn that reproduces the inverted image of the house, thus highlighting the idea of emptiness, as Spitzer comments: 'When the visitor who is telling us the story receives his first glimpse of the decaying mansion, he turns, in order to divert his attention from the sinister sight, toward the tarn, only to see, with growing anguish, the dreary building reflected on its waters...' (59).

¹ Mere existence is a torment for Roderick.

The tarn mirrors the threatening architecture of the house, and this house appears as a 'real half' precisely because of its reflection. This reflection in turn forms the other half. It is a symbolic one that, in a certain way, informs the reader that the house is destined to doom because the tarn is a dead lake where nothing grows. Thus, water is transformed into a mirror of premonition for the fall of the house of Usher.² Although water is a symbol of life, this tarn seems to reflect quite the opposite: its water is still and symbolizes death. The tarn is a symbol of the subterranean realm and, therefore, of the grave where the Ushers are going to be buried.

Together with the tarn and the wasteland which surrounds the house there are external elements in the house's façade that are important in order to understand the atmosphere of horror, sadness and melancholy caused by a strange place. It should also be noted that the incorporation of what is strange increases the feeling of discomfort that, at the same time, makes the reader more aware of feelings of fear. It is this fear that allows one to anticipate the terrible events and because readers are permeable to objects causing fear the house's frightening features seem to consume the mind of the reader. The two elements referred to above are the windows and the crack that divide the house. They are symbols that dissolve the clear-cut distinction between the inside and the outside. The windows resemble two large eyes transforming the house into a place that almost resembles a face. It is a place with a soul, which seen from the outside seems empty and from the inside inaccessible, thus contributing to a sense of the grave-like structure of the house.³ Furthermore, the windows are linked to the figure of Roderick Usher, whose light in the eyes is weakening. The other element is the crack that divides the house, a symbol of the evil consuming the family and representing the division between brother and

² It is important to note that the story is built in halves. This idea of division is shown in a symbolic way by the crack that divides the house in two. When Madeline really dies (her brother being the other half) her brother also dies, and with them the two halves of the house that is swallowed by the tarn.

³ Note that both the windows and the crack are not only signs of inside/outside divisions but also often connote the body (ex: the windows as the eyes of the soul), as reinforced by the allegorical reading of the poem 'The Haunted Palace'.

sister (Roderick and Madeline). This leads to the final collapse of the house of Usher in both architecture and lineage, leaving only the blood red moon shining over the ruins of the house.

The atmosphere of terror is also felt inside the house. Poe suggests an internal atmosphere that allows the reader to accept the growth of ideas of terror in one's conscience. Terror is induced through the decadence of things that belong to the house: the furniture that seems to express the (un)natural order of the human presence, the changing colours, the silence (more than one situation being characterized by its stillness), the noises (the house itself sounds as if it is moaning, echoing '[the] singular perversion and amplification caused by the morbid condition of [Usher's] ... auditory nerve.' (Poe 405-406) and, above all, the connection between the decrepitude of natural things and human beings, this way eroding borders between inanimate and animate realms. In addition, Roderick's body, a cadaveric body as the narrator tells us, is gradually being possessed by the atmosphere of the house: he cannot bear loud sounds, except for those of the instrument he plays, and he is sensitive to the touch of fabric and light. He is also the one who does not want to fight against the fall of the house, because he is attracted towards a more subterranean realm, similar to the crypt where he buries his sister.

Besides these factors, there is also the canvas that Roderick paints and the reading of the poem 'The Haunted House'. The painting represents what is going to happen when Roderick buries his sister and, like the rest of the story, it is related to the idea of death and depicts the final destiny of the Usher family. As for the poem, the haunted house that is presented to the reader is, like the house of Usher, consumed by a pre-existent evil and, therefore, completely doomed without a chance for redemption.⁴ This condemnation reveals that from the beginning of the story there was no possibility for the prolongation of life, a situation which Vidler has underlined as constituent of the twins' fate:

⁴ Almost all the objects are like a mirror for a larger story, as if there was an implicit duplicity in the continuity of all things. For example, Roderick is the mirror of Madeline, the narrator is the mirror of Roderick and the atmosphere (inside and outside the house) is the symbol of the final condition of the twins and, of course, the house.

... the family itself was almost extinct, doomed by a history that lent the ace of the tomb, the family vault, to this once living abode. The house, then was a crypt, predestined to be buried in its turn, an event prefigured in the “barely perceptible fissure” that ran vertically from roof to foundations. (8)

The haunted house had been a repository for centuries of memories and traditions like a museum full of objects that oscillate between life in death and death in life. Ultimately, death takes over the family when they fall along with the stones that were part of the house and everything is transformed into ruins. The fall of the house, therefore, symbolizes a double fall: that of the family and all the surrounding space.

Likewise, the house in the television series *Six Feet Under*, created by Allan Ball, has a very special atmosphere and there are manifold influences from Edgar Allan Poe.⁵ As previously mentioned, the opening credits present a raven that seems to be based on Poe’s well-known poem and the allusions to a gothic atmosphere are plentiful, as Turnock reminds us:

Pervaded by an overwhelming aura of death, the opening credits of *Six Feet Under* draw on both romantic and Gothic images with shots of hands parting, a time-lapse sequence of wilting lilies, and images of gravestones intercut and framed by those of a black crow. (39)

The opening sequence offers the viewer a macabre body which incorporates grotesque features, including the enigmatic (the raven) and the mystic (the light at the end of the tunnel when the gurney carries a dead body in the corridor). The hearses, dead bodies, gravestones and other objects contribute to the enhancement of a gothic atmosphere in the series. The central figure of the series is the dead body, the maximum symbol of decadence. The house, on the other hand, is the place that harbours the corpse; it is, in a certain way, representative of a place that symbolizes the decay of the body and because of that a place of death featured in its multiple Gothic elements, as Merck also notes:

⁵ The name itself is based on the belief that the dead should be buried at a safe distance, but we shall see some of them linger in the house until they are buried.

The multi-gabled building, with its mullioned windows, pointed arches and stained glass around the doorway, is patently ... Gothic ... with its ground-floor interior ... with dark panelling, floral wallpaper, sconce lighting, pelmeted curtains, mahogany furniture and potted ferns. ... What is clear from the outset is another patently Gothic motif: the location of death underground, where corpses are embalmed, reconstructed and cosmetically enhanced. In the floor above are the sombre public rooms, in which mourners are received and services conducted. ... Thus the historicised topography traditional to the Gothic novels of the eighteenth and nineteenth centuries and the horror films of the twentieth – the quotidian present over the buried or ‘encrypted’ past – is revived for a twenty-first-century family firm in its third generation. (62)

Every episode begins with a death which most of the times is bizarre and grotesque. A fact that it is also offered to the viewer due to the treatment of dead bodies in a room called the *slumber room*. One of the deaths, for instance, occurs when a man falls into a dough spiral mixer and gets chopped up. When the funeral directors are trying to reconstruct the body they discover one of the feet is missing and, because they (the Fishers) do not know where it is, they replace it with a lamb’s hoof. This odd animal part, once covered by a sock and shoe looks like the original foot and pleases the bereaved family. Another case is the death of a porn-star actress whose breasts become misaligned as a result of her being electrocuted. In order to align them, cans of cat food are placed under each breast. Moreover, so as to reinforce the idea of a grotesque situation, there are phantoms that wander freely through the house.

Although the series may cause some discomfort, it is very different from the one caused by Poe’s story. Both families are very different. On the one hand, in the *Fall of the House of Usher*, space is depicted, both in the family and in the house, as one of doom. In *Six Feet Under*, on the other hand, it seems to represent quite the opposite: even if the house is a place of death, the television series displays it as something else. An example of this may be found in the episode ‘Familia’ where ‘Paco’, a gang member, dies and the Fishers are faced to deal with his funeral, as well as with the other gang members and his parents. The issue here is

that they do not have the necessary experience to organize a funeral involving gang members and members of the Los Angeles Mexican community to which 'Paco' belongs. This is a problem because, as Nate notes, they do not know how to organize a Mexican funeral: 'We are so white. If we step in, we will be totally fucked up.' ('Familia', 1: 4). The two brothers fear that their lack of knowledge of the Mexican culture will bring trouble with Paco's parents, but mainly with the other members of the gang. However, the potential conflict is solved by Paco's ghost itself, since he guides David in directing the funeral and especially in teaching him how to face life like a real man. As 'Paco' notes: 'Come on, David. You've gotta stand up. You gotta step up.' ('Familia', 1: 4).

At the end of the episode what follows is the discovery of a space where everybody is in communion. A space, as 'Paco' comments, without guns or rival gangs, that is, just like in any other funeral. These are the images that we see: David with 'Paco', Rico overseeing the funeral and Nate speaking with 'Paco's' mother soothing her pain by saying that God doesn't choose who he wants to take and that his family understands the pain of loss too because their father had also passed away recently. This is an episode, as the title indicates, that celebrates the importance of the notion of family and union in difficult times. It is because of this, that, at the end of the episode, the Fishers are invited to pay homage to 'Paco', which is something they didn't expect at all. During the homage, the gang leader prays for 'Paco' and the Fishers and their recent loss:

Merciful Jesus, please bring rest and peace to our fallen brother, son, friend, Manuel 'Paco' Bolin. May he live with you forever in your light and truth, Almighty Father. We also want to thank the Fishers who lost a father and husband. The Lord brings peace to them in their grief as you have in ours.
(*'Familia'*, 1: 4)

In the end what truly matters is the family. In fact, what makes this house different from the one in Poe's story is that in an hour of grief the Fishers try to offer some comfort and the possibility of redress. In addition, one should also not forget the rhyme between the protagonists' names in both narratives – Usher and Fisher. Usher symbolizes someone who lets one in or leads one in. The narrator is 'ushered' into the house, first by the strange servant and then by Roderick himself. The name also means doorkeeper.

This way, Roderick opens the door to a frightening world because he unlocks his dark private thoughts to the reader and narrator creating an ambience of inevitable doom. The Ushers, therefore, create a certain effect of suction (as suggested by the sound of the word) upon them and their house.

The Fishers, as their name indicates, are fishers of people (an explicit reference to the Fisher King that later on assumed a Christian symbolism reminding us of Christ, the saviour of souls and men) and, contrary to the Ushers, this is a house where difference is accepted and even celebrated, and the survival of the community is paramount. This is a place where the cathartic process is taken to the limit and death is faced as a natural fact of life. The Fishers' house represents a place of availability and possibility, and the house itself is a sort of geography of resistance before a concept and reality of which we are afraid. Although it features an architecture of (dis)comfort, influenced in many ways by Edgar Allan Poe's literary atmosphere, the purpose of the house is exactly the opposite. Where one would presumably find discomfort, and even almost touch it because it is a funeral home, the Fishers try to provide a certain type of solace. They are open to explore different forms of co-existence between dead and living bodies, and search an authentic way of life among every single body. They live according to their own rhythm, even if it implies challenging society and questioning the way society regulates itself, as Turnock notes in *Reading Six Feet Under: TV to Die For* (2005):

Six Feet Under articulates an ongoing shift in funerary culture. It shows that the evolution from 'traditional' forms of ritual to modern, secular ones has not been an entirely happy one. Instead, it offers a blend of the traditional *and* the modern, to reflect a more postmodern attitude – one that seeks a return to older values in conjunction with the new. These more postmodern values offer the possibility of better coming to terms with death and bereavement in the contemporary (Western) world. (48)

If, for Poe, who lived in an America that asserted the importance of manifest destinies and that was confident in the power of individual action, i.e. it was important to go against the flow of national optimism, in our epoch of generalized deconstruction and social and individual fragmentation, it is important to work on something quite different. The series, therefore,

offers itself as a challenge to the architectonic reconstruction of living bodies, even if it does so by means of the art of re-composing dead ones. A reference to Poe's emphasis on composition highlights that the grotesque achieves its full effect in an imaginative assembling of apparently incongruous parts. But whereas Poe aimed for control and preciseness, the characters in *Six Feet Under* opt for resourceful adaptation – all too often clumsy, but never careless.

In the end, the space involving the Fisher's Funeral Home is one which reveals that the mystery of life is not what we are all in fact inevitably destined to be, buried six feet under. It is rather the much more difficult one of learning how to live and accept that everything changes, as Brenda tells Nate:

Nate: – What am I supposed to do with my life?

Brenda: – Living it. You can't control things, no one can. Only one thing is certain, everything changes. ("The Foot", 1:3).

Works Cited

- Abel, Darrel. "A Key to the House of Usher." *The University of Toronto Quarterly*, XVIII. (1949):176-85.
- Akass, Kim, and Janet McCabe, ed(s). *Reading Six Feet Under: TV to Die For*. New York: I.B.Tauris, 2005.
- Bryant, Clifton D. "Hosts and Ghosts: The Dead as Visitors in Cross-Cultural Perspective." *Handbook of Death and Dying*. Ed. Clifton D. Bryant. Vol. 1. Cambridge: Sage Publications, 2003. 77-86.
- Cummings, e.e. *XIX poems*. Trans. Jorge Fazenda Lourenço. 2nd ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- Heller, Dana. "Buried Lives: Gothic democracy in *Six Feet Under*." *Reading Six Feet Under*. Ed. Kim Akass and Janet MacCabe. New York: I.B. Tauris, 2005. 71-85.
- Laderman, Gary. *Rest in Peace: A Cultural History of Death and the Funeral Home in Twentieth-Century America*. New York: Oxford University Press, 2003.

- Merck, Mandy. "American Gothic: undermining the uncanny." *Reading Six Feet Under*. Eds. Kim Akass and Janet MacCabe. New York: I.B. Tauris, 2005. 59-71.
- Poe, Edgar Allan. 1845. "The Fall of the House of Usher." *Collected Works of Edgar Allan Poe, Tales and Sketches 1831-1842*. Ed. Thomas Ollive Mabbott. Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004. 397-422.
- . 1845. "The Raven." *The selected writings of Edgar Allan Poe: authoritative texts, backgrounds and contexts, criticism*. Ed. G. R. Thompson. New York: W. W. Norton & Company, 2004. 57-61.
- Six Feet Under*. Dir. Allan Ball. HBO, 2000-2005. DVD.
- Sptizer, Leo. "A Reinterpretation of the 'Fall of the House of Usher'." *Twentieth Century Interpretations of the Fall of the House of Usher*. Ed. Thomas Woodson. New Jersey: Prentice Hall, 1969. 351-363.
- Turnock, Rob. "Death, Liminality and Transformation in *Six Feet Under*." *Reading Six Feet Under: Tv to Die For*. Eds. Kim Akass and Janet MacCabe. New York: I.B. Tauris, 2005. 39-50.
- Vidler, Anthony. "The Architecture of the Uncanny: The Unhomely Houses of the Romantic Sublime." *Assemblage* 3. (1987): 6-29.

ABSTRACT

Six Feet Under (2000-2005), by Allan Ball, is clearly influenced by Edgar Allan Poe's stories, from the opening credits (a reference to the poem 'The Raven') to the presence of ghosts and the gothic atmosphere displayed by most objects in the television series, especially the house.

Both houses, the *Fisher Funeral Home* and the house of Usher in the story 'The Fall of the House of Usher' (1840), are symbolic spaces of death and, consequently, liminal spaces. If the Usher's house, like its owner, is an isolated space representing the decadence and fall of the human being; the Fisher's house, naturally a place of human finitude, seems to represent the opposite: albeit being a funeral house it offers some comfort. In this way, my aim is to analyse Poe's story and the episode 'Familia', (1:5, 2000) from *Six Feet Under* in order to not only present Poe's influence in the series, but also to compare both houses so as to show this architecture of (dis)comfort.

KEYWORDS

Poe, *Six Feet Under*, House, Architecture, (Dis)comfort.

RESUMO

Six Feet Under (*Sete Palmas de Terra*) de Allan Ball é uma série televisiva que, claramente, vai buscar muitas das suas influências a Edgar Allan Poe, desde o genérico inicial que nos relembra "The Raven" (1845), à constante presença de figuras fantasmagóricas e, obviamente, pela própria narrativa de influência gótica de que vivem a maior parte dos objectos e atmosfera começando pela própria casa.

As casas, tanto a dos Usher em *The Fall of The House of Usher* (1840) como a *Fisher Funeral Home*, (2000) são ambos espaços simbólicos de morte e, consequentemente, um *topos* fronteiriço. Se, por um lado, a casa de Usher, à semelhança do seu dono, é um espaço isolado que representa a decadência e decrepitude das formas humanas, por outro, a casa dos Fisher, que naturalmente é um espaço de finitude humana, parece representar o espaço oposto: embora seja uma casa

funerária é um espaço que oferece um certo consolo e possível conforto. Desta forma, o presente trabalho pretende, através da análise do conto *The Fall of The House of Usher* e do episódio “Família”, (1:5, 2000), de *Six Feet Under*, fazer uma análise comparativa desta arquitectura do (des)conforto para perceber de que forma, através da influência de Edgar Allan Poe, *Six Feet Under* abraça o projecto casa de uma forma distinta manifestando “a nossa atitude e posição face a nós mesmos e ao outro.” (Pinto, 2005: 5).

PALAVRAS-CHAVE

Poe, *Six Feet Under*, Casa, Architecture, (Des)conforto

Edgar Allan Poe: um Precursor da Literatura de Vampiros Norte-Americana

Paula Cristina Lagarto
Universidade de Évora

Edgar Allan Poe: um Precursor da Literatura de Vampiros Norte-Americana

Edgar Allan Poe foi essencial para o desenvolvimento da Literatura Norte-Americana, em geral, mas foi também um dos primeiros impulsores do subgênero literário da literatura de vampiros nos Estados Unidos, contribuindo, com novas perspectivas, para uma temática que, na Europa, foi profundamente influenciada por *Dracula*, de Bram Stoker.

Muitos autores já se debruçaram sobre a figura do vampiro, que se desenvolveu primeiro na Europa, mas que se expandiu, nos Estados Unidos, para outros campos das artes, como o teatro e o cinema, que acabaram por consolidar o mito do vampiro no imaginário colectivo mundial. No século XIX, autores como Poe vão desenvolver, nos Estados Unidos, uma nova literatura, com forças psicológicas a sobreporem-se às sobrenaturais e uma preocupação com as obsessões dos indivíduos, os seus delírios e devaneios psicológicos, muitas vezes em narrativas na primeira pessoa, que permitiam uma identificação e proximidade com o leitor, humanizando aquelas personagens sombrias.

“Reading gothic makes us see things” (Punter 281), refere Scott Brewster, “things about our world, ourselves and our imagination that would not have been otherwise apparent” (vii-ix), observa William Patrick Day, fazendo-nos concluir que a sua capacidade de nos alertar confere a estas narrativas grande importância. A Literatura Gótica e de vampiros obrigam-nos a confrontar os nossos medos e a reconhecer que o medo é algo endémico e, portanto, temos de saber lidar com ele. Poe apercebeu-se desse facto, compreendendo os aspectos psicológicos que inspiravam o horror e não se rendendo aos finais felizes e didactismo tradicionais. Poe dá os primeiros passos na compreensão da natureza do ser humano, revelando uma tendência para o que chama de *pleasurable sadness*, e mostrando-nos

uma visão do mundo centrada na decadência do ser humano, ou no famoso *imp of the perverse*, que leva as personagens a seguirem os seus instintos macabros. Esplendor, decadência e extravagância, desejos e neuroses humanas ou excessos da imaginação são invocados em tons ambivalentes. Mas as obras de Poe revelam, invariavelmente, diferentes ansiedades sobre a morte, sendo esse um dos princípios fundadores do mito do vampiro.

Após milénios de existência, o vampiro serve hoje, mais do que nunca, para nos ensinar a lidar com a morte, daí que esteja em permanente renovação. Parte do valor criativo de Poe deve-se a ter antecipado certas potencialidades do vampiro. Em “The Poetic Principle”, o autor manifesta a sua insatisfação por a mortalidade do homem não lhe permitir experienciar totalmente essa Beleza Superior que as verdadeiras obras de arte transmitem, senão por breves instantes. Daí que tenha procurado libertar os seus protagonistas da lei da morte, levando-os a situações extremas que lhes permitem exorcizar os seus demónios. A figura do vampiro é, precisamente, a figura da literatura Gótica que melhor permite a libertação destas ansiedades sobre a morte. A imortalidade dos vampiros obriga os leitores a confrontarem as suas vivências limitadas com as daquelas personagens, para, no fundo, concluírem que muitos vampiros anseiam morrer, para se libertarem de uma existência que é tão desprovida de sentido, imutável e alienada como a de muitos humanos.

Na análise da mente humana, Poe manifesta uma fixação pela morte e pelo que está para além da vida, o que designa como “Beauty Above” (894), em “The Poetic Principle”. Estudiosos como Gerald Kennedy consideram que a época de Poe é “the Age of the Beautiful Death” (64), em que o cadáver, sobretudo de uma jovem mulher, é quase um objecto de idolatria, um espectáculo para contemplar. Já em *Varney, the Vampire*, de Malcolm James Rymer, a jovem Flora era descrita como “more beautiful than death” (Auerbach 97) e é a sua associação com a morte que a torna um objecto de desejo, como vai acontecer nas obras de Poe. Num poema semi-autobiográfico, “Alone” Poe escreveu que “I could not love except where Death / Was mingling his with Beauty’s breath” e, em “The Poetic Principle”, refere que o prazer que mais eleva o espírito humano prende-se com a contemplação da Beleza, “a sense of the Beautiful” (893). Talvez por isso Poe considerasse que a morte de uma mulher bela era o tema mais importante e poético a desenvolver, acabando por antecipar a estética do

sublime, a que Edmund Burke chama de *delightful horror*, “a sort of tranquility tinged with terror” (123), em contos como “The Pit and the Pendulum”, ou “The Oval Portrait”.

É com Poe que o tema do vampirismo entra na América, apesar de não se falar directamente em “vampiros”. O vampirismo de Poe acaba por funcionar como uma analogia para relações fortes e obsessivas que persistem para além da morte, atormentando e consumindo todos os envolvidos, mostrando como o que há de mais terrível no mundo é o que os seres humanos fazem aos seus pares. Ao contrário de alguns escritores europeus seus contemporâneos, Poe desenvolve o tema do vampirismo no sentido metafórico de destruição psíquica e emocional, tanto do próprio como dos outros, antecipando o que é hoje considerado vampirismo emocional ou psíquico. Nina Auerbach considera que os vampiros psíquicos se centram na força vital das suas vítimas: “...they drink energy, emotional generosity, self-control, creativity, talent, memories.” (102) É isto que as personagens de Poe fazem: captam as essências daqueles que os rodeiam, num processo de auto e hetero-destruição. A autodestruição do indivíduo revê-se no famoso verso de Baudelaire “Je suis de mon coeur le vampire” (81), que revela um ser condenado, angustiado e amaldiçoado, cuja tendência mórbida Poe já havia assumido, ao comprazer-se na sua dor, em muitos dos seus poemas. Aliás, *The Raven* (1845) dramatiza a personalidade de um indivíduo atormentado e autodestrutivo, onde já se reconhece esta obsessão pela morte.

Poe mostra-nos, assim, como os horrores mais terríveis partem de dentro dos indivíduos, que não conseguem controlar a tendência para se magoarem a si ou aos outros, acabando por ser dos primeiros autores a concretizar, nas suas ficções, o monstro pós-moderno, muito antes do pós-modernismo se desenvolver. Judith Halberstam refere que:

“Monsters within postmodernism are already inside – the house, the body, the head, the skin, the nation – and they work their way out. Accordingly, it is the human, the façade of the normal, that tends to become the place of terror within post-modern gothic.” (162)

Nas histórias de Poe não há monstros sobrenaturais; tudo aquilo a que convenciamos chamar “monstro” tem uma origem real, daí o seu carácter inovador. Muitos dos seus contos revelam, então, um vampirismo latente,

com o autor a explorar diferentes relações vampíricas entre seres humanos aparentemente normais, ou a expandir o tema ao próprio processo criativo e artístico. É o caso de “Berenice” (1835), “Morella” (1835), “Ligeia” (1838), “The Fall of the House of Usher” (1839), “The Oval Portrait” (1842) ou “The Facts in the Strange Case of Mr. Valdemar” (1845).

Em *Berenice*, a linha que separa a sanidade da loucura é ténue. O narrador Egeu mostra-se obcecado pela bela e alegre Berenice, sua prima, que tem ataques de epilepsia. O narrador atribui aos dentes de Berenice um poder invisível, e pensa que só descansará quando eles estiverem em seu poder, mantendo assim simbolicamente essa mulher jovem junto a si, mesmo após a sua morte, e daí a profanação do seu corpo, além da extracção dentária macabra no final. Já “Morella” tem uma estrutura típica de Poe: uma narrativa na primeira pessoa, com um narrador anónimo e uma história centrada numa mulher culta e bela. Num conto sobre a natureza da identidade humana, Poe mostra-nos uma mulher fora do comum que domina o narrador, trazendo-o para o seu mundo de mistério e misticismo. A referência a ciências ocultas, como a palingénésia, doutrina referente ao regresso à vida depois da morte, marca a ligação ao vampirismo, mas Poe vai mais longe e traz Morella de volta à vida na figura da sua filha, contestando a visão platónica da alma como exclusiva de um único ser, que rejeitava a ideia da reencarnação. Além disso, elementos simbólicos do conto (como ciprestes e campas vazias) acentuam a presença da Morte e remetem ainda mais claramente para a imagem do vampiro.

Ligeia acentua o vampirismo latente de “Morella”. A citação de Joseph Glanvill no início, “Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will.” (Poe 654), apresenta a história de uma mulher que vence a morte. Em mais uma narrativa na primeira pessoa, é-nos descrita uma mulher ideal aos olhos do narrador, tão perfeita e bela que não parece humana. O seu regresso da morte na forma da nova esposa daquele marido possessivo acaba por reforçar o vampirismo da história. Ligeia é uma autêntica mulher fatal, tão do agrado dos escritores românticos europeus, que acabaram por desenvolver o vampiro na literatura de forma muito semelhante à de Poe, usando-o em histórias de paixões e mulheres fatais, que dominam os seus parceiros, como em *Der Vampir* (1748), de Heinrich Ossensfelder, considerado por muitos estudiosos como a primeira obra de ficção sobre vampiros, que alia já a sen-

sualidade ao ataque do vampiro e o acto de sugar sangue ao beijo; *Die Braut von Korinth* (1797), de Goethe; *Lamia* (1820), de Keats, ou *La Morte Amoureuse* (1836), de Théophile Gautier seguem a mesma tendência.

Em “The Fall of the House of Usher” identificamos um certo vampirismo psíquico que se esconde por trás das paredes da mansão Usher. A casa é vista como o vampiro e as suas vítimas são os seus ocupantes, os irmãos Roderick e Madeleine Usher. A casa ancestral retém em si todo o Mal das gerações anteriores da família acabando por afectá-la e levar à loucura e morte dos irmãos, de quem é reflexo. Também a descrição de Roderick e da própria casa, além do facto de Madeleine “regressar” da morte no final, acentuam o vampirismo latente no conto. “The Facts in the Strange Case of Mr. Valdemar” esbate as fronteiras entre a vida e a morte, numa história sobre um homem moribundo que fica num estado de animação suspensa, e cujo corpo só entra em decomposição no final, num processo muito semelhante ao da destruição de muitos vampiros, nas histórias tradicionais, dizendo, paradoxalmente, “I am dead” (103).

Mas é com “The Oval Portrait” (1845) que as ligações com o vampirismo mais se concretizam na obra de Poe. A busca da originalidade, que Poe tanto valorizava, e a intenção de provocar um efeito nos seus leitores, que refere em “The Philosophy of Composition”, levaram à produção de um conto extremamente moderno e actual pela apresentação de uma nova abordagem ao tema do vampirismo. A atmosfera onírica, romântica e sensorial do conto desenvolve o processo de elaboração de um retrato, uma representação perfeita e quase “viva” da mulher que lhe serviu de modelo. A arte, personificada, é vista como o próprio vampiro, com a cópia a tornar-se realidade e a preservar para sempre aquilo que o artista amara. O processo da morte da jovem é quase imperceptível, pois esta deixou que a sua essência lhe fosse retirada, pincelada a pincelada, não oferecendo resistência. O quadro ganha vida, sugando a da modelo, num processo vampírico inverso ao descrito mais tarde por Oscar Wilde em *The Picture of Dorian Gray* (1890). A primeira versão deste conto de Poe chamava-se “Life in Death”, acentuando ainda mais a ligação ao vampiro, que se afasta da imagem estereotipada do sugador de sangue ganhando novos contornos, pois, tal como aquela pintura ganhou vida à custa da morte do seu modelo, o artista, enquanto vampiro, continua a viver à custa da morte de outrem, produzindo uma arte vampírica que se alimenta dessa mesma morte.

A influência de Poe nos seus contemporâneos e nas gerações que se seguiram foi e ainda é notória. Muitas das suas temáticas foram retratadas pelo movimento decadentista, onde o fascínio pela morte, corrupção e sexualidade estão bem patententes. Charles Baudelaire foi uma das principais figuras deste movimento tendo-se ligado mais ao vampirismo psíquico que físico, tal como Poe, que muito admirava. A sua obra *Les Fleurs du Mal* (1857) foi alvo de censura pelas autoridades, que retiraram do livro seis poemas considerados ofensivos. Entre eles estavam “Métamorphoses du Vampire” (1866), um poema profundamente erótico, onde é apresentada uma mulher fatal, perigosa e demoníaca, que suga a energia dos seus amantes, vítimas voluntárias incapazes de resistir à sua sedução. O sujeito poético imagina-se nos braços de uma mulher irresistível – que dominará a literatura até Stoker apresentar o seu Drácula – e que encarna os desejos mais lascivos e perversos da mulher, algo que já Poe anunciara e que Baudelaire agora recupera: “Je sèche tous les pleurs sur mes seins triomphants,/ (...) Je remplace, pour qui me voit nue et sans voiles,/ La lune, le soleil, le ciel et les étoiles! / (...) ... j’étouffe un homme en mes bras redoutés” (135). Já em “Le Vampire” (1861), Baudelaire mostra-nos um narrador atormentado e obcecado (como em *The Raven*) que exprime dor e desespero por se deixar dominar por uma mulher, à qual não consegue resistir, lembrando o narrador de “Morella”, como os seguintes versos bem comprovam: “Toi qui, forte comme un troupeau / De démons, vins, folle et parée, / De mon esprit humilié / Faire ton lit et ton domaine;” (46-47). De notar a semelhança entre os poemas mencionados e o poema “Alone” (1830), de Poe, que também revela um narrador atormentado por uma figura perversa.

Poe revela um profundo conhecimento do que aterroriza a mente humana e a sua percepção do Mal ainda encontra eco neste início do século XXI. Jeffrey Cohen, em “Monster Theory”, refere que “We live in a time of monsters” (Goddu 125), e até o assassino Zodíaco defende, nas suas cartas, que “man is the most dangerous animal of all”, pensamento muito divulgado através do filme de David Fincher, *Zodiac* (2007), adaptado da obra homónima de Robert Graysmith. Poe apercebeu-se desta natureza do ser humano e procurou revelá-la nos seus contos, não precisando de fontes sobrenaturais para os seus horrores. A este propósito, Barra da Costa refere que:

“A crença universal em demónios assenta na necessidade de uma explicação para uma enorme quantidade do mal físico e moral que nos acompanha ao longo da História. (...) Psicologicamente, os demónios podem ser uma projecção de nós mesmos, a pior parte da nossa Natureza ou a mais temida.”(239)

É isto que o vampiro representa, e também o que muitas personagens de Poe revelam.

Falar de vampiros, no novo milénio, significa ir além da mera análise do vampiro tradicional, pois os vampiros, que não têm dentes pontiagudos nem bebem sangue, são os mais assustadores, dado que nem todos os monstros têm uma aparência desagradável, tornando-se mais difíceis de distinguir, pois de acordo com Cavallaro “monstrosity embodies what we concurrently dread and hanker for most intensely” (174), e segundo Eric Kripke, criador da série *Supernatural*: “The scariest monster is the monster you face in the mirror and what all monsters are are our internal fears and anxieties made manifest and that’s what makes the great monsters great.” (2005). O conceito de “monstro” evoluiu de acordo com os tempos e com os problemas e angústias da sociedade, e se, hoje em dia, é comum encontrarmos metáforas do Mal na literatura onde a sociedade contemporânea se reflecte, há quase dois séculos atrás, tal não acontecia com tanta frequência pois havia alguma renitência e receio em proceder abertamente a essa identificação. Já Freud defendia que o ser humano é portador de uma agressividade que ganha visibilidade na apropriação que fazemos dos outros, quando os exploramos, humilhamos, ou matamos. Por causa da indevida apropriação que fazem da vida dos outros, sendo vítimas da sua obsessão em possuir quem amam, algumas das mais famosas personagens dos contos de Poe podem ser comparadas a vampiros, sendo também por isso que os vampiros dos nossos dias deixam de ser apenas os predadores sanguíneos do passado, passando a ser identificados com todos aqueles que põem em perigo o ser humano, procedendo-se por isso a uma maior revelação e divulgação do lado negro do ser humano em geral.

A dualidade do vampiro, devido à sua aparência aparentemente humana, pois não sabermos se se trata de uma pessoa ou de um monstro, reflecte a própria natureza dual do ser humano, explicando, assim, o contínuo interesse por esta figura. Veronica Hollinger considera que o vampiro

rompe com todas as fronteiras, pois “it is the monster that *looks like us*. The vampire always has the potential to jeopardize conventional distinctions between human and monster, between life and death, between ourselves and the other.” (Gordon & Hollinger 202). Todos transportamos, então, alguns genes de vampiro em nós. Poe foi um dos primeiros a aperceber-se disso, daí que os seus monstros sejam bem humanos, como a maioria dos vampiros modernos. Poe entendia bem este lado negro da natureza humana e conseguiu transmiti-lo na sua escrita, mostrando como a origem do Mal é cada vez mais imprevisível. Isso é exactamente o que nos assusta, como refere o Agente Mulder, no episódio “Irresistible” (1995), da série de culto *X-Files*:

The conquest of fear lies in the moment of its acceptance and understanding that what scares us most is that which is most familiar, most commonplace. It’s been said that the fear of the unknown is an irrational response to the excesses of the imagination, but our fear of the everyday, of a lurking stranger, the fear of violent death and the primitive impulse to survive are as real as the acceptance that it could happen to you. (Carter 2004)

Os vampiros de Poe, por não sugarem sangue, nem se transformarem em morcegos, são extremamente modernos. Hoje, encontramos um maior paralelismo entre os seus “vampiros” e figuras como a jovem psicopata do filme *Hard Candy* (2005), de David Slade, ou os vampiros emocionais de *Lost Souls* (1992), de Poppy Z. Brite, do que nos identificamos com Drácula de Stoker. Poe foi um precursor no desenvolvimento da Literatura de Vampiros Norte-Americana, porque abriu portas para novas interpretações do vampiro, sendo dos primeiros a humanizá-lo. O vampiro deixou de ser apenas um simples monstro de instintos selvagens e passou a ser, por exemplo, uma mulher bela e culta cuja vontade indómita de viver vence as barreiras da morte para assombrar a vida dos vivos, como em *Ligeia*; ou a casa que assombra e rouba os seus ocupantes da sua existência emocional e física, como em *The Fall of the House of Usher*; ou até mesmo o artista que necessita matar para criar, como em *The Oval Portrait*.

Esta versatilidade e multiplicidade de facetas do vampiro e a facilidade com que se adapta e reflecte o inconsciente colectivo de diferentes eras

concretizam uma circularidade e qualidade transhistórica do Gótico, de que Isabella van Elferen fala, em *Nostalgia or Perversion* (2), pois o vampiro usa o passado para se actualizar no presente e projectar-se no futuro. Nina Auerbach também se refere à relevância cultural do vampire, quando afirma: “They promise escape from our dull lives and the pressure of our times, but they matter because when properly understood, they make us see that our lives are implicated by theirs and our times are inescapable.”(8-9) O vampiro ganhou assim novas representações, que foram desenvolvidas por gerações de escritores e artistas depois de Poe, e até em Portugal continuamos a ver homenagens a este carismático escritor, na música, por exemplo, de bandas aparentemente tão diferentes como *Os Corvos* ou os *Moonspell*.

A literatura de vampiros actual, com autores como Anne Rice, Suzy Mackee Charnas, Chelsea Quinn Yarbro, Poppy Z. Brite, Elizabeth Kostova ou Stephenie Meyer, tem as suas raízes no passado, mas sempre nos tem mostrado personagens e seres inquietantes que poderão estar entre nós, movendo-se no nosso quotidiano, liderando-nos ou atacando-nos, mas sendo sempre seres sociais, que habitam as cidades e se dissolvem na multidão, tal como Poe via os seus protagonistas.

À primeira vista, estas histórias parecem vagas e insípidas, sem qualquer valor literário ou social, mas não será bem assim. Não podemos pensar na figura do vampiro como se esta fosse real, mas rejeitar as histórias de vampiros, apenas porque sabemos que são figuras ficcionais, é rejeitar a própria imaginação e as potencialidades interpretativas e introspectivas que estas histórias nos oferecem. Como afirma Margaret Carter, “...by his or her moderate, morally neutral predation, the vampire foregrounds the wastefulness of human greed and violence. Hence the vampire’s otherness may cast light on what it means to be human.”(7). É pelo que aprendemos sobre a nossa própria natureza que as histórias de Poe são tão importantes hoje, como o eram há quase 200 anos atrás, pois revelam questões metafísicas e existenciais sobre a nossa sobrevivência numa sociedade marcada pela imprevisibilidade e impotência do ser humano contra as forças do Mal. Os vampiros da era contemporânea há muito que deixaram de ser vistos a preto e branco, e são associados às forças do Bem ou do Mal, tendo em conta as suas escolhas morais e não a sua aparência, tal como acontece com o Homem, que os cria e lê, porque, como todos sabemos, as aparências iludem, e Poe foi um dos primeiros a aperceber-se desse facto.

Alguma da bibliografia passiva mais recente sobre literatura de vampiros surge relacionada com temáticas da literatura Gótica, que são cada vez mais relevantes para a compreensão da sociedade e cultura actuais, onde se incluem as seguintes obras: *Our vampires, Ourselves* (1995), de Nina Auerbach; *Emotional Vampires. Dealing with people who drain you dry* (2001), de Albert Bernstein; *Different Blood: The Vampire as Alien* (2004), de Margaret Carter; *Gothic Vision. Three centuries of horror, terror and fear* (2002), de Dani Cavallaro; *Vampire legends in contemporary American culture* (2002), de William Patrick Day, editor's work of *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture* (1997), editado por Joan Gordon and Veronica Hollinger; e ainda *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy the Vampire Slayer* (2005), de Milly Williamsom.

Obras citadas

- Auerbach, Nina. *Our vampires, Ourselves*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. 1857. Paris: Le livre de Poche, 1982.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Carter, Margaret. *Different Blood: The Vampire as Alien*. USA: Amber Quill Press, LLC, 2004.
- Cavallaro, Dani. *Gothic Vision. Three centuries of horror, terror and fear*. London: Continuum, 2002.
- Costa, José Martins Barra da. *Filhos do Diabo, assassinos em série, satânicos e vampíricos*. Lisboa: Edições Colibri, 2006.
- Day, William Patrick. *Vampire legends in contemporary American culture. What becomes a legend most*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2002.
- Goddu, Teresa A. "Vampire Gothic" *American Literary History*. Vol. 11. Issue 1. 1999.
- Gordon, Joan & Hollinger, Veronica ed(s). *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

- Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Kennedy, J. Gerald. *Poe, Death, and the life of writing*. New Haven and London: Yale University Press, 1987.
- Poe, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Penguin Books, 1992.
- Punter, David. *A Companion to the Gothic*. USA: Blackwell Publishing, 2001.
- “Supernatural. Season 1 to 4”. Dir. Eric Kipke. Warner Home Video, 2005-2008. DVD.
- Van Helder, Isabella (ed). *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- “X-Files. Season 1 to 9” Dir. Chris Carter. 20th Century For Home Entertainment, 1993-2001. Television.

ABSTRACT

Edgar Allan Poe was a pioneer in North-American Gothic Literature, with his fantastic and terrifying short stories, in which he sought to understand the human nature. He developed his stories, using first person narrators that kept the readers closer to literature. Poe's short-stories appear as social and personal psychoanalysis lessons. He influenced different generations and literary genres and this essay will try to show how Poe also influenced the development of vampire literature. By showing some generic aspects of this Gothic subgenre and presenting a brief analysis of short-stories, such as "Berenice", "Morella", "Ligeia" or "The Oval Portrait", we will show that Poe was very relevant for the development of different perspectives in vampire literature, influencing European authors, like Goethe or Baudelaire.

KEYWORDS

Poe, vampires, Gothic Literature, Vampire Literature.

RESUMO

Edgar Allan Poe foi um pioneiro da Literatura Gótica Norte-Americana, com contos fantásticos e macabros que procuram efectuar uma análise introspectiva da natureza humana. Daí as narrativas na primeira pessoa, que começaram a aproximar a literatura dos leitores e tornaram os short stories de Poe em "pequenas" lições de psicanálise pessoal e social. Poe influenciou, assim, diferentes gerações e estilos, procurando o presente ensaio mostrar como este autor acabou por impulsionar também um subgénero da Literatura Gótica que, à partida, não lhe é tão associado: a literatura de vampiros. Através da contextualização deste subgénero gótico e de uma breve análise de contos como "Berenice", "Morella", "Ligeia" e "The Oval Portrait", procurar-se-á referir os aspectos mais relevantes da escrita de Poe no desenvolvimento de novas perspectivas da literatura de vampiros, sublinhando a sua relação com autores europeus, como Goethe ou Baudelaire.

PALAVRAS-CHAVE

Poe, vampiros, Literatura Gótica, Literatura de Vampiros.

O Escritor e o seu Duplo em Bret Easton Ellis e Edgar Allan Poe

João Luís Nabo
Universidade de Évora

O Escritor e o seu Duplo em Bret Easton Ellis e Edgar Allan Poe

Se o escritor norte-americano Bret Easton Ellis, nascido em 1964, e Edgar Allan Poe se cruzassem numa rua qualquer de Los Angeles ou de Baltimore, poderiam aparentemente nada ter para dizer um ao outro. Mas apenas aparentemente, porque se trocassem umas impressões sobre as obras mais significativas de ambos, acredito que outros encontros, desta vez marcados com dia e hora, haviam de suceder-se. Separados por 150 anos de mudanças, de convulsões políticas, sociais, religiosas e culturais, mas que dificilmente transformariam a América na sua essência, o que poderiam descobrir estes autores de comum nas suas obras?

Quando escreveu “The Oval Portrait” (1842), E. A. Poe criou uma personagem que, exercendo a sua capacidade criativa na área da pintura, pudesse levá-lo a um melhor entendimento da complexidade do acto criativo, bem como a uma consciencialização das suas terríveis consequências, quando levado ao extremo. Na referida *short story*, o retrato de uma bela mulher vai, aos poucos, por acção do artista, substituindo a mulher real, que acaba por sucumbir. Ao utilizar a Pintura e o Pintor como metáforas para a Literatura e o Escritor, Poe manifesta a necessidade de exprimir as suas ansiedades em relação ao acto criativo e, sobretudo, de revelar e reflectir sobre o lado negro da criação literária.

Mas as preocupações de Poe não se resumem apenas ao acto criativo. Alargam-se à existência do autor, assombrada por terrores pessoais indescritíveis, de enorme sofrimento psíquico, que o conduzem à criação de personagens, entendidas como projecções da sua mente atormentada com o espectro da morte e da loucura. O lado negativo da psique das personagens de Poe e a sua consequente desintegração mental reflectem o sofrimento do autor provocado pelo terror de ter de lidar com a própria mente em desagregação, resultado de um permanente conflito entre Consciente

e Inconsciente, entre Razão e Emoção. Poe sentiu esta luta e esforçou-se por controlar essa fragmentação através da sua ficção meticulosa e da expressão intelectualizada das suas próprias emoções. É natural que Brian Docherty tenha concluído que Poe introduzira algo novo na literatura Gótica, sendo considerado muitas vezes “an autobiographical writer, dramatising the workings of his own inner psychology, as if Roderick Usher was a representation of Poe himself” (3).

Ficamos na presença do artista que, assombrado pelos próprios medos e preocupações, possui em si dois impulsos antagónicos e paradoxais: o de criar destruindo e o de destruir criando, características centrais da uma certa ficção gótica ligada a questões essenciais sobre a dualidade do acto criativo levantadas por Mary Shelley em *Frankenstein*. Influenciados pelos seus terrores pessoais, os escritores (e outros artistas) acabam por criar personagens duplos do escritor, a primeira e principal vítima da sua capacidade criativa, refém de uma história pessoal e artística que precisa urgentemente de compreender na sua essência. A escrita, nos casos de Poe e Ellis, permite-lhes reflectir sobre o que os aterroriza ou fascina, incluindo o seu próprio acto de criação, os seus limites, fronteiras, desvios e transgressões. O interesse em investigar a sua própria duplicidade psíquica inspira-os na criação de personagens que evidenciam sintomas perversos de prazeres cruéis, que as levam a ultrapassar a fronteira do social e moralmente condenável, e onde se reflectem a desumanização e a desintegração da sociedade actual, bem como certos traços psicológicos do seu autor. Sendo aparentemente unas e indivisíveis, as personagens de Poe pensam e agem como se possuíssem diferentes personalidades, consoante as situações e a origem dos tormentos que as consomem e aterrorizam, numa permanente luta entre o sentimento e a razão, sendo incapazes de controlar os seus instintos mais primários.

Tais factos levaram Fred Botting a definir as personalidades Góticas fragmentadas como “alienated, divided from themselves, (...) divided products of both reason and desire, subjects of obsession, narcissism and self-gratification” (2). Ao projectar, nas suas personagens, aquilo que o atormenta, Poe encontra, na literatura que produz, uma forma de alívio para os seus medos, um meio estético de legitimar os seus mais profundos e secretos desejos, utilizando a escrita como terapia para os seus próprios sofrimentos, provocados por uma ameaça interna e permanente (Lima, *Terror* 276).

Esta ameaça interna leva a que o conceito de Duplo, lançado por Poe, nem sempre se enquadre no que Noël Carroll definiu em *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart* (1990). Segundo este crítico, essa alteração da personalidade pode ocorrer através daquilo a que chama *fusion* (Carroll 47), isto é, a reunião de vários elementos num só, dando origem a um ser fragmentado mas uno, como na Criatura de Frankenstein; ou através da *fission* (ibid. 47), ou seja, da divisão da personalidade em dois (ou mais) seres distintos, como William Wilson, do conto homónimo de Edgar Allan Poe. Ralph Tymms apontara na obra *Doubles in Literary Psychology* (1949) uma distinção entre dois tipos de duplos que coincide com a de Carroll: “Right from the start an essential distinction is to be made between the double-by-duplication and the double-by-division; though these distinct psychological approaches constantly mingle” (16).

No entanto, para além destas duas formas de fragmentação da personalidade, há em Poe uma outra que não se apresenta como resultado nem de uma situação de *fusion* nem de *fission*, na acepção entendida por Carroll. A personagem não é atormentada pelo facto de ser produto de uma junção de vários seres, nem ameaçada pela existência constante de uma duplicidade física que a persegue e/ou tenta destruir, pois a ameaça é interna e invisível: “The terror is of the soul”, como referiu Poe na Introdução à primeira edição de “The Fall of the House of Usher” (1839).

O carácter auto-reflexivo e auto-referencial das narrativas de Poe aproxima-o de Bret Easton Ellis, que viria, 150 anos mais tarde, a revelar nos seus romances profundas influências relacionadas com a auto-reflexividade e auto-referencialidade iniciadas por Poe e cultivadas, também, por outros escritores. Ellis manifesta, desde as suas primeiras obras, uma necessidade obsessiva de extinguir as fronteiras entre o Bem e o Mal, ao mesmo tempo que procura reflectir não só sobre si próprio, sobre os seus limites e as consequências dos seus actos transgressivos, mas também sobre o processo criativo em geral, e o seu em particular, revelando-se essa prática mais amadurecida nos seus romances *American Psycho* (1991) e *Lunar Park* (2005). Há, assim, na tradição do protagonista fragmentado de “The Imp of the Perverse” (1845), um impulso irracional, sem nada que o motive, que impele o narrador em direcção ao abismo e o conduz à autodestruição, funcionando a *short story* não só como metáfora da inclinação que sentimos

pela prática de actos condenáveis pela sociedade e pela consciência, mas também como metáfora do escritor, incapaz de controlar a sua atracção pelo acto criativo transgressor, por detrás do qual se esconde e, paradoxalmente, se revela.

Na tradição da escrita auto-reflexiva e auto-referencial de Poe, Ellis mostra ser importante uma reflexão sobre a função do autor e a sua relação com o acto criativo, usando o texto como uma superfície a partir da qual analisa a sua imagem reflectida. Na sequência deste princípio, em *Lunar Park*, o escritor Bret Easton Ellis esconde-se atrás de uma personagem que, possuindo o mesmo nome do autor, manifesta a necessidade do escritor de criar vilões ficcionais que possam objectivar o seu lado negro e que o ajudem também a libertar-se de memórias incómodas relacionadas com a sua vida pessoal e com a sua produção literária. Ao atribuir o seu nome e a sua profissão à personagem principal de *Lunar Park*, Ellis desenvolve a narrativa numa tentativa de entender onde se situa a linha que separa o Bem do Mal e até que ponto o escritor, também ele um ser fragmentado, e constantemente dividido pelas suas personagens, é responsável pelo estabelecimento desses limites.

A intensidade intelectual do seu trabalho e a extrema proximidade que existe, e que o autor sente necessidade de cultivar, entre ele próprio e essas personagens, serão dois motivos para a fragmentação do escritor. Recordemos, a título de exemplo, os protagonistas-narradores de “William Wilson” (1839), “The Cask of Amontillado” (1846), “The Black Cat” (1843), “The Tell-Tale Heart” (1843) e do já referido “The Imp of the Perverse”. Na tradição da intensa ligação entre inventor e monstro, lançada por Mary Shelley, a empatia entre o escritor e uma personagem plena de negritude pode justificar-se por ambos terem como motivação (o primeiro para a escrita e o segundo para o crime) a mesma insatisfação e ansiedade perante a existência, como viria a referir Maria Antónia Lima no seu artigo “Evil Writers: the Obsessive Effect of Gothic Writing” (2007). Patrick Bateman, narrador-protagonista de *American Psycho*, vive uma existência fragmentada entre duas entidades, apresentando-se cada uma delas como a máscara da outra sem que nenhuma aponte soluções para as crises de identidade do protagonista, ou projecções dos conflitos vividos pelo escritor.

Para além da fragmentação do Eu e da projecção do autor nas personagens que cria, outro forte ponto de contacto entre as obras de Poe e de

Ellis está relacionado com a técnica narrativa: a utilização de um narrador de primeira pessoa, participante na narrativa, que, num perverso jogo com o leitor, o leva a aceitar a sua história, a sua perspectiva, a sua verdade. A utilização dessas personagens como narradores das suas próprias histórias confere-lhes uma posição de proximidade e um estatuto de grande intimidade com o leitor. Este encara-as como fiáveis em relação aos acontecimentos que narram, havendo a possibilidade de cada uma delas ser entendida como uma extensão, um alter-ego ou um Duplo do escritor, tendo como base a sua vida e, sobretudo, as suas experiências mais negativas.

Os narradores das *short stories* de Poe são, na sua maioria, figuras fatalistas e angustiadas, contaminadas pela negatividade e pelo sofrimento do próprio autor, que utilizará o seu processo criativo como alternativa para extrair desse “doloroso processo de criação um enorme entusiasmo e humor” (Lima, *Emoção* 149), permitindo-lhe não fugir da tragédia mas enfrentá-la com emoção. Tal como Poe, Ellis privilegiou a narrativa de primeira pessoa, obrigando, desta forma, a um maior envolvimento do leitor na sua ficção, num jogo que David Lodge considera tipicamente modernista (21), já que a reflexão sobre o próprio acto criativo, sobre a atitude perante a obra criada ou em plena criação, e o assumir do texto ao serviço da consciência do indivíduo foram necessidades manifestadas pelos textos modernistas e pós-modernistas, com o propósito de objectivar, através da Literatura, o caos que domina a nossa “era da paranóia” como Teresa Brennan referiu no célebre artigo “The Age of Paranoia” (20). Tanto Poe como Ellis despertam no leitor uma incerteza de tal forma arrebatadora que este, contaminado pela angústia do narrador e pela iminente revelação do seu *dark side*, consegue entender de forma mais profunda a dimensão do terror vivido pelo protagonista, figura na qual o autor projecta os seus próprios sentimentos, aumentando assim a capacidade de verosimilhança da narrativa.

Se, por exemplo, “The Pit and The Pendulum” (1842) não tivesse sido escrito na primeira pessoa, a atenção do leitor e o seu envolvimento seriam, de longe, menores e o efeito emocional mais distante. Na mesma sequência de ideias, se *American Psycho* não tivesse um narrador-protagonista a contar, quase em tempo real, as transgressões que a sua mente constantemente lhe sugere, a polémica que rodeou a publicação do romance teria sido, certamente, menor. A identificação do autor com o protagonista

desse romance foi de tal modo mal interpretada pela opinião pública e pela crítica, que Ellis se viu forçado a fazer-se acompanhar de guarda-costas durante o polémico período de lançamento e promoção do romance, em 1991. Afinal, e lembrando Alfred Hitchcock, que assumiu ter a sua obra cinematográfica sido também vítima de uma contaminação poética, podemos dizer que *American Psycho is just a book*, com uma personagem que, segundo Ellis, pretendia apenas revelar as paranóias americanas dos anos 80, numa narrativa misógina, mas escrita por alguém que pretendeu, sem o ter conseguido, manter-se longe de tal identificação.

Assim, a escrita torna-se, tanto em Ellis como em Poe, num mecanismo que permite a criação de um Eu que assume a responsabilidade dos seus actos, sem que o criador tenha de responder por eles. Essa perversidade do escritor é, por si, uma atitude transgressiva, prática comum aos escritores do género Gótico, cujos impulsos, paradoxalmente criativos e destruidores, os levam a utilizar o processador de texto para, tal como referiu Stephen King, cometer os actos mais monstruosos sem vir a sofrer legalmente por isso (Beahm 36). Será, pois, essa incapacidade de Ellis em lidar com a negritude da sua existência, passada e presente, que motivará a criação de uma personagem que o substitua e que consiga sofrer por ele a angústia do confronto com essas memórias e dificuldades. As mentes perturbadas das duas criações mais marcantes de Ellis, as personagens Ellis e Patrick Bateman, alteradas pelas drogas e pelo álcool, passaram a ser, à maneira de Poe, o *locus* de terror, onde começa a ter origem todo o género de visões e ansiedades.

O autor encontra-se, assim, cada vez mais envolvido nas suas produções, sejam elas de carácter assumidamente autobiográfico ou, negando essa característica, surgindo como um espaço de reflexão e de encontro do escritor consigo próprio, através dos seus Duplos, personagens fragmentadas que revelam por parte do autor, e na linha de Poe, um enorme e mórbido interesse pela duplicidade da natureza humana. Há, assim, uma entrega total e absoluta do escritor à obra que se encontra a produzir, que absorve, de forma transgressiva e vampiresca, o que ele, como ser humano, tem de real, quer física quer emocionalmente. Durante os três anos em que esteve a escrever *American Psycho*, Ellis sentiu-se tão envolvido na história que confessou, numa entrevista concedida a Jamie Clark, ter sentido momentos de profunda depressão e enorme angústia: “I cried a lot, I drank a lot, I did a lot of drugs during this period. (...) I was genuinely unhappy;

it was not fun.” Ao libertar os seus demónios através de uma personagem, o escritor acabará por, esteticamente, objectivar o seu lado negro e atingir um estado catártico. Bret Easton Ellis projectou, nas personagens centrais de *American Psycho* e *Lunar Park*, o que de mais negativo e sombrio existia dentro si: os medos, o passado e as obsessões manifestadas através dos instintos mais primários das suas personagens perversas e em sofrimento permanente.

Poe e Ellis evidenciam as capacidades da literatura, e sobretudo da literatura Gótica, para questionar interminavelmente as verdades e os processos criativos dos seus autores, socorrendo-se do próprio texto, quando aqueles se sentem incapacitados para definir, de forma clara e credível, a força que os atrai para a destruição. Em *Lunar Park*, na pergunta de Donald Kimball, “You’re not a fiction character, are you, Mr. Ellis?” (Ellis, *Lunar Park* 124), está subjacente uma necessidade do texto de questionar a sua própria verdade, funcionando Kimball como uma projecção, ou um Duplo, do leitor, também ele em processo de contaminação e que pretende saber, desde o início da narrativa, onde fica a fronteira entre realidade e a ficção, facto que o autor parece ter ignorado.

Após discutidas as temáticas e as motivações que os aproximam, seria num último encontro, em Los Angeles ou em Baltimore, no qual Poe e Ellis revelariam todos os aspectos da sua criatividade em que convergiam ou se apartavam. E poderiam concluir que, se há uma aproximação, no que se refere à utilização da escrita para mergulhar nos paradoxos do acto criativo, e na criação de protagonistas-narradores, Duplos do escritor, a viverem no limiar da loucura, há um afastamento no que refere à temática do Duplo que, em Poe, como nos é revelado em “William Wilson”, segue o seu destino fatal: a morte do Duplo significa, inevitavelmente, a morte do duplicado. Em *Lunar Park*, pelo contrário, a extinção sucessiva dos Duplos conduz a personagem Ellis, Duplo do escritor, a um renascimento livre do seu passado e, conseqüentemente, dos seus tormentos. Conhecedor da ligação profunda entre Duplo e duplicado, bem como do destino que a tradição literária reserva a ambos, o escritor Bret Easton Ellis não quis, aparentemente, pôr em risco a sua sanidade mental, ou mesmo a própria existência. Não, Ellis jamais poderia permanecer como William Wilson, após o combate com o seu Duplo no Palácio do Duque Di Broglio, “dead to the World, to Heaven and to Hope!” (Poe 48).

Obras citadas

- Beahm, George, ed. *The Stephen King Companion*. New York: A Universal Press Syndicate Company, 1991.
- Botting, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1997.
- Brennan, Teresa. "The Age of Paranoia". *Paragraph*, n.º 1, March (1991): 20-45.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*. New York and London: Routledge, 1990.
- Chandler, Charlotte. *It's only a movie, Alfred Hitchcock a personal biography*. London: Pocket Books, 2005.
- Clark, Jamie. "An Interview with Bret Easton Ellis". *Geocities.com*. Web. 20 Mar 2008.
- Docherty, Brian, ed. *American Horror Fiction: from Brockden Brown to Stephen King*. New York: Palgrave Macmillan, 1990.
- Ellis, Bret Easton. *American Psycho*. New York: Random House, 1991.
- . *Lunar Park*. New York: Picador, 2005.
- Lima, Maria Antónia. *Emoção Trágica e Impessoalidade da Poesia*. Lisboa: Universitária Editora, 2003.
- . "Evil Writers: the Obsessive Effect of Gothic Writing". *Wickedness.net*. Web. 10 Out 2007.
- . *Terror na Literatura Norte-Americana*, vol. II. Lisboa: Universitária Editora, 2008.
- Lodge, David. *Consciousness and the Novel, Connected Essays*. Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press, 2002.
- Poe, Edgar Allan. *Selected Writings*. New York: Penguin Books, 1980.
- Tymms, Ralph. *Doubles in Literary Psychology*. Cambridge: Bowes & Bowes, 1949.

ABSTRACT

Separated in time by 150 years of change and of political, social, religious and cultural upheaval, the North-American writers Edgar Allan Poe and Bret Easton Ellis showed in their works their obsession with the dark side of literary creativity, conveyed in the creation of characters whose mental disintegration reveals the sufferings of the writer, in constant conflict with himself.

By investigating their own duplicity, Poe and Ellis, persecuted by their own terrors, created characters that, functioning as the writer's doubles, have symptoms of perverse pleasures that reflect the cruel dehumanization and disintegration of society. Greater perversity lies in the use of writing as a mechanism that allows the creation of a Self who takes responsibility for the acts of the authors. This perverse action of the writer is, in itself, a transgressive attitude, a common practice among writers of the Gothic genre, whose impulses, paradoxically creative and destructive, lead to the writing of narratives that are both terrifying and fascinating.

KEYWORDS

Poe, Ellis, literary creativity, duplicity, perversity

RESUMO

Separados no tempo por 150 anos de prolongadas e profundas alterações sociais, políticas, religiosas e culturais, os escritores norte-americanos Edgar Allan Poe e Bret Easton Ellis assumiram, nas respectivas obras, a sua obsessão pelo *dark side* da criatividade literária, manifestada na criação de personagens, cuja desintegração mental é reveladora dos sofrimentos do escritor, em constante conflito com ele próprio.

Ao investigar a sua própria duplicidade, Poe e Ellis, perseguidos pelos próprios terrores, criam personagens que, funcionando como duplos do escritor, manifestam sintomas perversos de prazeres cruéis que acabam por reflectir a desumanização e desintegração da sociedade. Maior perversidade reside na utilização da escrita como mecanismo que permite a criação de um Eu que assume a responsabilidade

dos actos dos seus autores. Esse acto perverso do escritor é, já por si, uma atitude transgressiva, prática comum entre os escritores do género Gótico, cujos impulsos, paradoxalmente criativos e destruidores, os levam à escrita de narrativas que têm tanto de aterroradoras como de fascinantes.

PALAVRAS-CHAVE

Poe, Ellis, criatividade literária, duplicidade, perversidade

Edgar Allan Poe's Extraordinary
Translations: A Survey of
Nineteenth- and Early Twentieth-
Century French and Russian
Versions

Nadia D'Amelio
University of Mons

Edgar Allan Poe's Extraordinary Translations: A Survey of Nineteenth- and Early Twentieth- Century French and Russian Versions

In 1845, the French magazine *La Revue Britannique* was the first in Europe to publish a translation of one of Poe's tales – even though a first translation, “James Dixon ou la Funeste Ressemblance”, that was passed off as an original by the “author” Gustave Brunet, had already appeared in *La Quotidienne* in December 1844 (Bandy 8). Other French magazines then continued to issue Poe translations during the following years but it was not until 1852 that the reception of Poe in France took a major turn. This year saw the publication of four translations of Poe's tales and an essay on the American poet signed by Charles Baudelaire. From then on Baudelaire became the agent of a real breakthrough: he acted as the major contributor to a growing interest in Poe and a translational response to Poe in France and beyond its borders. Baudelaire personally translated and edited the first French Poe collections entitled *Histoires extraordinaires* (1856) and *Nouvelles histoires extraordinaires* (1857) and was thereby closely associated to the lasting influence his translations and introductory essays were to play on the French reception and elsewhere in Europe. Charles Baudelaire's enthusiasm as both translator and poet indeed paved the way for the reception of Poe by other great French poets like Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Verlaine and Paul Valéry, thus ensuring Poe's influence on French literature for decades to come.

Before looking closely at the situation in nineteenth-century France, a survey of the state of Poe's reception in Russia proves useful. Russia introduced E. A. Poe in its own culture very early. When Russian poet Kostantin Bal'mont decided to translate the complete works of E. A. Poe in 1895, Russian readers had already had the opportunity to become acquainted with the great American poet whom they saw as a Romantic. Poe had been well known in Russia as the author of tales and short stories since 1848.

In the 1850s and 1860s his popularity grew thanks to Baudelaire's essays about his work, Russian translations printed in Russian magazines and Rufus Griswold's memoir. Poe's writings and personality appealed to many readers, critics and writers, including Dostoevsky and Grigor'ev. Then the turn of the century and the first decades of the 20th century witnessed a poetic renaissance in Russia. There was a great flourishing of Futuristic poetic schools, but the first and most influential of them during what was termed the Russian Silver Age was Symbolism. So much so that although they admired Baudelaire and the French Symbolists along with Maeterlinck, Oscar Wilde and other great Russian poets, Poe was the poet with whom they most spontaneously identified. He was never thought of as a pioneer or as an old master, but as a contemporary, a kindred spirit, a companion, a soul that matched their own. The cult of Poe led Russian artists to serious considerations and a high level of translation. Bal'mont and Briusov's translations are of particular significance and illustrate almost antinomic views on the translator's role.

A close enquiry into Bal'mont's versions reveals that the images he threads into the pattern of Poe's work originate from the arsenal of Russian Symbolism and from Bal'mont's own poetry rather than from the original poems. While Poe's basic properties were retained, with the melody and mood closely resembling the original, they were all part and parcel of the Russian poetic language. For this reason, it was from Bal'mont's version that Sergei Rachmaninov agreed to write the music of "The Bells". It was clear at this time that Poe had definitely become associated with Russian life.

Bal'mont's translations were, of course, early identified as adaptations, sometimes even as paraphrases, which was not unexpected from his part because such was his conception of artistic translation. He calls his approach "a reconstructing translation", a concept stemming from the belief that "the work is unique" (Bogolepova). Therefore, one could only aim at reconstructing an approximation, a kind of echo.

While Bal'mont sought to retain one or two key elements (mostly images and meter) from the original, he changed other elements to better adapt to the natural tongue of his Russian readers. Later in the 1920s, Briusov came to stress the overwhelming relevance of a literal rendition of Poe's poetry. Yet according to Russian literary critics, Briusov's early translations of Poe's writings tend to exaggerate the attention to the literal

meaning, thereby giving up the possibilities provided by a freer translation. Briusov valued accuracy at the cost of naturalness. Though correct in content and poetical devices, many of his translations sound artificial to the Russian ear and fail to come up to the original. For Bal'mont literary and poetic translation is probably more of "a cooperation of souls, and a duel" (Ibid.) than an intellectual rendering of mainly visual effects.

Also significant to the Russian reception of Poe is that the Symbolists and representatives of the other groups of the Silver Age understood translation as a form of creation inseparable from their creative work. It is, of course, well known that most writers had to translate in order to survive after the October Revolution. While the tradition of poetic translation was well established in the eighteenth and nineteenth centuries, the poets of the Silver Age did inaugurate a new era for Russian literary translation that was to be highly productive in the twentieth century. Bal'mont and Briusov, with their Poe translations, pioneered this era of creativeness. The Russian reception of Poe's writings was also initiated by the translations of writers like Mikhailowski in the 1840s. But, the latter was actually from the French versions available at the time. Dostoevsky himself prefaced a volume of three tales in Mikhailowski's translation in the 1840s although it must be noticed that Dostoevsky expressed a preference for Hoffman over Poe. But what mattered was this early Russian reception of Poe via Paris, and probably via Baudelaire among the minor translators. There is no denying, indeed, that Charles Baudelaire's deep commitment to Poe and his writings played a role in the general reception of the American poet and storyteller. We do, indeed, need to have a close look at the French reception in order to better measure Poe's subsequent influence on the European literary landscape.

It is often overlooked that Baudelaire was neither the first nor the only French translator of Poe. As a consequence, by 1857, Poe's prose was relatively well known by the French readership thanks to some French versions as well as a number of prefaces and critical papers that had contributed to create the French Poe myth as a damned poet. Baudelaire had already developed his conception of translation as literary creation of an original where the ambiguity and the polysemy of the source text had to be preserved in the first place:

Le morceau d'Edgar Poe qu'on va lire est d'un raisonnement excessivement ténu parfois, d'autres fois obscur et de temps en temps singulièrement audacieux. Il faut en prendre son parti, et digérer la chose telle qu'elle est. Il faut surtout bien s'attacher à suivre le texte littéral. Certaines choses seraient devenues bien autrement obscures, si j'avais voulu paraphraser mon auteur, au lieu de me tenir servilement attaché à la lettre. J'ai préféré faire du français pénible et parfois baroque, et donner dans toute sa vérité la technique philosophique d'Edgar Poe. (Léger 90)

It is from Chateaubriand and his translation of *Paradise Lost*, ten years earlier, that Baudelaire draws his arguments against paraphrase and interpretative excess. The greatest possible literal respect of the original words and composition produced surprise for the readers. Actually, a comparison between Baudelaire's and Hughes's versions – the other contemporary Poe translations – reveals a number of distinct choices and priorities. Hughes is heir to the classical taste that dominated the province of French literature since the seventeenth century, a classical tradition marked off by processes such as rationalisation, paraphrasing and addition. He therefore made cutting choices among all possible interpretations and played down key proprieties like ambiguity and polysemy in the English source text. In the same way, he rearticulated the composition by adding links and transitions, thereby making the text longer and clearer to a rational mind. Hughes proceeded towards the writing of a moral piece of literature with his treatment of images or religious expressions. Indeed his translations were aimed at a young readership, *à des jeunes garçons* as Benoît Léger argues (*Ibid.*), and Hughes, the translator, adopted the pose of an author.

On the other hand, Baudelaire's translation is akin to Chateaubriand's endeavor. Even though it is less developed than that of Milton's translator, Baudelaire's poetics pave the way for a paradigm of literalness in translation. Whereas Hughes wasn't informed by a definite project, Baudelaire's position as a translator is more clearly defined. Consequently, his translation may be termed "translation text" (Léger 97), a new text endowed with a clear structure and a clear coherence, both qualities necessary for the translation to be called a text on its own. From the confrontation of these two translations arises the question of their respective status. Did knowing that

some tales had already been translated during the few preceding years, and that Baudelaire had already heard of the American and even read his predecessors' translations, qualify his own translation as a genuine translation or as a reworking of previous versions? Because his and earlier versions, in particular Hughes's, are almost contemporaneous, one cannot truly speak of a re-translation in Baudelaire's case. Diachronically and synchronically, both versions are imbedded in the same translation culture, but their respective project and aim are quite different. While Hughes translates for a bourgeois, mainly young readership, Baudelaire has no particular reader in mind given that he was, above all, in deep communion with Poe and his universe as he identified with him and recognized himself in his creations and mind. That was the true impulse behind Baudelaire's endeavour. In 1852, in a preface generally attributed to his translation of "Berenice", Baudelaire offered the following analysis of the translations of Poe's already known tales: "Jusqu'à présent, M. Poe n'était connu ici que par Le Scarabée d'or, Le Chat noir et L'Assassinat de la rue Morgue, traduits dans un excellent système de traduction positive par Mlle Isabelle Meunier, (...)" (Léger 97).

The phrase *traduction positive* deserves particular attention. Baudelaire here uses the word positive as a photographer would when contrasting positive and negative versions of the same image. Hughes's free translation, as was common at the time, belongs to the first kind while Baudelaire's qualifies as a real *negative* that actually acts as a *developer*, in the photographic sense, of the profound nature of the original, as Benoît Léger argues in his paper "Traduction négative et traduction littérale: les traducteurs de Poe en 1857". Léger clarifies these notions of positiveness or negativeness in translation in the following 19th century context:

Selon le Littré, ce qui est positif s'appuie sur les faits, sur l'expérience, par opposition à ce qui émane de l'imagination ou de l'idéal. «Positif» a aussi à l'époque le sens d' «intéressé», et renvoie à ce qui est fondé sur la réalité et l'utilitaire. Un dernier sens, toujours chez Littré, est celui de la photographie positive par opposition au négatif (Emile Littré, Dictionnaire de la langue française, Paris, Gallimard/Hachette, 1958, «positif»). Les traductions de Hughes et surtout de Meunier sont extrêmement libres, phénomène qui n'a rien d'exceptionnel à

l'époque, mais il ne semble pas que ce soit l'objet du commentaire de Baudelaire? Celui-ci propose un type de traduction négative (au sens photographique du terme), qui, plutôt que de se fonder simplement sur le texte de départ, agit comme un révélateur (filons la métaphore photographique) de la nature profonde du texte. (98)

One should, however, underline that Poe's presence in France was assured, from the very beginning, by the few for whom poetry was of uttermost importance. Baudelaire dedicated an extraordinary amount of energy to the integral translation of Poe's tales where a poetic preoccupation is always perceptible beneath the surface. Besides, he brought his author to a new life by writing biographical and critical notes on him: a moving, clear-sighted and above all brotherly homage to the American. Mallarmé, for his part, saw in Poe the paradigm of poetry and drew from his work several decisive aspects of his own ideas. Both French poets endeavored to translate Poe's poems, in particular "The Raven", yet both deemed not to have produced completely satisfactory versions.

To translate "The Raven", to unravel in another language the careful web of alliterations, sonorities, intricacies of sound and sense is no doubt a forbidding task. Baudelaire was too acutely aware of the words' musicality, of their rich connections, too much aware of the subtleties of prosody, not to know that the task was and is impossible in many ways. In addition, "The Raven" more than any other poem adamantly refuses being translated and even more so into French – even though it has actually never ceased being translated in numerous languages including French. Yet French doesn't have sounds so directly suggestive of undefined frights such as the English "ore" of "plutonian shore", "forgotten lore", and of course "nevermore" matching "Lenore". If French does have any of these, as Yves Bonnefoy reminds us (20), they are bound to be associated with different notions, different representations or beings that would, if used in translation, deface the original creation. English sounds seem to connect directly with psychic forces and qualities while French sounds either present themselves more naturally through their etymological roots or call up sensory perceptions as the poems "Correspondances" by Baudelaire and "Voyelles" by Mallarmé illustrate. Nevertheless, Baudelaire published his translation in 1853 in *L'Artiste*. He then corrected it while completing

his translation of “The Philosophy of Composition”, but in both cases the translation was in prose. Although he realized that prosody was the key to Poe’s poetics, he chose not to place himself on this ground and recognized that if “dans le moulage de la prose appliquée à la poésie, il y a nécessairement une affreuse imperfection, le mal serait encore plus grand dans une singerie rime”. He also concluded: “ Une traduction de poésies aussi voulues, aussi concentrées, peut être un rêve caressant, mais ne peut être qu’un rêve” (Bonnefoy 21).

Apparently, Mallarmé didn’t share the same pessimism. Indeed, he set out to translate the whole bulk of Poe’s poetry to complete Baudelaire’s task and even dedicated his translations to Baudelaire, and not Poe, in 1889. He commented: “[Baudelaire] que la Mort seule empêcha d’achever, en traduisant l’ensemble de ces poèmes, le monument magnifique et fraternel dédié par son génie à Poe” (Bonnefoy 22). Does it mean that Mallarmé rated his versions so highly as to see them as a poetic monument of French literature? Probably not since Mallarmé, in his *Notes on the Poems* admitted his pretensions were limited, as he put it, to the rendering of some of the effects of the original, of the latter’s extraordinary sonority and original music. Above all, he was not Baudelaire’s competitor, Baudelaire who acknowledged that he didn’t “translate” Poe in the restrictive meaning of the word. Mallarmé wrote prose versions as well in which he actually merely but wonderfully called up the original voice, by evoking it just as Baudelaire did before him. Both translations adopted, indeed, similar strategies even though Mallarmé favored the recreation of Poe’s rhetorical qualities while Baudelaire was closer to the lyrical tone.

In spite of Baudelaire’s and Mallarmé’s misgivings, Yves Bonnefoy suggests in his paper “La Traduction au sens large” that we should consider both French poets’ achievements as genuine translations in so far as they originate from a true and personal reading of the original marked off by qualities such as depth and amplitude of feeling. Yves Bonnefoy comments using these words :

Pourquoi la plupart des traductions de quelque poète que ce soit nous semblent-elles si plates, si inutiles ? Parce que les traducteurs n’ont pas eu devant le texte de telles réactions, par timidité ou indifférence. Traduire sans s’impliquer, sans débattre, disons même sans se refuser, quelquefois – malgré

l'affection qui est nécessaire –, c'est se vouer à ne retenir du poème que ce qu'en peut dire le dictionnaire. (23)

With Baudelaire and Mallarmé, one is dealing with translation writ large. Therefore it seems, strangely enough, that both translations – as “free” as they may qualify to Yves Bonnefoy – bear such a strong and pervasive memory of “The Raven” that, the “freer” they are, the more faithful they manage to be. The same can apply to original poems by both French poets where Poe's echo seems to hover such as “La Chambre double” by Baudelaire and “Sonnet en –yx” by Mallarmé. Translation practised as a form of cultural appropriation raises a crucial problem. According to Walter Benjamin and Rodolf Pannwitz whom the philosopher quotes in his famous essay “The Task of the Translator”: “The basic error of the translator is that he preserves the state in which his own language happens to be instead of allowing his language to be powerfully affected by the foreign tongue” (54).

Benjamin illustrates this point elsewhere by maintaining that in translating Poe's detective stories, Baudelaire the lyric poet adopted a genre alien to him and that in this sense “Poe entered his own (realm)”. The link the 1938 essay establishes between the bereaved figure of Baudelaire's “À une Passante” and the lost wanderer in Poe's “The Man of the Crowd” tends to prove that Baudelaire's adoption – his Passante – is not a translation of Poe's tale (“A une Passante” is not a translation, though it qualifies in Lefevere's definition of a rewrite; see Lefevere 215-243). It originates not so much from a wish of appropriation than from a shared sense of alienation, a kinship of spirit and mood.

Therefore one can argue that, as Benjamin wrote later, Baudelaire truly believed that in translation literalness was to be the most reliable token of truthfulness. Nevertheless, the French poet sometimes happened to fail to come up to the requirements of the task thus understood, as for instance in his translation of “The Purloined Letter” or “La Lettre volée”. Lacan devoted a whole “Seminar” (Lacan 1-44) to the comparative analysis of the two texts and concluded that with *volée* Baudelaire had betrayed his author. But Lacan points out that, “purloined” being an old Anglo-French word conveying the meaning that the letter is not stolen but *diverted* or *in sufferance*, Baudelaire's betrayal doesn't consist in a mere mistranslation but rather, as Lacan suggests, in the impossibility of translating an Old Norman word of the English language that no longer

exists in French. The sufferance in Baudelaire's version is enacted in the narrative about the stealing of a letter. This is not to say that "The Purloined Letter" acquires the status of a master text in relation to which "La Lettre volée" can merely wish to be a laborious translation, the result of a purely ancillary task. In Gutbrodt's words, one can valuably argue that "both Baudelaire's and Poe's titles are heading a "foreignness of languages" that the two texts will unfold in terms of the relationship they establish between an original and a translation" (60). Hence the pun coined by the critic who conjures up a new kind of author whose name would be a composition of Poe and Baudelaire, that is *Poedelaire*. Indeed, Baudelaire's translation of Poe's detective stories performs a displacement of the concept of the source text that allows and necessitates a reading of the Dupin trilogy as a sustained reflection on translation.

One of the tales, "The Murders in the Rue Morgue", offers an iconic representation of the "linguistic complementation" that, according to Benjamin, makes up "pure language". What Dupin finds out in the tale is the hiding place of such redeemed harmony, however strange and alien it may seem. Six witnesses heard the hidden murderer utter some strange words behind the locked door of Mme L'Esplanaye's apartment, but all of them hint at different origins for the language spoken. Dupin's solution to the case rests precisely on what Benjamin calls "the foreignness of languages". The voice is that of "pure language", i.e. the plurality of languages redeemed. The "speaking" animal was producing none of them and all of them at once.

To conclude within the limits allowed for this paper, translation has played a decisive role in the creation of Poe's literary posterity and Charles Baudelaire's role, in particular, has been crucial. To make up a list of the writers who either translated or acknowledged their admiration for Poe or found a source of inspiration in his work, from the first years of reception across the Atlantic to the present day, is an endless task given the large, deep and multifaceted influence that Poe proves to be. From Baudelaire to Stephen King, from Mallarmé to Valéry, from Jules Verne and Dostoevsky to Breton and Conan Doyle or Ray Bradbury, from Cortazar to Pavese and Pessoa or Borges, together with many others. From the written page, his influence has so spectacularly leapt to the image and screen. More than a hundred adaptations have been realized so far in thirteen countries.

In them the letter as well as the spirit of the Baltimore master unfolds. Hitchcock himself recognized that his reading of Poe had fed his sense of suspense. Tim Burton's imaginary world, from *Vincent* (1982) to *Sweeney Todd* (2002), also echoes Poe's universe. The same poesque presence reveals itself in music, from some ballads of the Velvet Underground to Lou Reed's homage in his album *The Raven*, and Bruno Coli's opera drawn from *The Tell Tale Heart*. Filmic and musical adaptations such as Bruno Coli's were also considered as "extraordinary" forms of translations at the Mons International Conference at the end of November 2009.

Works Cited

- Bandy, W.T. *The Influence and Reputation of Edgar Allan Poe in Europe*. Baltimore: the Edgar Allan Poe Society-Enoch Pratt Library, 1959.
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator." *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge, 2000. 15-25.
- Bogolepova, Tamara. "A Cooperation of Souls." E. A. Poe's Poetry Translated by Russian Symbolists. *Vladivostok.com/speaking_in_tongues*. Web. 2008.
- Bonnefoy, Yves. "La Traduction au sens large. A Propos d'E. Poe et de ses Traducteurs." *Littératures*. 150 (2008): 9-24.
- Grossman-Delaney, J. *E. A. Poe in Russia. A Study in Legend and Influence*. Würzburg, 1973.
- Gutbrodt, Fritz. "Poedelaire: Translation and the Volatility of the Letter." *Diacritics*. 22 (1992): 3-4.
- Hernandez del Castillo, A. *Keats, Poe and the Shaping of Cortazar's Mythopoesis*. Amsterdam: Benjamins, 1981.
- Lacan, Jacques. "Le Séminaire sur 'La Lettre volée'." *La Psychanalyse*. 2 (1956): 15-44.
- Lefevere, A. "Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm." *Manipulation of Literature*. Coord. Theo Hermans. London & Sydney: Croom Helm, 1985. 215-242.
- Léger, Benoît. "Traduction négative et traduction littérale: les traducteurs de Poe en 1857." *Etudes françaises*. 43.2 (2007): 85-98.

Some European Translations

French

Poe, E. A. *Contes-Essais-Poèmes*. Traductions de Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé. Paris: Laffont, 2005.

German

Poe, E. A. *Siope*. übersetzt Arno Schmitt. Berlin: Anabis verlag, 1976.

Russian

Poe, E. A. *Collected Works*. Trans. by Balmont, St Petersburg, G.F.Panteleev, 1896.

Spanish

Poe, E. A. *Cuentos completos*. Prologo, traduccion y notas de Julio Cortazar. Augur Libros, 2008.

Italian

Poe, E. A. *Tutti i racconti. Il resoconto di Arthur Gordon Pym, Le poesie*. Trad. di Apollonio. Roma, 1980.

Poe, E. A. *Racconti*. Trad. di Baldini, Milano, 1978.

Poe, E.A. *Racconti e arabeschi*. Ttrad. di Cinelli e Vittorini. Milano-Verona, 1937.

Poe, E. A. *Racconti del terrore*. Trad. di Gallone. Milano, 1950.

Portuguese

Poe, E. A. *Très poemas & uma génese*. Trad. Fernando Pessoa & Anibal Fernandes. Lisboa: & Etc., 1985.

Poe, E. A. *Obra Poética Completa*. Trad. Margarida Vale de Gato. Lisboa: Tinta da China, 2009.

ABSTRACT

Shortly after Poe's poems and tales had been published in America, Baudelaire set out to translate them into French and thus paved the way for the reception of Poe by other great poets (among them Mallarmé) and by the larger European readership. Russia is a case in point with Balmont's translations (end of the 19th century) and the creation of a true cult of Poe. This paper aims at qualifying the French and Russian translations of the 19th and early 20th centuries signed by renowned poets and literary translators like Baudelaire or Balmont and Briusov. It calls up the assessments made by great literary critics like Bonnefoy, Meschonnic or Lacan and concludes on the influence played by translation proper or inter-semiotic translation since the 19th century.

KEYWORDS

positive/negative translation – reconstructing translation – linguistic complementation – foreignness of languages

RESUMO

Pouco depois da publicação dos contos e poemas de Poe nos Estados Unidos, Baudelaire lançou-se na sua tradução para francês, assim abrindo caminho à recepção de Poe por outros grandes poetas (nomeadamente Mallarmé) e pelo público leitor europeu. A Rússia foi um caso exemplar, com as traduções de Balmont em finais do século XIX e a criação de um verdadeiro culto em torno do autor. Neste ensaio, passam-se em revista as traduções para o russo e para o francês do século XIX e inícios do século XX, assinadas por poetas célebres como Baudelaire ou Balmont e Briusov. Invocam-se ainda os influentes comentários de críticos literários como Bonnefoy, Meschonnic ou Lacan, com vista a conclusões sobre a influência da tradução interlinguística ou intersemiótica desde o século XIX.

PALAVRAS-CHAVE

tradução positiva / negativa – reconstrução de traduções – complementação linguística – línguas, linguagens e estranhamento

A paratextualidade na reescrita portuguesa dos contos de Edgar Allan Poe

Vivina Almeida Carreira
Instituto Politécnico de Coimbra

A paratextualidade na reescrita portuguesa dos contos de Edgar Allan Poe

1. Introdução

No quadro da Teoria dos Polissistemas, o conceito de “sistema” remete para uma teia de relações (sistémicas) susceptíveis de serem equacionadas para um determinado conjunto de fenómenos observáveis, plasmadas nas relações que se estabelecem entre vários elementos, vistos de uma forma articulada. Nesse sentido cada polissistema literário articula-se com outros sistemas culturais que são indissociáveis do tecido ideológico, social e económico em que se sustenta. Daí que se possa afirmar que o conceito de polissistema tem em conta o carácter intrinsecamente social e histórico dos fenómenos literários. O conceito de polissistema, conforme teorizado por Itamar Even-Zohar, é operatoricamente fecundo porque permite dar conta das relações que se estabelecem entre os elementos de cada sistema mas também dos contactos e das interferências entre diferentes sistemas potencialmente canalizadores de mudança (11-25).

A tradução é talvez a mais importante via de contacto entre diferentes polissistemas e uma das actividades que mais interferência pode gerar. Sendo as traduções um produto das culturas importadoras, devemos considerar que subsumem e influem nas normas e modelos – estético-literários e ideológicos – do polissistema receptor. Segundo Gideon Toury, há dois tipos de fontes para a reconstituição dessas normas e modelos: as fontes textuais (os próprios textos traduzidos) e as fontes extratextuais – quaisquer formulações semi-teóricas ou críticas como ‘teorias’ normativas de tradução, testemunhos de tradutores, de editores ou de quaisquer outras pessoas envolvidas ou ligadas à actividade (65).

Muitos destes testemunhos encontram-se nos paratextos pelo que é necessário estudá-los bem como as funções que desempenham.

O esquema de análise sistémica proposto por Lambert & van Gorp (42-53) relaciona aspectos do processo tradutório e do produto traduzido em diversas direcções, dentro e fora do polissistema literário, levando em conta os vários níveis da produção de sentido: linguístico, textual, intertextual e contextual. Para este último nível, o estudo da paratextualidade é essencial.

De acordo com Toury, o estudo dos paratextos ajuda a determinar se uma obra traduzida (ou um autor traduzido) se inclui na periferia ou no centro do polissistema literário bem como a visibilidade ou invisibilidade do tradutor e o papel ou posição que ocupam no sistema importador quer a obra traduzida quer o tradutor. As funções de todos estes paratextos são variáveis, mas todos são mediadores entre o texto e o leitor e podem potencialmente influenciar a leitura e a recepção do texto.

2. Tipologia e funções dos paratextos

Existem vários tipos de paratexto. De acordo com uma tipologia provisória e restrita a um determinado estudo, Kovala refere quatro, atribuindo-lhes várias micro-funções: o *paratexto modesto*, que apenas contém o título e o nome do autor; o *paratexto comercial*, que tem como principal função publicitar outros livros do mesmo editor, na contracapa ou nas páginas finais; o *paratexto informativo*, que descreve e contextualiza a obra através de longos prefácios, notas, resumos na contracapa ou nas badanas e o *paratexto ilustrativo*, com ilustrações na capa, na contracapa e, por vezes, dentro do próprio texto. Muitos destes paratextos podem coexistir e acumular funções múltiplas, sendo que, em alguns casos, alguma delas se destacará como dominante.

Os paratextos podem deter uma função canonizadora, como no caso de sinopses nas badanas ou nas contracapas, da autoria de autores consagrados. Outros paratextos podem apresentar um pendor marcadamente didáctico quando explicam a obra ou as técnicas narrativas inovadoras de um autor. Outros podem reflectir sobre a tradução propriamente dita, i. e., sobre o trabalho que se realiza, dos quais se pode dizer que desempenham uma função metatradutória.

Outros estudiosos categorizam os paratextos de maneira diversa. Por exemplo, Rodríguez Espinosa, num estudo sobre o prólogo como elemento contextualizador, agrupa-os como a) *fonte de informação biográfica*; b) *fonte de informação de um período da história da literatura*; c) *encontro de literaturas* e d) *fonte de informação acerca do texto na língua de chegada e do tradutor* (341-352). Trata-se de uma categorização que pode ser muito produtiva para o investigador. Cada caso requererá um modelo ou vários ou uma conjugação, dependendo do estudo em causa e dos seus objectivos.

O tipo de paratextos que mais interessa ao presente estudo compreende textos normalmente na forma de prefácios ou notas prévias, susceptíveis de esclarecer os leitores sobre o que quer que diga respeito ao texto traduzido.

3. Os paratextos da literatura popular traduzida

Ao contrário de uma função educativa, os paratextos da literatura popular, sobretudo os mais evidentes, como os títulos (quer de obras quer de colecções), as capas e os breves comentários que aparecem nas contracapas ou algures no exterior dos livros, orientam-se para estratégias comerciais, apelando ao desejo de evasão e entretenimento mais do que convidando à reflexão intelectual ou à fruição emocional.

4. Os paratextos dos contos traduzidos de Poe

4.1 Em periódico

A primeira ocorrência de um texto de acompanhamento em periódico é de 1864. Trata-se do texto “Antes de Começar” que precedeu a tradução portuguesa do conto “The Assigment” n’ *O Século XIX* (Penafiel), a partir de 10 de Dezembro de 1864. Esta tradução saiu anónima, tendo-lhe sido atribuída a autoria de Antero de Quental por Joaquim de Araújo que, por outro lado, atribui a autoria do texto “Antes de Começar” a Germano Meireles, um dos directores de *O Século XIX* (ver Poe, *A Entrevista* 8-9). Trata-se de um paratexto elogioso das qualidades literárias do inovador Edgar Allan Poe, elevado à categoria de mito e apenas conhecido de um

pequeno e temerário grupo. Faz-se aí também, pelas mesmas razões, o elogio de quem “ousa revelá-lo ao espanto das gentes!”

Em 1874, sai um texto de acompanhamento, não assinado, no periódico *A Actualidade*, de 1 a 5 de Fevereiro, na página que se segue ao conto aí traduzido, “O Gato Preto”.

Este autor revela um conhecimento razoável da obra e da poética de Poe, segundo a qual a poesia ou a literatura não visa ensinar nem moralizar. O articulista, apesar de aceitar a variedade de gostos, recusa-se a tutelar a literatura popular. Há aqui claramente a dupla intenção por parte daquele que provavelmente será o responsável do jornal, José António da Silva Pinto (1848-1911), acolhendo os folhetins: divertir e instruir as massas, mas proporcionando-lhes autores da literatura séria, dita “elevada”, posicionando Edgar Allan Poe e os outros nesse patamar.

Registe-se ainda a ocorrência paratextual que aparece no periódico *O Dia*, em 6 de Abril de 1901, numa secção intitulada “Artes e Letras”, na sequência de uma versão em prosa do poema “The Raven”, da autoria de Mar. Mellus, pseudónimo do tenente-coronel de artilharia Greenfield de Mello. A nota paratextual, da autoria indeterminada do jornal, explica a quem se deve “o delicioso conto”, denotando que ignora tratar-se de um poema vertido em prosa e não de um conto.

Na referência a “poeta inglês” e “literatura inglesa” transparece uma confusão entre a Língua e a origem, o que é também um indicador do maior prestígio de que gozava a literatura inglesa.

4.2 Em antologias / volumes colectivos

1943

Os Melhores Contos Americanos (Lisboa: Portugália Editora), traduzidos por Fernando Pessoa, Tomaz Kim e João de Oliveira¹, abre com o conto de Poe, “William Wilson” que, ao contrário do que diz o prefaciador, não é aqui apresentado pela primeira vez aos leitores portugueses. Trata-se de um

¹ Na página de rosto, há a informação de que a 3ª edição foi revista por Jorge de Sena.

conto que cedo apareceu traduzido nos jornais² e em 1889 integrava o volume *O escaravelho de ouro* (Lisboa: Companhia Nacional Editora).

Este prefácio, da autoria de João Gaspar Simões, não se detém sobre os dados biográficos dos autores antologados, antes os situa, quer no seu espaço geográfico quer no espaço literário da tradição em que se inscrevem. Indo um pouco mais além, o prefaciador faz uma referência aos criadores do conto, uma superficial exposição sobre a “estética do conto” e posiciona Poe no grupo dos “pilares das letras norte-americanas” (11-15).

É este um paratexto que serve como fonte de informação sobre os autores, as poéticas e as literaturas originais.

1944

Contos Americanos (século XIX) (Lisboa: Editorial Gleba), com selecção e tradução de Gustavo Mendonça, inclui, de Poe, o conto “O Poço e o Pêndulo” e uma “Introdução” intitulada “A literatura clássica norte-americana e a ‘short story’”, da autoria do tradutor.

Em treze breves páginas, traça-se a história da literatura norte-americana, apresentando uma explicação para o facto de, apesar de o conto ter sido, durante o século XIX, cultivado e desenvolvido em “quase todos os países do mundo”, esta forma de ficção ter conhecido nos Estados Unidos da América “um invulgar incremento, a ponto de não haver romanista que a não tivesse cultivado” (Mendonça 3-4). E a explicação dada consiste em caracterizar com explicações essencialistas as formas literárias – “literatura curta, condensada, penetrante, concisa – em vez de extensa, verbosa, pormenorizada, inacessível...” (...) “Foi, pois, Edgar Poe o primeiro a compreender a nova tendência da época e a formular as suas novas leis. Por isso o apelidam de pai da ‘short story’” (5-6).

Às traduções reserva um lacónico parágrafo final, subjazendo-lhe uma concepção que privilegia e sacraliza o original: “As traduções foram elaboradas de forma a sacrificar o mínimo no valor do texto original e a dar, na medida do possível, o equivalente português do nível dos autores traduzidos” (Mendonça 6).

² A primeira tradução é de António José da Silva Pinto n.º *A Actualidade*, de 8 de Abril a 1 de Maio de 1874.

A “Introdução” constitui, pois, um paratexto que funciona como fonte de informação sobre a tradição cultural e literária de onde provêm os autores dos contos traduzidos.

1945

Também com selecção e prefácio de João Gaspar Simões, *Mestres do Conto Policial* (Lisboa: Portugália Editora) é uma antologia constituída por contos ingleses e americanos, traduzidos por Cabral do Nascimento. O conto de Poe aqui incluído é “A Carta Roubada”.

Ao contrário do prefácio anterior, este adianta mais informações sobre o sistema importador e sobre o género dos textos incluídos na antologia. O primeiro parágrafo transmite desde logo a ideia de que o conto policial é subestimado:

Mestres do conto policial ao pé dos mestres do conto obra de arte! De facto, no nosso país está-se tão pouco habituado a bons romances policiais que tal surpresa é legítima. A verdade, porém, é o romance policial ter os seus cultores famosos e uma tradição onde brilham nomes da categoria de um Edgar Poe” (Simões 9).

João Gaspar Simões não poupa esforços na defesa deste género, explicando como gradualmente o romance policial se transformou em conto policial, depurados que foram os enredos de todas as descrições e intrigas supérfluas, afirmando que “Edgar Poe foi, assim, muito antes da época do romance policial, o anunciador da verdadeira forma de tal narrativa” (12).

Da leitura deste prefácio também resulta claro que há uma escassez de produção nacional deste género: “Oxalá, o exemplo desta antologia, onde se reúnem verdadeiras obras-primas, anime os nossos escritores policiais a melhorar a qualidade das suas obras” (Simões 14).

1947

História do Conto Policial. Uma Antologia – organizada, traduzida e anotada por Victor Palla, publicada por Coimbra Editora. O conto de Poe incluído é “O Milagre de Rattleborough” (“Thou Art the Man!”), que o antologizador afirma ser pela primeira vez traduzido para português, lacuna agora colmatada para benefício do público leitor.

Contém uma breve “Introdução” geral, que difere substancialmente das Introduções anteriormente analisadas. Antes de mais, é uma apologia do género policial, que Victor Palla afirma ter deixado “de pertencer à duvidosa literatura sensacionalista para constituir um verdadeiro género literário, indubitavelmente dignificado” (1).

Em seguida, tenta-se explicar por que razões, em Portugal, até ao momento, o género – cuja paternidade é atribuída a “Os Crimes da Rua Morgue” de Edgar Poe (Palla 5) – tem sido subalternizado, sendo de salientar duas ideias fundamentais que ainda hoje retêm laivos de actualidade: em primeiro lugar, a inexistência de uma crítica séria sobre literatura policial, colocando-a numa posição desfavorável, uma vez que a crítica literária é canonizadora, para mais se for institucionalizada em “revistas da especialidade”; em segundo lugar, a errónea equivalência entre literatura policial (“detectivesca”) e literatura sensacionalista.

Está-se aqui perante um paratexto que, ao contrário dos anteriores, adianta bastantes dados sobre o modo como o sistema importador lidava com este género de literatura e se tenta explicar porquê. Poder-se-ia classificar, portanto, como fonte de informação sobre a posição do sistema literário importador perante um certo tipo de literatura.

1955

Sai com Depósito Legal de 1955 *Mestres do Conto Policial II* (Lisboa: Portugália Editora), com tradução, selecção e prefácio de José da Natividade Gaspar, incluindo contos ingleses, americanos e franceses. Embora não inclua nenhum conto de Poe, é-lhe feita justiça no prefácio, que o aponta como indiscutível precursor do género na sua forma moderna.

1960

A antologia *Os Melhores Contos Fantásticos* (Lisboa: Arcádia) tem Depósito Legal de 1960, e indica selecção de Eurico da Costa, prefácio de José da Natividade Gaspar e desenhos de Santiago Areal. Não menciona o nome do tradutor. O conto de Poe antologado é “O Poço e o Pêndulo”. Na contracapa podem ler-se os títulos dos contos incluídos na Antologia. Poe figura entre nomes como Mário de Sá-Carneiro, Franz Kafka, Henry Miller, H. G. Wells, etc. O prefácio é um estudo sobre o conto fantástico.

1997

De Edgar Allan Poe e Agatha Christie aparece *Os Crimes da Rue Morgue; Poirot, o Golfe e o Crime* (Lisboa: Livros do Brasil). A capa, de A. Pedro, mostra um revólver sobre fundo dourado e vermelho.

Numa nota editorial, assinalam-se os 50 anos da Coleção Vampiro (1947-1997) dedicada “a divulgar (...) autores cujos nomes se inscrevem a letras de ouro na história da Literatura Policial”.

4.3 Em livro independente

1889

É de 1889 o primeiro volume de contos de Poe, com o título *O Escarvalho de Ouro* (Lisboa: Companhia Nacional Editora). A tradução é de D. Mencia Mousinho de Albuquerque e o volume inicia com um paratexto intitulado “Notícia Biographica”, da autoria de Fernandes Costa. Este fornece dados biográficos ao pormenor, tentando repor a verdade distorcida pelos biógrafos, mas insistindo na tónica da miséria de Poe e das dificuldades que teve em integrar o seu talento individual. Os contos “Berenice” e “Morella” são particularmente elogiados pelo seu “grande poder de imaginação” e “pureza de linguagem”, sem que o segundo destes seja incluído na antologia.

Proporcionam-se alguns dados sobre a recepção dos textos originais no contexto sócio-cultural em que eles aparecem. Informa-se também que a fama mundial de Poe se ficou a dever ao conto “Os assassinatos da Rue Morgue”, traduzido em francês e publicado em folhetim em dois jornais parisienses, o que terá causado uma discussão de propriedade literária, tendo o caso chegado aos tribunais e propiciado a popularidade de Poe e a tradução francesa dos seus melhores contos.

Sobre o conhecimento do autor em Portugal nada é dito, o mesmo acontecendo sobre a tradução portuguesa que este paratexto prefacia. Trata-se, portanto de um paratexto que se poderia classificar predominantemente como fonte de informação biográfica e como fonte de informação sobre a recepção das obras do autor no polissistema de partida.

1890

Nesta data sai um segundo volume de contos traduzidos por D. Mencia Mousinho de Albuquerque. Intitula-se *O Rei Peste* (Lisboa: Companhia Nacional Editora, Biblioteca Universal Antiga e Moderna).

Contém uma “Advertência” de Fernandes Costa que remete os leitores para a “Noticia biographica” que antecede o volume saído em 1889, acrescentando-se que essa Notícia “reabilita, como é de justiça, a memória do mais extraordinário de todos os escritores americanos” (5).

1916

Com tradução de Câmara Lima, sai o livro *Aventuras de Arthur Gordon Pym* (Lisboa: Parceria António Maria Pereira). Numa breve nota, elogia-se muito o autor, que é colocado em paralelo com os “autores célebres”, o mesmo acontecendo com o tradutor; mas, na verdade, nada é dito de concreto e rigoroso, nem sobre um nem sobre o outro.

1923

Pelas Edições Delta (Lisboa), com tradução de Carlos Alberto Sequeira e desenhos de Martins Barata, saem quatro volumes: *O Baile das Chamas* (que é o título aqui adoptado para o conto “Hop-Frog”), *William Wilson*, *O Escaravelho de Ouro* e *Ligeia*. Todos os volumes têm uma breve “Introdução” assinada por Fernando Pessoa.

Trata-se, evidentemente, de um paratexto com uma função canonicizadora.

1932

O Escaravelho de Ouro (Lisboa: Edições Mundiaes) volta a sair nesta data, ilustrado por G. Moore e sem indicação de tradutor. Aparentemente é uma revisão, com algumas adaptações, da versão de D. Mencia Mousinho de Albuquerque.

O paratexto que se lê na contracapa anuncia que a Coleção Romance Ilustrado “publicará os melhores romances policiais, fantásticos, de aventuras e sentimentais dos mais célebres autores do mundo, iluminados com primorosas e sugestivas gravuras”. É obviamente um paratexto com uma estratégia comercial.

1934

O volume de apenas quatro contos que aparece nesta data intitula-se *Contos de Edgar Poe* (Lisboa: Tipografia Gonçalves) e não apresenta o nome do tradutor. Inclui uma breve nota prévia, não assinada, com alguns dados sobre Poe, muito escassos, sobretudo no que respeita à obra.

1937

1ª edição de *O Escaravelho de Oiro* (Porto: Livraria Editora), com tradução de João Meireles. (Ver *infra*, 1942, a propósito da sua 2ª edição).

Sem data

Sem indicação de data, sai o volume *Contos de Edgar Poe* (Lisboa: Portugal Editora), traduzido do Inglês, e prefaciado por Januário Leite. Este volume apresenta uma breve “Introdução” de quatro páginas intitulada “Edgar Allan Poe”, dividida em duas partes: na primeira, faz-se a já conhecida biografia do autor; na segunda, Januário Leite apresenta Poe ao leitor português como precursor de duas tendências que posteriormente haveriam de se mostrar tão importantes, até hoje, na literatura. É a primeira vez que num prólogo português, Poe é apresentado como precursor da psicanálise.

A capa é muito sóbria, apresentando um retrato a carvão do autor. O nome da colecção e uma espécie de *slogan* surgem na parte de cima da contracapa: “OS CONTOS UNIVERSAIS, um género eterno cultivado por escritores eternos”. De seguida, apresentam-se os livros já publicados: entre eles “Contos de Shakespeare” e “Contos de Oscar Wilde”. O autor deste volume é, assim, estrategicamente emparceirado com tais nomes, pelo que este paratexto se inclui no grupo daqueles que detêm uma dupla função, informativa/educativa e canonizadora.

1942

O Escaravelho de Oiro (Porto: Editora Educação Nacional Lda.) é a 2ª edição da obra editada em 1937. Traduzida por João Meireles, a obra inicia-se com um “Ensaio preambular” de Mário Gonçalves Viana, como acontece com todos os volumes desta colecção – Colecção Juventude.

O ensaio, de 66 páginas, intitula-se “Edgar Allan Poe julgado através das suas obras” e é subdividido em várias secções: Biografia; Edgar Poe

poeta e contista; “O Corvo”; O psicólogo; O subjectivo na obra de Poe; Edgar Poe, filósofo e crítico de costumes.

Trata-se de um texto escrito por alguém que conhece bem Edgar Allan Poe: a vida, a obra e a tradição que lhe serve de pano de fundo. É, no entanto, fruto de uma corrente crítica biografista, que inter-relaciona obra e vida, frequentemente explicando o autor empírico com afirmações e testemunhos de personagens, narradores ou mesmo de algum eu lírico.

Quanto ao caso português, afirma-se o seguinte: “Entre o reduzido número de autores norte-americanos conhecidos em Portugal, Edgar Poe ocupa um lugar de destaque” (Viana XV). E, em nota de rodapé, acrescenta-se: “De facto, no nosso país conhece-se pouco a literatura norte-americana, e quase exclusivamente através de algumas traduções ou referências ocasionais em obras espanholas, brasileiras, etc.” (*idem*).

Para este estudioso, Edgar Allan Poe foi um inovador na poesia e um insuperável contista, sublinhando-se o seu estatuto de precursor do romance psicológico.

As últimas páginas deste ensaio referem-se à vertente filosófica que Poe revela noutros contos e textos. Assim, este paratexto configura-se também como metatexto, na medida em que aqui se chega a fazer análise e alguma crítica literária. Para além desta função acumula obviamente a de fonte de informação sobre o autor, o sistema original, o sistema importador, mas não sobre o autor da tradução nem sobre as traduções propriamente ditas.

1944

Publica-se *Contos Completos* (Coimbra: Editorial Saber) traduzidos por Manuel Barbosa, incluindo dez contos. O volume contém um “Prefácio” de nove páginas, da autoria do tradutor, que revela um profundo conhecimento da multifacetada obra de Poe e das técnicas de composição utilizadas quer no conto quer na poesia; refere o interesse do público português por este autor, lamenta o facto de estarem há muito esgotadas antigas edições dos seu contos, ensaia uma classificação genológica das narrativas breves, refere a repercussão de Poe na Europa, caracteriza o seu estilo e o seu ‘credo artístico’ (a arte pela arte), mas não se refere à tradução propriamente dita a não ser num momento em que deixa inferir que o tradutor é um leitor privilegiado por poder conhecer melhor a obra que traduz.

Está-se, mais uma vez, em presença de um paratexto que tem principalmente a função de informar sobre o autor e a sua poética.

Também com Depósito Legal desta data é a publicação de *O Mistério de Marie Rogêt* (Lisboa: Portugália Editora), com tradução de Jorge de Sena. Contém um brevíssimo apontamento biográfico sobre o autor na página que antecede a página de rosto – por certo, um “paratexto editorial”.

1971

Surgem as *Histórias de Mistério e Imaginação* (Lisboa: Editorial Verbo), com tradução de Tomé Santos Júnior. Antecede as *Histórias* uma lacónica e apressada nota prévia (não se sabe se é da autoria do tradutor ou do editor), na sua maior parte dedicada à biografia do autor.

1972

Com o título de *Histórias Extraordinárias* (Lisboa: Círculo de Leitores), sai um volume com uma selecção de histórias de Poe, com tradução de João Costa – a mesma que o tradutor faz para as *Histórias Completas de Edgar Poe* (Lisboa: Arcádia, 1971) – e uma “Introdução” de Serafim Ferreira.

Esta “Introdução” é um texto sobre a vida e a obra de Poe, estabelecendo mais uma vez uma redutora interdependência entre as duas.

Nesta data sai também o livro *Edgar Poe*, pela Editorial Verbo, na sua colecção Gigantes da Verbo. Trata-se de uma obra monográfica dedicada a Edgar Allan Poe, composta por uma selecção antológica de contos e poesia, da responsabilidade de Cabral do Nascimento, contendo ainda textos e ilustrações sobre Poe e a crítica, Poe e o cinema e sobre a história do romance policial, estes da responsabilidade de Vergílio Godinho.

1973

É esta a data da entrada na Biblioteca Nacional de *Aventuras Extraordinárias de Gordon Pym* (Lisboa: Editores Associados, Livros Unibolso) com a tradução de Anael Nunes. Tem a indicação de “Texto integral” e lê-se na contracapa um paratexto que tem a função de aliciar o leitor pela referência aos mistérios dos mares do Sul.

1978

Com Depósito Legal desta data sai, com indicação de tradução revista por Luís Nazaré, *Histórias Extraordinárias* (Lisboa: Amigos do Livro). Contém uma pequena “Introdução”, sem indicação de autor, subdividida em três secções: “O Homem”, “A Obra”, “A Crítica”. É a primeira vez que aparece num paratexto a explicação sobre a designação de *Histórias Extraordinárias*³ dada a um conjunto de contos a que Poe chamou *Tales of the Grotesque and Arabesque*, i. e., porque Baudelaire as traduziu e agrupou em dois volumes sob os títulos de *Histoires Extraordinaires* e *Nouvelles Histoires Extraordinaires*.

Trata-se obviamente de um prefácio que acumula algumas funções, sobretudo a informativa/educativa e a canonizadora.

1982

Com data do Depósito Legal deste ano, sai *Histórias Extraordinárias I* (Mem Martins: Publicações Europa-América), com tradução de J. Teixeira de Aguiar.

Também com Depósito Legal deste ano, sai *Histórias Extraordinárias II*, pela mesma editora e com tradução de Luísa Feijó.

Com Depósito Legal de 1984, volta a reimprimir-se *Histórias Extraordinárias II*.

Em todas estas edições se encontra a mesma “Nota biográfica” que se centra em pormenores da vida do autor. Além disso, informa como a fortuna literária lhe veio após a morte, como acontece muitas vezes, com o distanciamento que o tempo propicia. Refere também que “os seus contos têm sido largamente utilizados pelo cinema, que neles descobriu uma perfeita construção cinemática de incontestável modernidade”.

São obras destinadas ao grande público, apresentando capas muito coloridas e com alusões ao macabro e ao monstruoso. Nas contracapas encontram-se excertos de algum conto ou algumas afirmações generalistas sobre o autor e a sua obra, destinadas a aliciar o leitor, tal como a publi-

³ Embora este volume de *Histórias Extraordinárias* não inclua exactamente os mesmos contos que Baudelaire incluiu nas suas *Histoires Extraordinaires*.

cidade a outras obras nas últimas páginas dos livros, como é habitual nesta editora.

1986

Com adaptação de Naunerle Farr, ilustrações de G. Taloac *et al.* e tradução de Maria Auta de Barros, sai *Histórias Extraordinárias* (Lisboa: Publica), em banda desenhada. Além dos contos, inclui um breve apontamento biográfico sobre o autor e um interessante paratexto final: um conjunto de oito perguntas para verificar a compreensão da história por parte dos jovens leitores, terminando com um glossário com palavras difíceis.

1988

Com Depósito Legal de 1988, volta a editar-se a tradução realizada por Jorge de Sena de *O Mistério de Maria Roget* (Lisboa: Relógio d'Água). Na contracapa pode ler-se informação que pretende convencer o leitor do talento dedutivo e da competência do autor nessa área, que na ficção o tem como figura pioneira.

1989

Com tradução de Eduardo Saló volta a sair *Os Crimes da Rue Morgue* (Lisboa: Círculo de Leitores). Inclui também “O Mistério de Marie Rogêt” e “A carta roubada”. Contém ainda duas páginas sobre “O autor e a obra”, que engrossa o número dos paratextos biográficos nestas obras.

Também com Depósito Legal deste ano, voltam a ser reimpressas as *Histórias Extraordinárias* (Mem Martins: Publicações Europa-América), 2 volumes, com tradução de J. Teixeira de Aguiar (1º vol.) e Luísa Feijó (2º vol.). A capa do 2º vol. tem indicação de “Texto integral”, de onde se pode deduzir ser habitual ou tolerável fazer abreviações em obras traduzidas. Para além dessa indicação, o título aparece a cores sobre fundo negro. No desenho da capa vê-se ainda um gato preto sobre umas pernas de mulher nuas, agarrado pelo pescoço por umas mãos femininas com unhas pintadas de vermelho vivo. A alusão é claramente ao conto, “O Gato Negro”, mas os símbolos femininos são enganadores, já que não têm nada a ver com a história.

1990

Nesta data, com tradução de João Costa, sai um outro volume com algumas histórias, intitulado *O Poço e o Pêndulo* (Lisboa: Vega) e com um “Prólogo” de Luís Alves da Costa, o director da Colecção em que se insere a obra.

Também neste “Prólogo” é feita uma ligação entre a vida e a obra do poeta. Contudo, encontram-se aqui duas ideias, pela primeira vez expressas nos prefácios analisados, que remetem precisamente para o carácter inovador da escrita de Poe e para o facto de o autor, nessa inovação, se adiantar ao futuro, em abordagens de temas e usos da forma plenos de modernidade.

A capa é muito sóbria e recatada (ao contrário do que por vezes acontece nesta editora) e segue o perfil da colecção. Na badana esquerda lê-se um paratexto que tem claramente uma função canonizadora ao prometer reunir na colecção “volumes de contos cuja selecção é do próprio J. L. Borges”.

1993

Em 1993, a Editora Difel volta a publicar *A Entrevista*, a tradução feita por Antero de Quental do conto “The Assignment”, pela primeira vez publicada anonimamente no periódico *O Século XIX* (Penafiel) em 1864 e em volume independente em 1900.

Esta edição tem “Introdução” e “Notas” de Ana Maria Almeida Martins, onde comprova que a tradução foi feita, não do inglês nem com base em Baudelaire, mas a partir de *Contes Inédits de Edgar Poe* de William L. Hughes (1862).

A “Introdução” e as “Notas” de Ana Maria Almeida Martins têm, pois, uma função metatextual, informativa e educativa.

1998

É desta data a 3ª ed. de *Histórias Extraordinárias I*. Trad. de Teixeira de Aguiar. (Mem Martins: Publicações Europa-América). Tem a indicação de “Texto integral” na capa e esta apresenta-se com um título colorido sobre fundo negro, com uma cabeça humana desfigurada, monstruosa.

No mesmo ano, aparecem *Histórias Extraordinárias* (S. Pedro do Estoril: Edições Atena), com tradução de Rui Almeida. Apenas contém “Os Crimes da Rue Morgue” e “O Poço e o Pêndulo”. Numa capa extrema-

mente sóbria, vê-se uma fotografia da época e a indicação “Clássicos Atena”. Na contracapa, pode ler-se um encómio de Poe, como mestre do horror, do policial, da indução e da dedução, elevado a “fundador da literatura americana”.

Ainda neste mesmo ano de 1998, em volume independente, sai uma nova tradução de *O Gato Preto* (Lisboa: Fenda Edições), com tradução de Susana Serras Pereira.

O desenho que se encontra na capa, bem como as ilustrações que se encontram dentro do livro, são caricaturas. Na contracapa, lê-se um pequeno excerto do conto, que tem como objectivo captar a atenção dos leitores, suscitando a sua curiosidade.

2000

De venda conjunta e inseparável do *Diário de Notícias*, surge um pequeno volume intitulado *Histórias Extraordinárias*, com tradução de Luísa Feijó e J. Teixeira de Aguiar, cedida pelas Publicações Europa-América.

Na contracapa, uma pequena sinopse sobre o autor e alguns dos contos incluídos no volume, da autoria de Manuel de Seabra, que inadvertidamente terá cometido algumas incorrecções como, por exemplo, dizer que «*A queda da casa de Usher* faz dele o pioneiro do moderno conto policial.»

2001

O Demónio da perversidade e outros contos (Lisboa: Padrões Culturais Editora) aparece sem menção de tradutor. A capa tem uma apresentação excêntrica, com o nome do autor e o título espalhados em caracteres irregulares a vermelho vivo, lembrando sangue, numa estratégia que apela ao sensacionalismo e à emoção fácil.

Nas “Notas sobre o Autor”, de teor predominantemente biográfico, também se fazem afirmações apressadas, generalistas e inteiramente incorrectas.

Também nesta data aparece *O Rei Peste e outros contos* (Lisboa: Hugin), com indicação de tradução de L. V. Nicolau, embora se trate da recuperação das traduções de D. Mencia Mousinho de Albuquerque.

A capa é discreta e na contracapa apresenta-se uma sucinta biografia de Edgar Allan Poe.

2002

Publica-se *O Anjo do Bizarro e outros Contos* (Sintra: Colares Editora) com tradução de Magda Bigotte de Figueiredo.

Como paratextos dignos de nota há a referir a cor da capa, de um vermelho chamativo e com um desenho bastante “bizarro” condizente com o título. Por outro lado, as informações que estão impressas nas badanas dizem respeito aos volumes já editados e incluem nomes como Hoffmann, Oscar Wilde, Mário de Sá-Carneiro, Eça de Queirós, etc.

Também desta data é a obra *Contos Fantásticos* (Lisboa: Guimarães), com tradução de João Costa (a mesma de 1971). A capa é discreta; no entanto, na contracapa podem ler-se considerações apressadas como a referência a uma “escrita terrificante e de cortar a respiração”, com uma estratégia intencionalmente comercial.

É ainda de 2002 *Criptografia & o Escaravelho de Ouro*. Trad. de João Costa. (Lisboa: Guimarães Editores).

Em pequeno e discreto formato, a contracapa justifica a edição devido à “plena actualidade” dos “processos de cifra e decifração de mensagens”, considerando-se Poe seu exímio cultor devido a um “intelecto muito superior”.

2004

Sai pela primeira vez em letra portuguesa *Eureka* (Queluz: Coisas de Ler), com tradução de Jorge Pinheiro.

Na badana esquerda vê-se uma fotografia de Poe, seguida de um resumo da sua vida. Na contracapa alude-se ao género ambivalente do texto, “estranha mistura de poesia e prosa científica”, e à “notável visão” científica de Poe.

Também de 2004 são as *Histórias Escolhidas por um Psicopata. Uma Antologia Psicótica de Edgar Allan Poe* (Paredes: Fio da Navalha), com tradução de António Vilaça. Este estranho livro, de formato quadrado e de cor preta, apresenta cinco contos e três capítulos: “A Vida de Poe”, “A obra e a influência”, “A morte de Poe permanece insolúvel e alimenta especulações”. Neles deparamo-nos a todo o momento com incorrecções, de ordem ortográfica, de ordem biográfica, crítica, para além de uma óbvia vontade de especular gratuitamente.

Ainda em 2004, sai, para ser vendido com o Jornal de Notícias, um volume intitulado Contos (s/l: Mediasat Group). A capa é dura e esteticamente interessante. Na contracapa lê-se um excerto do conto “Berenice”, suficientemente expressivo para convidar à continuação da leitura.

5. Algumas conclusões sobre os paratextos acima analisados

Os paratextos constituem um conjunto de elementos que servem, antes de mais, de apresentação dos textos ou dos livros que acompanham. E, dado os lugares estratégicos em que aparecem (no exterior, no início ou no final do livro) adquirem uma importante dimensão pragmática, no que diz respeito à recusa ou aceitação da obra pelo leitor. O conteúdo, o grafismo e a estética da capa, o título, o nome da colecção são as primeiras mensagens que a obra transmite ao leitor e, por cada um destes elementos, o leitor pode aderir ou não a um livro. Portanto, a escolha de um título, a colocação de um subtítulo, a presença e/ou o tipo de epígrafe ou dedicatória ou prefácio ou ilustração, etc., não são decisões desprovidas de significado. Muitas vezes, este conjunto de elementos varia, como já foi dito, em função do tipo de literatura (“elevado” ou popular) em que se integra ou pretende integrar determinada obra.

No tocante às traduções de Poe, aquelas que aparecem em periódicos, raramente incluem textos de acompanhamento. Aliás, na maior parte das vezes, não mencionam os tradutores e algumas vezes nem o nome do autor.

O caso das antologias é diferente. Os prefácios são frequentes, os nomes das colecções não são extravagantes e as capas são de uma grande sobriedade.

Logo no princípio e pelo século XX adentro, os livros independentes apresentam paratextos muito variados, sobretudo prefácios de vários tipos, embora se possa dizer que é mais frequente a não existência de prefácios. Os paratextos mais frequentes são os biográficos e/ou biobibliográficos, aqueles que incidem sobre a vida e a obra do poeta.

Igualmente frequentes são os paratextos com estratégias comerciais, com o intuito de apelar ao sensacionalismo e à emoção fácil. De notar que estes paratextos se encontram em livros de edição recente, embora na maior parte dos casos se trate de traduções muito antigas. Alguns são publicados por editoras tradicionalmente vocacionadas para a distribuição em massa,

barata, como é o conhecido caso dos Livros de Bolso das Publicações Europa-América e da Coleção Vampiro da Editora Livros do Brasil. Outros, porém, são de chancelas recentes no mercado, como é o caso das Edições Fio da Navalha e da Padrões Culturais Editora. Por vezes, e este caso é exemplo disso, paratextos aliciadores, especulativos e apelativos da emoção fácil convivem, no mesmo livro, com paratextos que exercem uma função canonizadora.

São abundantes os paratextos, sobretudo prefácios, que funcionam cumulativamente como fonte de informação sobre a recepção das obras no sistema original, sobre os autores, as poéticas e as literaturas originais, sobre questões estéticas e poetológicas – configurando-se estes também como metatextos.

Como fonte de informação sobre o sistema importador apenas foram encontrados quatro: um que acompanha a publicação em periódico da tradução de “The Assignment” feita por Antero de Quental, outro da autoria de Victor Palla (1947), outro de Manuel Barbosa (1944) e outro, da autoria de João Gaspar Simões (1945). Nalguns outros, existem fugidias referências ao gosto português por este autor e pela temática dos seus escritos.

Apenas quatro prefácios apresentam Poe como altamente inovador na literatura ocidental e antecipador do futuro e da modernidade.

Quase nada é dito sobre as traduções ou os tradutores, para além de uma ou outra referência elogiosa. Há um prefácio, da autoria de Gustavo Mendonça (1944) que revela, muito sub-repticiamente, perfilhar uma concepção de tradução que privilegia e sacraliza o original. Há que referir ainda que se publicam muitas traduções diferentes das mesmas obras. Ao mesmo tempo acontece uma repetição de edições e impressões das mesmas traduções. Um fenómeno curioso é que a mesma tradução apareça em edições com diferentes estratégias apelativas: desde a mais conservadora e sóbria às mais exuberantes.

Como já foi dito, a literatura popular, ao contrário da literatura dita “elevada”, atribui grande importância a fenómenos de índole peritextual, como o desenho da capa, o grafismo, as cores e os elementos textuais inseridos na capa, na contracapa, nas badanas, na designação da coleção e mesmo no título e subtítulo, que apontam normalmente para o carácter genológico das obras, referindo o “fantástico”, o “extraordinário”, o “mistério”, o “policial”, etc.

É muito frequente o adjectivo “extraordinário”, que radica na tradução baudelaireana – *Histoires Extraordinaires* – e, mesmo que nem todas tenham sido traduzidas a partir da versão de Baudelaire, a designação ficou-lhe para sempre associada. Mas também é usual uma colectânea de contos assumir o título do conto de abertura e é igualmente frequente a designação neutra de *Contos de Edgar Allan Poe*. A caracterização genológica está presente na maior parte dos títulos.

É notável a evolução que se verifica desde a publicação das suas obras em periódicos sob a forma de folhetim, grande parte das vezes sem menção do tradutor que as executou e, algumas vezes, sem menção do próprio autor.

Desde o princípio do século XX que as obras de Poe passaram a ser frequentemente traduzidas e editadas em livro, mas são as décadas de 40 e 50 o tempo em que, quer em antologias ou volumes colectivos quer em livro independente, a obra de Poe se torna mais visível e situada, através de alguns extensos prefácios explicativos/educativos.

Alguns antologadores, prefaciadores e tradutores tiveram, pelo peso cultural e pela posição de que gozavam no polissistema cultural e literário importador, um grande papel na “reabilitação” da obra de Poe. Apesar de os grandes nomes da literatura portuguesa terem traduzido muito pouco de Poe – Antero e Jorge de Sena apenas traduziram um conto cada um e Fernando Pessoa apenas traduziu alguns poemas – todos foram tributários da sua influência.

Obras Citadas

- Costa, Luís Alves. Prólogo. *O Poço e o Pêndulo*. Trad. João Costa. Lisboa: Vega, 1990.
- Even-Zohar, Itamar. “Polysystem Theory”. *Poetics Today* 11: 1 (1990): 9-26.
- Kovala, Urpo. “Translations, Paratextual Mediation, and Ideological Closure”. *Target* 8: 1 (1996): 119-147.
- Lambert, José and Gorp, Hendrik van. “On Describing Translations”. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Ed. Theo Hermans. London: Croom Helm, 1985. 42-53.
- Mendonça, Gustavo, org. *Contos Americanos (Século XIX)*. Trad. Gustavo Mendonça. Lisboa: Editorial Gleba, 1944.

- Palla, Victor, org. *História do Conto Policial. Uma Antologia*. Trad. Victor Palla. Coimbra: Coimbra Editora, 1947.
- Poe, Edgar Allan. *A Entrevista*. Trad. de Antero de Quental. Lisboa: Difel, 1993.
- . Edgar Allan. *O baile das chamas*. Lisboa: Edições Delta, 1923.
- Rodríguez Espinosa, Marcos. “El Prólogo como Elemento Contextualizador de la Traducción: Charles Dickens en España”. *La Palabra Vertida: Investigaciones en Torno a la Traducción*. Ed. Ángel Vega, M.; Rafael Martín-Gaitero. Madrid: Editorial Complutense, 1997. 341-352.
- Simões, João Gaspar, org. *Os Melhores Contos Americanos*. Trad. Fernando Pessoa, Tomaz Kim e João de Oliveira. Lisboa: Portugália Editora, 1943.
- . *Mestres do Conto Policial*. Trad. Cabral do Nascimento. Lisboa: Portugália Editora, 1945.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- Viana, Mário Gonçalves. “Ensaio Preambular”. *Escaravelho de Ouro*. Trad. João Meireles. Porto: Editora Educação Nacional Lda., 1942.

ABSTRACT

In a holistic theoretical framework such as that of descriptive or systemic theories, the study of the texts accompanying the translations is considered a privileged way to understand how a literary system works, its evolution and its permeability to foreign interference. As mediators between text and reader, paratexts are of particular importance in the case of translated texts. Covers, titles, subtitles, prefaces, forewords, dedications or other signs that surround or introduce translated texts can be vital indicators for the study of cultural organization and the history of translation in the target system, including the dominant concept of translation and the position occupied by translated literature. It is this principle that underlies the present work, which is intended as a contribution to the study of types and functions of paratexts accompanying Portuguese translations of the tales of Edgar Allan Poe.

KEYWORDS

translated literature, paratexts, literary system

RESUMO

Num quadro teórico integrador como o das teorias descritivas ou sistêmicas, o estudo dos textos de acompanhamento das traduções entende-se como uma via privilegiada para compreender o funcionamento de um sistema literário, a sua evolução e a sua permeabilidade às interferências estrangeiras. Sendo mediadores entre o texto e o leitor, os paratextos revestem-se de particular importância no caso dos textos traduzidos. Capas, títulos, subtítulos, prefácios, advertências, dedicatórias ou quaisquer outros sinais que rodeiam ou apresentam os textos traduzidos podem ser indicadores de informações vitais para o estudo da organização cultural e da história da tradução no sistema importador, designadamente a concepção de tradução dominante e a posição ocupada pela literatura traduzida. É nesse princípio que assenta o presente trabalho, que pretende ser um contributo para o estudo dos tipos e funções dos paratextos que acompanham as traduções portuguesas dos contos de Edgar Allan Poe.

PALAVRAS-CHAVE

literatura traduzida, paratextos, sistema literário

Pessoa, Poe e a Aprendizagem
da Contingência.
Leituras a propósito de “The Door”
e de alguma poesia de Alexander
Search

Francisco Saraiva Fino
CEL – Universidade de Évora

Pessoa, Poe e a Aprendizagem da Contingência. Leituras a propósito de “The Door” e de alguma poesia de Alexander Search

1. Edgar Allan Poe, figuração autoral e contingência

A importância de Edgar Allan Poe, nos anos de formação das primeiras produções pessoais, é um ponto habitualmente pacífico, quando se procura estabelecer o conjunto das influências fundamentais nesse período. O autor americano surge entre uma constelação de outros nomes cujas referências vão variando ao longo do tempo, mas que acabam por organizar-se em torno da mesma permanência que Miguel Tamen sintetizou na expressão “o apelo ao autor” (83). Esta categoria, destacando-se do âmbito da influência, inaugura uma área de argumentação que ultrapassa em muito as suas concepções como modelo de comportamentos, de decisão e de deliberação, para os quais os apelos de ordem biográfica contribuem decisivamente. Na actualidade, o autor ainda permanece centro relevante de vários estudos que o tomam dinamicamente como “indutor de problemas” (Gusmão 1), ao apresentar-se em simultâneo como operador de inscrição histórica e de inscrição primeira de um sentido no texto que redescrições posteriores se encarregarão de fazer variar ou mesmo apagar. Como ausência que implica a partilha entre o uso performativo da palavra e a intenção potencial de que se reveste, a figura autoral vive desta relação contingente na qual é simultaneamente vestígio e presença, memória persistente e resto de eco de uma experiência longínqua da linguagem; como na imagem agostiniana das pegadas (*vestigia*, “footprints”), faz-se representar na memória do texto e do leitor enquanto vestígio que as palavras tornam presente e possível, um sinal (*signum*) produzido pela linguagem ao “dar-se a conhecer”.¹

¹ “sicut vestigio viso, transisse animal cuius vestigium est, cogitamus” (Santo Agostinho II, 1).

A situação de Edgar Allan Poe em diferentes momentos da produção pessoana leva-nos primeiramente a reflectir tanto sobre a presença destes *vestigia* como nas condições em que surge já constituída nos seus escritos enquanto figuração autoral. A adesão ao seu heroísmo trágico genial encontra-se desde cedo atestada na relação potencial entre narração biográfica e produção literária por parte de vários autores como Charles Baudelaire, que não deixou de assegurar, quando, a propósito de “William Wilson”, declara: “tous les contes d’Edgar Poe sont pour ainsi dire biographiques. On trouve l’homme dans l’oeuvre. Les personnages et les incidents sont le cadre et la draperie de ses souvenirs” (321). De acordo com este exemplo, a biografia fornece condições de atestar um modelo de leitura crítica, servindo tanto o autor como a obra e conferindo-lhe uma unidade virtual que se constitui enquanto modelo interpretativo, este por sua vez resultante da decantação dos momentos particularmente reveladores da proximidade entre obra e biografia no que diz respeito ao destaque das qualidades excepcionais do autor. Como é sabido, esta suposta unidade será problematizada no século XX com a distinção entre autor empírico (o sujeito empírico cujo contributo legitima outros tipos de sujeito e o funcionamento do sistema literário) e o autor textual, instância difusa como a metáfora da sobreimpressão fotográfica na película em que, apesar de afastada a coincidência entre ambos, se mantém a inscrição no texto, o lugar por excelência da transitividade de sentidos em relações complexas e de uma série de traços oriundos do sujeito empírico (Buescu 25).

Há, na verdade, outras dimensões igualmente problemáticas a considerar, cuja pertinência se manteve a par da tendência biografista e psicologista dominantes no século XIX. O interesse pela instância autoral faz-se representar por várias vias, algumas já aludidas, outras bastante mais problemáticas como a autobiografia. Quando, por outro lado, Charles Baudelaire discorre sobre a curiosidade que suscita a leitura de biografias, parece fazê-lo de modo a destacar a sua vertente lúdica, não lhes imputando uma importância excessiva. No entanto, a propósito do texto citado sobre Edgar Allan Poe, as suas afirmações apontam para uma relação mais profunda entre autor empírico e autor textual, na qual as recordações do primeiro servem como pano de fundo (a *draperie*) às personagens e aos incidentes narrados. Apesar de não o afirmar, a observação conduz a um outro nível de explicação, a psicologista, colocada em destaque quando se trata de

procurar a compreensão de uma escolha ou de uma presença no texto. Torna-se assinalável que a leitura de biografias, em diversas situações, corresponda à revelação do conjunto de sinais que, mais do que a idiosincrasia, buscam a confirmação do heroísmo do artista e do seu génio. Este consiste, como referiu Thomas Carlyle num opúsculo em defesa da biografia (1832), num tema que pode inspirar simultaneamente um interesse científico e poético; como problema existencial do indivíduo que tem a obrigação de se mostrar até certo ponto original e, ao mesmo tempo, semelhante aos restantes homens, o interesse poético é ainda maior por dirigir-se à luta de cada indivíduo e à representação humana dessa luta (12). Esta reflexão confirma a alegada necessidade de, em arte, como afirma, não ser possível esquecer o artista e a literatura como as áreas mais profundas da comunicação espiritual onde o interesse biográfico se manifesta com mais veemência (Carlyle 14, 16). Os heróis de Carlyle, descritos na série de conferências publicadas sob o nome de *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1840) tendem a manifestar a diferenciação dos homens superiores num plano metaforicamente supra-humano; sob os nomes de heróis, profetas ou poetas, os homens superiores combinam no seu carácter todos os dons devidos com uma vocação essencialmente sagrada, envolta no misticismo enigmático que, ainda em 1934, Ernst Kris e Otto Kurz em “A lenda do Artista” (*Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch*) não deixavam de fazer notar na sua análise sociológica, tratando da atitude da sociedade em relação ao artista e a importância das releituras sobre a sua biografia e imagem na constituição da sua lenda pessoal (22).

2. Fernando Pessoa, degenerescência do artista e estilo poeque

Fernando Pessoa cedo demonstrou interesse pela leitura de biografias ou de textos onde a excepcionalidade da figura autoral acompanha essa ideia de heroísmo sagrado que Thomas Carlyle destacara em *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, obra com a qual contactou logo em 1904. Esta tendência verificou-se a par do conhecimento de outras, como *The Life of Percy Bysshe Shelley* de Edward Dowden e *Flaubert*, de Émile Faguet em 1906, prosseguindo em 1907 com maior variedade de títulos, como *Edgar Allan Poe, sa Vie et son Oeuvre. Étude de Psycho-*

logie Pathologique, de Émile Lauvrière, a obra de Alfred Mezières *W. Goethe: les œuvres expliquées par la vie* (Pizarro 2007: 31). Jerónimo Pizarro relacionou estas últimas leituras com as reflexões em torno do génio e da loucura, temas caros à teoria da degenerescência, facto comprovado na série de ensaios projectados em 1906, de que três fragmentos, intitulados “Edgar Allan Poe – character and work” e ainda “The followers of Poe” (Pessoa, *Génio e Loucura* I 34-35), são um exemplo. Esta presença assume-se na perspectiva da continuidade tardia do interesse em torno do paradigma biologista que acentuara, ao longo da segunda metade do século XIX, a condição patológica do génio e a sua redução à família de outros sujeitos desviantes como os criminosos, os anarquistas ou os loucos. Max Nordau dominará em 1892 com *Entartung (Dégenérescence)* este discurso ao acentuar as implicações nefastas do fenómeno ao nível civilizacional pelo poder sugestivo exercido sobre as massas, corrompendo com o seu exemplo e obras as gerações posteriores. Daniel Pick destacou, a propósito do discurso sobre a degenerescência, a desvalorização ou mesmo anulação da metáfora a favor da literalidade da linguagem do artista (115) e da sua análise física, defendida nos estudos sobre os estigmas fisionómicos (seguindo a linha dos estudos de Lombroso e Morel), a que concorrem pseudo-ciências como a frenologia. A demonização do génio degenerado constituía uma base profilática contra os perigos morais que anunciavam a hipótese do recuo civilizacional para o primitivismo anárquico. A condição de originalidade do génio, marca do seu carácter excepcional, é reduzida à superficialidade de um sintoma entre outras representações de superfície como a excentricidade, o egotismo, a misantropia, o sentido estético exacerbado e a profunda actividade introspectiva (Ridge 54).

As relações muitas vezes ambíguas entre Pessoa e as obras de Nordau, que conheceu pelo menos desde 1904, centram-se sobretudo na questão da resistência do pensamento artístico a qualquer tentativa totalizadora de conhecimento. Para Pessoa, a degenerescência do artista é uma possibilidade que não se confunde com o poder artístico de “esthetisar o pensamento” (*Génio e Loucura* I 380) e com a condição de obscuridade do acto criativo. Neste contexto, a escrita de Edgar Allan Poe surge exemplarmente ao valorizar o paradoxo como meio de garantir no discurso a obscuridade através da contradição, forma privilegiada de exposição da contingência. Este último conceito não deve ser entendido apenas na acepção da possi-

bilidade (como nas proposições contingentes em filosofia e lógica), mas ainda, como admite Manuel Frias Martins, a propósito do conceito de matéria negra, algo que se apresenta “como um estado de indeterminação referencial a partir do qual um mundo ou um universo labiríntico de mundos possíveis se projecta como ficção” (136). O contributo de Poe na apreensão da incerteza, do mistério que advém da ambiguidade, ou, em termos éticos e estéticos, na abertura do caminho para o conceito de mentira artística, é assimilado desde muito cedo. Entre Novembro e Dezembro de 1905 as suas notas pessoais registam poemas que considera “pure poesque” ou “poesque, complicated with Baudelaire and Rollinat style” (Pessoa, *Escritos Autobiográficos* 22), designação que merece desde logo algumas observações.

Antoine Compagnon, em *Le Démon de la Théorie*, aponta para a sua riqueza de acepções quando inventaria a acumulação de sentidos que o termo *estilo* tem vindo a receber ao longo dos séculos. Como norma, ornamento, desvio, tipo, sintoma, cultura (Compagnon 205), a designação acompanha o não menos complexo problema da individualidade (Buffon, no século XVIII, proclamou esta correspondência com a célebre fórmula “O estilo é o homem”) ao pressupor a singularidade de uma obra e a necessidade de uma escrita. Tomando a acepção de sintoma, o estilo adquire, por sua vez, a ambiguidade que decorre de duas versões que considera equívocas: por um lado, a sua objectividade enquanto código de uma expressão pessoal, e, por outro, a subjectividade como reflexo da singularidade, fazendo neste sentido apelo para a diversidade do indivíduo, em oposição à regularidade do código de expressão. Compagnon faz associar esta concepção de visão singular codificada como marca do sujeito no discurso à questão do génio, integrando-a na confluência entre a faculdade de análise que torna possível a norma e certas condições próprias da subjectividade (201). Num breve artigo sobre o tema, Poe faz recair precisamente na faculdade de análise um dos sinais da habilidade do homem de génio ao expor a maquinaria do efeito que pretende (*Poems and Essays* 326). Já em “Philosophy of Composition”, a reflexão sobre o efeito de originalidade advém da habilidade do poeta em compor lucidamente os seus textos, em oposição a todos aqueles que “prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy – an ecstatic intuition” (ibid. 165). Por sua parte, Pessoa recorda em *Heróstrato* a capacidade de raciocínio de Poe

como expressão formal do talento, impondo em simultâneo uma reflexão sobre os seus limites. O caso do tipo mental do escritor, tratado entre aqueles que apenas equilibram o génio com uma só das qualidades da inteligência, reflecte a complementaridade entre o raciocínio e a capacidade contingente da imaginação, desvalorizando o papel totalizador da primeira:

We have types like Poe – genius and one element (reasoning) of cleverness. (His philosophical ability was a fiction, got out of dreams, and this is shown by his incapacity to reason clearly on philosophical matters, in spite of his admirable reasoning powers. His criticism, too, is false; it is built out of reasoning, as in his celebrated self-delusion of the building of “The Raven”, no very remarkable poem, by the bye.) (Pessoa, *Heróstrato* 185-186).

No texto introdutório das suas traduções de “O Baile das Chamas” e de “William Wilson” (1923), Pessoa fará ainda notar os pormenores de subtilidade de Edgar Allan Poe como crítico, além da justaposição na sua personalidade complexa “de uma imaginação vizinha da vesânia com um raciocínio frio e lúcido” (*Crítica* 214). O estilo “poesque” não suscita adesão sem que ocorra uma atitude crítica ou que intervenha a capacidade de reflectir sobre as suas ambiguidades, assim como não pode ser determinado tomando unicamente a obra por esta se sustentar em zonas obscuras ou contraditórias. A leitura crítica de Pessoa, em *Heróstrato*, sobre “Philosophy of Composition”, tida como uma “auto-ilusão” nascida do raciocínio, pode comparar-se às conclusões de Pierre Macherey (25-29) sobre o carácter ficcional deste texto, por suscitar a mitificação da ilusão normativa do trabalho do autor, a partir do “presente de grego” que implica expor a sua habilidade técnica. Procurar desmistificar o papel da intuição e da espontaneidade do criador através das deduções sistemáticas apresenta-se, na sua opinião, como parte de uma estratégia que pretende antes destacar o efeito contrário. A vontade de verdade do autor, ao fazer uso da primeira pessoa e desvelando um mecanismo, mais não faz do que expor eloquentemente, à maneira do “double Dupin” (o analisador e o criador) de Poe, o compromisso contingente de fornecer ao mesmo tempo duas tendências justapostas, tomando por inseparáveis a ficção e a obra que supostamente explica a sua génese. Partindo da forma como ponto de visão, o autor torna-se ele mesmo participante no jogo ficcional que o coloca em destaque;

incluindo-se no texto, estabelece a transição entre a sua condição empírica e a sua participação textual. A explicação torna-se, deste modo, cúmplice da contingência que cerca o autor como origem da ficção, empreendimento que Pessoa agiliza nos posteriores metatextos como na célebre carta a Adolfo Casais Monteiro de 1935, onde oferece aos leitores a ilusão da suposta unidade entre sujeito e texto. O estilo “poesque”, em suma, mais do que a aprendizagem de um modelo, suscita um campo de possibilidades onde a explicação se defronta com a indeterminação e a penumbra. Não se trata, de resto, de uma questão unicamente perceptível em Pessoa, se pensarmos que, em 1881, Paul Bourget (1-17) caracterizava o estilo da decadência a partir do estudo de Baudelaire, reconhecendo o contributo de Edgar Allan Poe não tanto como influência mas como o paradigma específico de um modo de conceber a modernidade, aquela que se apresenta dilacerada entre o contingente e a análise improvável quanto a resultados dessa mesma contingência.

3. “The Door” – breve ensaio sobre a contingência

Nos fragmentos conhecidos do conto pessoano “The Door”, redigido entre 15 de Março e 27 de Abril de 1906², encontraremos alguns momentos relacionados com a descoberta da contingência tanto do acto criativo como da identidade. Uma voz demente trata da enunciação grotesca de eventos passados, seguindo neste contexto uma estratégia semelhante à de vários contos de Poe, como “Berenice”, “Morella”, “William Wilson” ou “The Imp of The Perverse”. A presença da loucura não consiste, todavia, num apelo à condição psicopatológica que ou é substrato ou consequência de um acontecimento, mas pode ser vista ainda como a marca da diferenciação do sujeito (o génio apresenta características similares às dos loucos), verificando-se como uma estratégia de diversificação do eu que, em combinação com o monólogo dramático, evidencia o investimento na representação de estados de fluidez do sujeito. Numa linha desenvolvida

² O texto do conto “The Door” será citado a partir dos fragmentos publicados por Jerónimo Pizarro em *Escritos sobre Génio e Loucura*, II, 459-487.

desde John Keats, este aspecto permitir-lhe-ia a metamorfose contínua e, citando João Almeida Flor, “leituras caleidoscópicas do real ao adoptar estratégias de dissociação, multiplicação e alterização do Eu, oculto (mas também revelado) nas personagens-máscaras que assume para por ele dizerem o mundo”(14).

A história do narrador de “The Door” é a do herói decadente que, cerebralmente, vai reconstituindo a antropomorfização progressiva de uma porta à qual se vai aglutinando uma identidade perversa abstracta – “the spirit of the door, the Unknown, the Unconceivable, the Abstract, the Thing” (Pessoa, *Génio e Loucura* II 487). A escolha de um objecto que, como afirmava G.K. Chesterton (66) a propósito dos batentes das portas, tem tanta significação que qualquer pessoa inteligente seria capaz de encher volumes de poesia sobre o tema, parece escapar a qualquer tentativa de explicação, apesar de a sua presença constituir o ponto de conflito e o motivo para a reflexão contínua sobre a instabilidade do sujeito. A banalidade do assunto leva-o inversamente a tecer considerações importantes sobre a identidade e a convocar criticamente o conceito de perverso de Poe, assumido em “The Imp of The Perverse” na perspectiva de uma força humana inelutável e contingente subtraível a qualquer tentativa de análise:

My mental distraction under this attraction is little susceptible of analysis. You may have heard or read of the faculty of the human mind which Poe calls «perverseness» and which he asserts to be as surely a human characteristic as anyone of the motive or of the intellectual faculties. Poe has both mistaken and not mistaken; but he neglected to analyse this faculty with persistency and with care (Pessoa, *Génio e Loucura* II 482).

Uma vez mais, o escritor é envolvido no texto como vestígio que merece refutação ao ser-lhe concedido um espaço metatextual onde a sua autoridade é convocada criticamente, como se a faculdade de análise não tivesse bastado para interpretar convenientemente o conceito ou não admitisse de forma suficiente a atitude céptica e paradoxal perante a existência, aspecto que Stanley Cavell, a propósito de “The Imp of the Perverse”, julgou um dos pontos centrais do conceito de “perverseness” (Cavell 216). A obsessão pela porta mergulha as suas raízes no obscuro, mas é remetida ao regime paradoxal da análise sem intuítos explicativos pela contingência que um acto desta natureza envolve. A desmistificação da certeza surge em alguns

momentos do conto, como em “we can classify, conjecture – never explain” (Pessoa, *Gênio e Loucura* II 481), conjugada neste passo com o problema do conhecimento do sujeito. O modo enfático como defende a contingência identifica-se com os limites de uma abordagem que pretende ver como objectivo final da análise a explicação para fenómenos confinados a entidades vazias (“non-entities”), dominados pela hipótese de literalidade da linguagem e da clareza da explicação, características pouco consistentes na descrição de fenómenos contingentes como a criatividade obscura da loucura do sujeito, uma existência vivida na alternativa dilacerada entre a consciência e a fronteira da sua negação.

A antropomorfização progressiva da entidade perversa acompanha a história do fascínio paradoxal pela fragmentação de uma consciência que inicialmente se pretende ver isenta de perversão; como refere, “I am not what is termed perverse, my character, shall I add, has even little of an impulsive and of a primitive nature. I have the coolness of the cultivated man united to the sensibility of the artistic soul. I see therefore no reason for what I am to recount” (479). Ironicamente, a partir de um impulso incontrolável, o sujeito vai trilhando os passos que, pela descoberta do mistério, se reflectem na alteração da sua personalidade:

There were two elements in my fear and attraction to the door – personality and mystery, vagueness, unknownness. It was, I shall allow, something like the horror and the fascination of the abyss. But it was more dreadful, as it added to this mystery, and vagueness the character of a personality. In this respect it was quite as horrible as fear of spiritus. But it was more horrible, still, for it attached all these ideas of mystery, of vague attraction, of vague fear, of more vague and more horrible personality to so material, so laughably common a thing as a door, in this sense, in this connection more than unspeakably horrible (483).

A aproximação entre a contingência e a personalidade conjuga-se na assumpção do grotesco (assinalamos a paronímia entre o estilo “poesque” e “grotesque”) e da figuração desse outro exemplo paradoxal de duplo que é o louco lúcido, pela possibilidade de conciliação de duas vertentes que também aqui se justapõem: a não consciência, o mistério incontrolável e inexplicável da existência, e a lucidez fria do analisador que conduz ao

excesso de consciência, características que vemos coexistir, entre outros exemplos, nas reflexões do narrador de “Eleonore”, que a seguir transcrevemos:

We will say, then, that I am mad. I grant, at least, that there are two distinct conditions of my mental existence – the condition of a lucid reason, not to be disputed, and belonging to the memory of events forming the first epoch of my life – and a condition of shadow and doubt, appertaining to the present, and to the recollection of what constitutes the second great era of my being (Poe, *Short Fiction* 76).

A loucura lúcida como modo de inscrição do paradoxo no sujeito estabelece ainda a possibilidade de transição entre o saber activo e a sensação, orientação que, dominada pela originalidade, se torna nesta perspectiva uma das características do génio. Reconhecendo-se alegoricamente como inadaptado, o artista orienta a sua vida para a sensação e para a inteligência e não para a acção ou a vontade, maldição prometaica que lhe garante ficcionalmente a marca da incompreensão. O excesso de pensamento provocado pela contemplação da porta não advém da sua existência como signo literal mas do acto de análise que o acompanha. A atracção pelo inexplicável surge a par com o medo, permitindo a analogia entre a sensação perversa despertada e o objecto, transformado no receptáculo simbólico de um mundo de ideias contingentes. A porta vai adquirindo um estatuto ontológico que parte da sensação indefinida e não de qualquer acto explicativo. No final do conto, a descrição de um terramoto no castelo tem significativamente como consequência, num primeiro momento, a coexistência paradoxal da sensação de desabamento e não desabamento das suas paredes, momento em que se evoca o paradoxo de Zenão sobre Aquiles e a Tartaruga e o argumento contra o movimento (Pessoa, *Génio e Loucura* 487). Por instantes, o paradoxo aponta no sentido da contingência das sensações dado que a interferência do observador condiciona o conceito de movimento sem que afecte o desfecho grotesco da narrativa com a morte dos familiares, grotescamente esmagados e transformados numa massa informe de matéria primitiva: “part crushed to nothing the fair body of my wife; part (...) crushed the body of my child to nothing, to pulp, to rottenable stuff, to not living dirt, to dust, to matter, matter, matter” (ibid.). A infinita fragmentação do corpo até à informidade primordial, semelhante ao desfecho grotesco do Visconde da Aveleda no conto de Álvaro do Carvalho

“Os Canibais” (1866), também ele se decompondo e transformando numa massa informe e compacta que se consumirá na lareira, faz-se acompanhar pelo movimento auditivo suscitado pela queda da porta, o esmagamento (“crunch”) onde permanecia a sua natureza escondida (“in that crunch there was the hidden nature of a door” (ibid.)). O pormenor descritivo de superfície, à maneira de Poe, encerra o conto revelando a natureza da relação contingente entre a análise, a sensação e o desfecho improvável, entre a dor da consciência que finalmente compreende a natureza do mistério e a impossibilidade de se precaver contra um mundo aberto de possibilidades noumenais e misteriosas que as sensações não conseguem fazer compreender na totalidade. A originalidade do génio ostenta a marca perversa da sua auto-degradação, vivenciada através de diferentes versões da sua contingência que Fernando Pessoa retomará em experiências posteriores (citamos, a título de exemplo, *O Livro do Desassossego* e *o Primeiro Fausto*).

4. Alexander Search e a contingência da superfície

No mesmo período de composição deste conto, outras personalidades pessoanas adoptavam discursos semelhantes no tocante a versões da figuração paradoxal do louco lúcido, com assinaturas e biografias próprias e sofrendo dos estigmas da degenerescência como a dipsomania de Charles Robert Anon (que a partilhava com o autor de “The Raven”), ou a nevrose de pensar de Alexander Search. A presença de Poe nesta última personalidade é particularmente reveladora em vários passos da sua obra, sobretudo nos contos em que é indicado como autoridade em relação a tópicos recorrentes como a *mania of doubt*, definida em certo trecho pessoano a partir da experiência de leitura de “Berenice” enquanto “a hallucinatory intensity of intellectual perception” (Pessoa, *Génio e Loucura* I 23-50). Neste conto, tal como em “The Door”, a monomania de Egeus toma como base a fixação do seu interesse em matérias vulgares, neste caso os dentes de Berenice que, no final do conto, serão arrancados do suposto cadáver da amada. Esta concentração excessiva num pormenor que nos instantes iniciais da narrativa apenas suscita um interesse de superfície fará parte, na perspectiva de Xavier Garnier (465), da arte de descrição de Poe ao fazer prevalecer o mistério pelo afastamento de qualquer efeito de profundidade. Alexander Search convoca em alguns poemas interesses semelhantes mas

destacando de forma mais conclusiva o mundo de contingências que se esconde por baixo da superfície. Em “To a Hand” (1906), poema anterior ao conto “The Door”, a visão do sujeito torna-se mania ao fazer destacar as muitas possibilidades que derivam das sensações que envolvem a contemplação de uma mão e que estabelecem, no último verso, um corte com a posição analítica:

There is aught of Personal, of It, of Such
 In thy hand and o'er me there steals
 A sense of dread like a murderer's clutch;
 I know not how, my hand in thine feels
 An eternal thing and my mad brain reels
 As if eternity we could touch.

I see that hand not a hand, but whence
 This horrible Fact that creeps in me?
 Ah, I have of thy hand the seeing intense
 But aught more that hand in that place I see
 That abrupt elision did make to be
 Between thought of things and what we call sense.

(Pessoa, *Poemas Ingleses* 62-63)

A mão é objecto através da consciência de uma operação de procura da profundidade, da qual o sujeito retém os espinhos que o seu olhar hipertrofiado (Pierre Jourde (39) assim caracteriza o olho absorvente e devorador da substância do homem decadente) lhe devolve sob a forma do medo, do crime e da loucura. O ímpeto criminoso que vai surgindo assemelha-se à descrição da progressiva visão fetichista de Egeus, a qual encontra em “To a Hand” não a concretização grotesca que encontramos em Poe e em “The Door” mas a uma outra versão do grotesco, esta decorrente do sofrimento imposto pelo excesso de consciência. Posteriormente, em “Flashes of Madness” (1908), onde as aproximações a “Berenice” se mostram ainda mais assinaláveis, o mesmo elemento humano se apresenta mas percorrendo digressivamente outros pormenores de interesse como a boca, os dentes, os olhos, em atitude que observa como “a super-sensual fetishism (...) / Greater than ever grows the abyss / of my reason's and feeling's schism, / Cut with the earthquake of pain” (Pessoa, *Poemas Ingleses* 33-71). A perspectiva dos limites surge coincidente com o estilhaçamento da superfície da

consciência e a revelação do mistério de tudo através da entrada na loucura profunda, que vive do paradoxo do momento supremo de felicidade pela ataraxia da dor de pensar e pela obtenção do segredo do mistério da existência que só ficcionalmente é possível. No poema citado, esta promessa é aludida na forma de um processo que partindo da observação alcança o excesso de consciência e a promessa de loucura:

My mind grows madder and more fit
 In everything to catch and find
 Meanings, resemblances defined
 By not a form that thought can hit (ibid.)

Outros exemplos poderiam ser convocados, como “The Woman in Black” (ibid., 99– 102), poema no estilo “poesque” onde também a loucura decore da mais simples pedra ou flor pelo seu profundo e vasto sentido e pela expressão de “strange thoughts” para os seres mortais, ou o conto “A Very Original Dinner”(1907), texto cuja complexidade reside na paródia em volta da originalidade do génio. Em ambos, a loucura surge na sequência da tentativa de exprimir o profundo sentido das coisas através da loucura consciente, meio ainda ao alcance do artista para simbolicamente se aproximar da alternativa ontológica sem que o sentido patético que resiste nesta impossibilidade seja abandonado. Reflectindo sobre esta forma paradoxal de encarar o acto criativo, na justaposição de planos que abrem o caminho das possibilidades, apenas nos ficaremos por estas breves reflexões, conscientes, como o narrador de “The Door”, de que “the day for comprehension has not yet come” (Pessoa, *Génio e Loucura* II 477).

Obras citadas

- Agostinho de Hipona. *De Doctrina Christiana. Augustinus.it.* Web. 11 Mar 2009.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*, vol.I. Prefácio, introdução e notas de Marcel A. Ruff. Paris: Éditions du Seuil, 1968.
- Bourget, Paul. *Oeuvres Complètes – Critique I – essais de psychologie contemporaine.* Paris: Librairie Plon, 1899.
- Buescu, Helena Carvalhão. *Em busca do autor perdido – histórias, concepções, teorias.* Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

- Carlyle, Thomas. *Biografia*. Trad. Antonio Saborit. Cidade do México: Universidade Nacional Autónoma de México, 2006.
- Cavell, Stanley. "The Imp of The Perverse" *Romanticism and Contemporary Criticism*. Ed. Morris Eaves and Michael Fischer. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- Chesterton, G.K. *Lunacy and Letters*. Edit. Dorothy Collins. London: Sheed and Ward, 1958.
- Compagnon, Antoine. *Le Démon de la théorie – Littérature et sens commun*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- Flor, João Almeida. "Discursos de Alteridade", *Monólogos Dramáticos*, de Robert Browning, versão de João Almeida Flor. Lisboa: Regra do Jogo, 1980.
- Garnier, Xavier. "Edgar Allan Poe: un artiste des surfaces". *Poétique* n° 24, Novembre. (2000): 463-473.
- Gusmão, Manuel. "Anonimato ou Alterização", *Revista Semear 4. Letras.puc-rio.br*. Web. 6 Jan 2009.
- Jourde, Pierre. *L'Alcool du Silence*. Paris : Honoré Champion Éditeurs, 1994.
- Kris, Ernst; Kurz, Otto. *La leyenda del artista*. 5ª ed. Trad. Pilar Villa. Madrid: Ed. Cátedra, 2007.
- Macherey, Pierre. *Para uma Teoria da Produção Literária*, 2ª ed. Trad. Ana Maria Alves. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.
- Martins, Manuel Frias. *Matéria Negra – Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, 2ª ed. revista. Lisboa: Edições Cosmos, 1995.
- Pessoa, Fernando. *Crítica – Ensaios, Artigos e Entrevistas*. Ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- . *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- . *Escritos sobre Génio e Loucura*, 2 vols., ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: IN-CM, 2007.
- . *Heróstrato e a busca da Imortalidade*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- . *Poemas Ingleses*. Ed. João Dionísio. Lisboa: IN-CM, 1997.
- Pick, Daniel. *Faces of degeneration: a European disorder, c. 1848-1918*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

- Pizarro, Jerónimo. *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*, Edição Crítica de Fernando Pessoa – Estudos, Vol. III. Lisboa: IN-CM, 2007.
- Poe, Edgar Allan. *Poems and Essays*. London: J.M. Dent & Sons, 1969.
- . *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*. Ed. Stuart and Susan Levine. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1976.
- Ridge, George Ross. *The Hero in French Decadent Literature*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1961.
- Tamen, Miguel. *Maneiras da Interpretação – os fins do argumento nos estudos literários*. Lisboa: IN-CM, 1994.

ABSTRACT

Assuming in certain moments of his vast literary work what he called a “poesque style”, the American author’s presence in the early period of Fernando Pessoa’s work surpasses pure intertextual influence, if we consider the continuous movement of redescription which he extends not only to Poe’s texts but also to his representativeness as model of a genius author, celebrated in European literature since Baudelaire. This essay will thus consider specific moments of this early pre-heteronymic production, such as the short story “The Door” and some chosen poetry by Alexander Search, in order to assess Poe’s readings as contributions in the discovery of the modern category of contingency, in its dimension of uncertainty and of literary speech resistance to all attempts of totalizing description. We will also consider the acknowledgement of literature as an autonomous phenomenon, bearing in mind its language redescriptive purpose, in order to understand its consequences with regards to the representation of a modern literary subject in Fernando Pessoa’s later work.

KEYWORDS

contingency, redescription, autonomization, subject

RESUMO

Assumindo em certos momentos da sua produção literária o que denomina como o estilo “poesque”, a presença do autor americano nos primeiros momentos da produção pessoana extravasa o âmbito da pura influência intertextual, se tivermos em consideração as sucessivas redescições que estende não apenas a certos textos do autor de “The Raven” como à sua representatividade enquanto modelo de autor genial, celebrado na literatura europeia desde Baudelaire. Tomaremos a este propósito, como momentos paradigmáticos de entre a sua produção pré-heteronímica, o conto “The Door” e alguns poemas de Alexander Search, de modo a verificarmos o contributo das leituras de Edgar Allan Poe na descoberta da categoria moderna da contingência, na sua aceção de incerteza e de resistência

do discurso literário a tentativas totalizadoras de descrição; a par deste aspecto, consideraremos ainda a descoberta e reconhecimento da autonomia do fenómeno literário mediante o exercício redescritivo da linguagem, cujas implicações serão consequentes na representação moderna do sujeito literário na obra posterior de Fernando Pessoa.

PALAVRAS-CHAVE

contingência, redescrição, autonomização, sujeito.

**“Fabulous and Frivolous Tales:”
Poe’s “The Pit and the Pendulum”
and Anti-Catholic Fiction
in Antebellum American culture**

Fernando González de León
Springfield College

“Fabulous and Frivolous Tales:” Poe’s “The Pit and the Pendulum” and anti-Catholic fiction in antebellum American culture

As David S. Reynolds and Terence Whalen both pointed out in their groundbreaking studies, *Beneath the American Renaissance* (1989) and *Edgar Allan Poe and the Masses* (1999), despite his aristocratic leanings and elitist stances Poe was a master at adapting popular fiction to his purposes (67-72).¹ Thus some of his best-known stories such as “William Wilson” and “The Black Cat” derived their contemporary appeal from their echoing relationship with educational reform and temperance fictions, to name just two examples of the various popular genres Poe exploited. The purpose of this essay will be to identify and explain the influence of a major antebellum source and cultural context on one of Poe’s most frequently read productions, “The Pit and the Pendulum” of 1842, his only tale set in Spain. Although scholars have pointed to some possible sources for this tale such as the “peril literature” that Reynolds suggested, other possible subtexts have remained obscure as the presence of many of the themes and tropes of American anti-Catholic literature of the antebellum period has not appropriately been examined (238).

In the early nineteenth century, American anti-Catholicism both secular and Protestant, had a strong xenophobic tendency that frequently turned anti-Spanish. Critical and negative attitudes toward Catholic and conservative Spain received scholarly support and confirmation in the works of William Prescott and in the travelogues of public figures and intellectuals such as Mordecai Noah, friend of Poe (Kagan 27-31). In America, classic

¹ The magnificent study of Terence Whalen, *Edgar Allan Poe and the Masses . The Political Economy of Literature in Antebellum America*, (Princeton: Princeton University Press, 1999) is dedicated to making the point.

Liberal and Protestant perspectives on Catholicism evolved into a political and literary movement that merged into a single vocabulary or discourse of many topics and themes. These were derived from sources as varied as the early modern Black Legend of Spanish bigotry and cruelty and the more recent Gothic genre with its lurid claustrophobic narratives with an Iberian setting (i.e. Matthew Lewis' *The Monk*, 1795). But there is more. In the popular press, bestsellers such as Rebecca Reed's *Six Months in a Convent* and *The Awful Disclosures of Maria Monk* (1836), a tale of monastic imprisonment in which a charnel pit features prominently, provide additional suggestive contexts for "The Pit and the Pendulum," a story published at a time of rabid anti-Catholic agitation that appeals to what Poe calls the "fabulous and frivolous in the tales respecting the Inquisition" (*Poetry and Tales* 496). We need to examine the historical and cultural circumstances of these stories and of the discourse in which they are embedded in the context of his attitudes towards Catholicism in order to suggest that, as in another tale of vengeful immurement in a southern European context, "The Cask of Amontillado," the author ultimately manages to utilize popular anti-Catholic literature to subvert rather than to underline the political and religious directions and lessons of his sources by weaving them into a multifaceted narrative of mutual surveillance, cruelty and revenge.

Anti-Catholicism turned into a popular movement in antebellum America as a reaction to Irish immigration to eastern cities such as Boston, New York, Baltimore and Philadelphia. Many of these immigrants became paupers and a burden on local budgets. In the late 1830's 3/5 of the poor in New York were foreigners (Billington 34-35). The scare grew with the banning of the Jesuit Order in Spain in 1835 which led many to believe that Spanish Jesuits were about to infiltrate or overrun Protestant America (Billington 120). To be sure the American critical perspective on Spanish Catholicism, derived from the Enlightenment, was hardly new. English attitudes toward Spain, derived from centuries of imperial confrontation with that nation and the Protestant Reformation, had come to America with the early settlers; the danger and occurrence of border raids from Catholic Spanish and French lands had only strengthened these attitudes (Billington 9-10). A prominent liberal Jewish intellectual and friend of Edgar Allan Poe, Mordecai Noah, had already castigated the Inquisition in

his pioneering travelogue of 1819, and of course, the Gothic genre had already made this institution a focus of its attention in works such as William Godwin's *St. Leon* (1799) and Charles Maturin's *Melmoth the Wanderer* (1820). But the new American anti-Catholic writers would bring these strains together into a new politico-literary movement. Thus nativism would trigger renewed interest and fiercer criticism of a country, Spain, which actually sent few immigrants to the United States.

The "No Popery" movement soon became a major literary phenomenon. In the midst of the great flowering of American periodical literature, it is not surprising that the first anti-Catholic publications were periodicals such as *Priestcraft Unmasked* and *Priestcraft Exposed* which opened up what would become a protracted campaign in the 1830's with attacks first on the theology of Catholicism and then on the character and behavior of priests, monks and nuns. Then came reprints of late 18th and early 19th century English anti-Catholic classics such as Anthony Gavin's *Master Key to Popery*, Scippio de Ricci's *Female Convents. Secrets of Nunneries Disclosed*, and Richard Baxter's *Jesuit Juggling. Forty Popish Frauds Detected and Disclosed*. As Ray Allen Billington explained in his classic study of American anti-Catholicism,

In these books appeared tales of secret passageways connecting nunneries with the homes of the clergy, of babies' bodies found beneath abandoned convents, and of confessors who abused both their trust and the young ladies whom they confessed. The impression created by these English writers was that convents and monasteries were dens of vice and iniquity.... (67)

As Billington suggests, "authors soon realized that here was an opportunity both to enrich themselves and to strike a further blow at Catholicism" (99). The anti-Catholic campaign in print now broadened to reach a wider portion of the reading public. One of its most popular exponents was a cheap and mass-oriented newspaper which began to be published in Philadelphia in 1838, the year that Edgar Allan Poe arrived in that city, called *The Downfall of Babylon or the Triumph of Truth Over Popery*. Its prospectus proclaimed "A tale I have to tell that will shake the mighty Babylon to her centre; at which the darkest night will blush, and nature shrink with horror." Again, it was an instant success and sold out almost

as soon as it hit the stands. It combined fiction and reportage with Gothic overtones designed to appeal to a reading public already becoming accustomed to penny dreadfuls and other such publications (Billington 92). In fact, weeklies and bi-weeklies such as *The Christian Watchman*, *The Protestant*, and the *American Protestant Vindicator*, with their hundreds of thousands of readers had already paved the way for this sort of periodical.

The next natural step was full-fledged anti-Catholic Gothic fiction, works such as S. Sherwood's *The Nun* which was a runaway bestseller followed by a real blockbuster, Rebecca Reed's *Six Months in a Convent* (1835), an account of dark goings-on at the Ursuline Convent of Mount Benedict in Boston which, though largely fictitious, claimed to be a true memoir. It was a huge success. In a few hours in New York the first edition, consisting of several thousand copies, sold out. A careful Catholic rebuttal of its claims only succeeded in starting a war of pamphlets that led to increased demand for Reed's work (Billington 90). Her book broke new ground in that it was a symbolic enactment of immigration and foreign contamination that transported the terror of Catholic repression to the very heart of Protestant New England. While still unpublished it had circulated in manuscript among the leaders of the anti-Catholic and anti-Irish movement in Boston. Then news reports seemed to confirm her story that the Ursuline convent was actually a prison. A runaway nun, it was rumored, "had been cast into a deep dungeon in the cellars of the [Ursuline] convent building as punishment" for trying to escape (Billington 71-72). In response to these whispers an angry nativist mob burned down the convent in August 1834, the opening salvo in a decade-long period of profound nativist hostility to immigrants and to Catholicism in general.

The mood of the reading public was ready for works more ambitious and lurid than Rebecca Reed's relatively tame creation. The number one bestseller of anti-Catholic literature was Maria Monk's *Awful Disclosures of the Hotel Dieu Nunnery of Montreal*. (1836), which went through numerous reprints in a very short time.² Though ghost-written by a rabid

² Both tales are included and commented by Nancy Lusignan Schultz in Rebecca Reed and Maria Monk, *Veil of Fear. Nineteenth Century Convent Tales*, (West Lafayette, Indiana: NotaBell Books, an Imprint of Purdue University Press, 1999).

anti-Catholic, Reverend J.J. Slocum, it was issued and for long regarded as an authentic memoir (Billington 101). As we shall see, it had a direct impact on the fiction of Edgar Allan Poe.

In the early 1840's anti-Catholic agitation in almost every major American city reached a fever pitch. 1841 saw the publication of a flood of "No Popery" fiction in every form (novels, poems, plays, short stories, etc) and many of them focused on Catholic persecution of Protestants and the tortures of the Inquisition. Works such as J.C. Meeks's *Pierre and his Family; or, a Story of the Waldenses* (New York, 1841) reached a wide audience. The objective of these writers was to suggest that the Catholic Church had changed but little since the Middle Ages. Such authors pointed to the Spanish Inquisition which, though long inactive, had ceased to exist by royal decree only in 1834. The publication and translation of Juan Antonio Llorente's *History of the Inquisition of Spain*, in the late 1820's, seemed to support these claims.

1842 was a momentous year in the annals of anti-Catholic agitation as the number of mostly Catholic immigrants continued to mount to more than 100 thousand (Billington 193-194). In the state of New York a controversy raged over whether Catholics had the right to exempt their children from reading the Protestant version of the Bible in schools. In October there was a tumult over a Catholic priest's burning of Protestant Bibles in a small town in the state of New York. As Billington describes it, "indignation swept the country. Public meetings of protest were held, books depicting the affair were hurriedly published and speakers toured the country arousing Protestants against this latest Catholic outrage" (158). This event was described by George B. Cheever, an important propagandist, as a version of the Spanish *auto de fe* in the United States (qtd. in Billington 165, see note 101). In order to make money many ingenious individuals jumped on the "No Popery" bandwagon. For instance in New York a P.T. Barnum-like impresario or showman created a model of an Inquisition torture chamber and charged money to the thousands who came to see it (Billington 375, see note 68).

Poe, too, sought to profit from the popularity of anti-Catholic narratives and his "The Pit and the Pendulum" eventually succeeded in becoming one of the best-known and most enduring of the anti-Catholic narratives, to the point that it apparently influenced later tales of Catholic

clerical cruelty.³ However, today, when “No Popery” fiction is almost entirely forgotten, Poe’s story has become thoroughly decontextualized and thus only partially understood.

At first glance, this story of torture and psychological torment may seem out of place in a collection containing much milder fare designed for a family audience, including female readers, and certainly Poe’s work stands out among the others. However, a closer look reveals the reasons for its inclusion and its coherence with the publisher’s objectives. The story appeared in the *The Gift, A Christmas and New Year’s Present*, one of many yearly gift books containing literary material so common in antebellum America. Anti-Catholic literature had produced its own series of the yearly gift books, publications such as *The American Protestant Almanac* and *The Native American, a Gift for the People of Our Country*, published in Philadelphia and other cities in the eastern seaboard.⁴ In fact, Poe’s publishers, Carey and Hart of Philadelphia must have had in mind the prevailing taste in popular fiction when they made their selection and most of its stories (including Poe’s) sought to connect with other best-selling fictive genres. The publishers in fact made their nativist and presumably anti-Catholic sentiments obvious by informing the readers in the “Publishers Advertisement” on the first page that “The present volume of *The Gift* is in every respect an American work. The contributions are by American authors, –the illustrations by American artists.” Not surprisingly the first story, “Billy Snub, the Newsboy,” is a temperance tale with clear anti-Irish stereotyping while other tales contain subtle or overt nativist

³ See for instance, one of the most popular and reprinted among works of this nature in the 1850’s, *The Escaped Nun or Disclosures of Convent Life and Confessions of a Sister of Charity. Giving a More Minute Detail of Their Inner Life, and a Bolder Revelation of the Mysteries and Secrets of Nunneries, Than Have Ever Before Been Submitted to the American Public*, (New York, 1855), in various passages such as the swooning of the captive, her temptation to throw herself into a deep well, her constant and hidden surveillance, the horrible pictures of suffering on the walls of the convent, the voices of the prosecutors, the binding of the victim, her coarse robe, and many other such coincidences, 35, 58-59, 62-63 103, 138-139, 140-141, 160.

⁴ *The Gift. A Christmas and New Year’s Present MDCCCXLIII* (Philadelphia: Carey and Hart, 1842). I own a copy of this publication.

appeals such as "The Lover's Leap" and "The Militia Training" by John Frost, Esq. which also carried a comic patriotic illustration (*The Gift* 104-130, 195-208). The two stories with a foreign setting take place, not coincidentally in Spain, which seems to act as a foil to the honest and free atmosphere of the American settings. One of the longest pieces in the collection, comprising almost forty pages and written by a naval officer, is called "The Adventurer Against his Will" (*The Gift* 211-250). It takes good advantage of a series of then current clichés about Spain such as the dignified peasants, the cunning servants and the inescapable *banditi* with lots of references to "*sombreros*" "*caballeros*," etc. As in "The Pit and the Pendulum", its protagonist is a modern enlightened man, an astronomer and land surveyor (curiously like Poe's protagonist who is also interested in measuring and surveying). Also like the victim in "The Pit and the Pendulum" he is unjustly imprisoned but manages to escape the "dark designs and the fanaticism of ignorant and diabolical monks" eager to murder the prisoners at any cost (*The Gift* 235). Clearly then, Poe's tale fit quite neatly into some of the most important contexts and objectives of the collection in which it first appeared.

The sources for the story have apparently already been identified: Margaret Alterton in the 1920's pointed to incidents in Llorente's *History of the Spanish Inquisition* drawn perhaps from an article in *Blackwood's Edinburgh Magazine*, and two stories from that same publication, "The Iron Shroud" and "The Man in the Bell" (Alterton 27-29; Poe *Collected Works* 679). Thomas Olive Mabbott on the other hand found a passage in a book Poe had carefully read, Thomas Dick's *Philosophy of Religion* (1825) and Burton Pollin argued for a role for Victor Hugo's *Notre Dame de Paris* (1831) (Poe *Tales* 680; Pollin 18-20). However, although it has gone unnoticed, Poe was rather well acquainted with the two great best-sellers of anti-Catholicism (Reed and Monk) and used them to construct his tale, as numerous features of his tale suggest.

Poe opens his story with an epigram "for the gates of a market to be erected upon the site of the Jacobin Club House in Paris" (*Poetry and Tales* 491). This suggestive and compensatory reference to the murderous fanaticism of the French Revolution was quite probably inspired by a passage in the "Preliminary Suggestions for Candid Readers" in Rebecca Reed's book referring to the burning of the Ursuline convent in this way:

God forbid that we should say one word in extenuation of the outrage upon the Convent. It was every thing vile which a midnight attack upon the dwelling of defenseless females could be... but we protest against the attempts that have been made in reports, in legal arguments, and even in judicial charges, to exaggerate this outrage, as a 'a scene of popular madness and of culpable judicial neglect, that can hardly find a parallel in that period of the French Revolution which will ever be remembered as the reign of terror.' It was not an attack upon the religious worship of the Roman Catholics and it did not have its origin in 'a spirit of intolerance, fatal to the genius of our institutions (Schultz 43-44).

These remarks seem to have been in response to comparisons between the Charlestown riots of 1834 and the anticlerical furies of the French Revolution. For example, the *Boston Evening Transcript* in reporting the events lamented that "we remember no parallel to this outrage in the whole course of history. Turn to the bloodiest incidents of the French Revolution—roll up the curtain that hangs before its most sanguinary scenes—and point us to its equal in unprovoked violence, in brutal outrage, in unthwarted iniquity" ("The Outrage"). Quite significantly, Poe, ever skeptical about the chances of human progress, opens and closes his tale with references to French Liberal terror, first with the Jacobin inscription and finally with the arrival of the army of General Lasalle which puts the Inquisition "in the hands of its enemies," suggesting that the cycle of oppression will continue regardless of the ideology of the oppressors. This impression is reinforced by the fact that the Jacobins took their name from their Parisian headquarters, a former convent of Dominican monks, the religious order that had staffed the medieval Inquisition. As we shall see, the suggestion here is entirely consistent with Poe's objectives in this tale.

Of the two most widely read and commented works of anti-Catholic fiction, is the *Awful Disclosures of the Hotel Dieu Nunnery* that has the most obvious presence in "The Pit and the Pendulum." Maria Monk focuses very sharply on the physical description of the structure, dimensions and particular interior features of the convent, in the same way as Poe details almost obsessively the changing physical description of the condemned man's cell (Schultz 35-36). Both narratives show extreme concern with

the gathering of precise geometrical measurements and both emphasize the tenacious curiosity of their protagonists even in the face of danger. "My curiosity was now alive to learn everything I could about so mysterious a subject," says Maria Monk and Poe's protagonist never ceases in his attempt to grasp every possible detail about his place and mode of punishment (Schultz 88). Like Reed before her, Monk's entire tale emphasizes the strict, intrusive and oppressive surveillance of convent life, and surveillance is also a major element in Poe's tale (Schultz 65, 199).

Maria Monk's Hotel Dieu is riddled with secret underground passages that allow priests to circulate unseen, conduct surveillance and engage in sexual relationships with the nuns of the convent (Schultz 54-55). However, Monk places a very special emphasis on the convent's "heart of darkness" and core of evil, its cellar (Schultz 48-50). As we follow her explorations we come across a passage that seems to have particularly impressed Poe:

I soon found myself on the bare earth in a spacious place, so dark that I could not at once distinguish its form or size, but I observed that it had very solid stone walls, and was arched overhead, at no great elevation. ... As I proceeded ... in a short time I observed before me, a hole dug so deep into the earth that I could perceive no bottom. I stopped to observe it—it was circular, twelve or fifteen feet across, in the middle of the cellar, and unprotected by any kind of curb, so that one might have walked into it in the dark (Schultz 48-49).

Poe's protagonist reveals having read Monk's tale when, as he tries to measure his cell, he stays very close to the wall, "stepping with all the careful distrust with which certain antique narratives had inspired me" (Poe, *Poetry and Tales* 495). When he finally stumbles on the pit he realizes that "the death just avoided was of that very character which I had regarded as fabulous and frivolous in the tales respecting the Inquisition" (Poe, *Poetry and Tales* 496) and soon thereafter he again underlines that "neither could I forget what I read of these pits" (Poe, *Poetry and Tales* 497). Poe takes such pains to connect his tale with the classics of anti-Catholic fiction and to alert his readers to the sources and matrix of his tale, that it seems odd that most of his commentators have turned in other directions, and, like the police

inspectors in “The Purloined Letter,” have chosen to ignore what lies right in front of their faces.⁵

However, even if his story did not contain plain and direct allusions to Monk’s there are many other signs of influence. The cellar in Monk’s convent conceals a series of dungeons where rebellious nuns die slowly in utter darkness (Schultz 88-89). Also quite similar are the instruments of torture used by Catholic authorities in these narratives. In Monk’s account a nun is punished by being gagged and tied to a bed and then smothered and trampled to death by a fiendish and sadistic crowd of priests and nuns. Her corpse is then dumped in the deep hole in the cellar (Schultz 62-64). Moreover, both Monk and Poe’s protagonist find themselves in similar predicaments. The narrator recalls how

I was... bound and gagged, carried down the stairs into the cellar, and laid upon the floor. ... I lay still in the position in which I had fallen, as it would have been difficult for me to move. ... I was in almost total darkness... How long I remained in that condition I can only conjecture. It seemed to me a long time and must have been two or three hours. I did not move, expecting to die there, and in a state of distress which I cannot describe (Schultz 107-108).

Poe’s protagonist is also taken down to some subterranean depth and in the darkness of his cell where he too loses his sense of time (Poe, *Poetry and Tales* 497, 499-500). Similarly, Poe’s protagonist finds himself tied to a low wooden frame to expose him to the pendulum. Furthermore, certain rooms designed for punishment in Maria Monk’s convent are decorated with lurid and repulsive pictures,

large and painted by some artist who understood how to make some horrible ones. They appeared to be stuck to the walls... [and] persons of different descriptions were represented with the most distorted features, ghastly complexions, and every variety of dreadful expression. I could hardly persuade myself that the figures were not living (Schultz 66).

⁵ The sole exception is Jenny Franchot, *Roads to Rome, The Antebellum Protestant Encounter with Catholicism*, (Berkeley: University of California Press, 1994), 165-170.

Not surprisingly, Poe's dungeon also contains "spectral and fiendish portraitures [with] demon eyes, of a wild and ghastly vivacity... with the lurid lustre of a fire that I could not force my imagination to regard as unreal" (Poe, *Poetry and Tales* 504, see also 498).

Poe's use of the personal "I" is amenable to the genre of convent narratives and underlines the subjectivity of his text, in sharp contrast to the minute spatial description that ostensibly lends credibility to his story as well as to Monk's. However, in Poe's tale, the emphasis on lucid measurements, though geometrically misleading and evidence of the unreliability of the narrator and the fictitious nature of the tale, could not fail to remind his readers of Monk's narrative.⁶ When juxtaposed with all sorts of hallucinatory experiences and frequent references to the textual matrix of the entire event, all these details point to "The Pit and the Pendulum's" complex and layered significance. In insisting on the personal authenticity of his Inquisition torture story versus those "fabulous and frivolous tales" that the protagonist had earlier dismissed, Poe writes just such a "fabulous and frivolous tale," one that exposes the impersonal, contrived and formulaic structure of contemporary convent narratives. Furthermore, as Michael Burdick points out in the only study made so far of Poe's attitudes toward Catholicism, "Poe was not only familiar with but perhaps sympathetic toward some of the Church of Rome's basic teachings" (3). Thus it may not be too much of a stretch to suggest that "The Pit and the Pendulum", though ostensibly part and parcel of the anti-Catholic fiction of its day, actually casts doubt on its veracity and authenticity by exaggerating and openly fictionalizing its most popular features and pointing directly to the truculent subjectivity of previous narratives and to their essentially literary qualities.

Works Cited

Alterton, Margaret. *Origins of Poe's Critical Theory*. 1925. New York: Russell & Russell, 1965.

⁶ On the measurements of the cell see Alexander Hammond, "Subverting Interpretation": Poe's Geometry in "The Pit and the Pendulum", *The Edgar Allan Poe Review*, Volume IX, no. 2, Fall 2008, 5-16.

- Burdock, Michael L. *Usher's "Forgotten Church"? Edgar Allan Poe and Nineteenth-Century American Catholicism*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society and the Library of the University of Baltimore, 1994.
- Billington, Ray Allen. *The Protestant Crusade 1800-1860. A Study of the Origins of American Nativism*. 1938. Chicago: Quadrangle Books, 1964.
- Cheever, George B. *The Hierarchical Despotism*. New York, 1844.
- Franchot, Jenny. *Roads to Rome. The Antebellum Protestant Encounter with Catholicism*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Hammond, Alexander. "Subverting Interpretation: Poe's Geometry in 'The Pit and the Pendulum'". *The Edgar Allan Poe Review*, IX:2. Fall 2008.
- Kagan, Richard L., ed. *Spain in America. The Origins of Hispanism in the United States*. Urbana: University of Illinois Press, 2002.
- Poe, Edgar Allan. *Collected Works, Tales and Sketches 1831-1842*. Ed. Thomas Ollive Mabbott. Cambridge, Mass.: the Belknap Press, 1978.
- . *Poetry and Tales*. New York: The Library of America, 1984.
- Pollin, Burton. *Discoveries in Poe*. South Bend: University of Notre Dame Press, 1970.
- Schultz, Nancy Lusignan, ed. *Veil of Fear: Nineteenth-Century Convent Tales by Rebecca Reed and Maria Monk*. West Lafayette, Ind.: NotaBell Books, an Imprint of Purdue University Press, 1999.
- Reynolds, David S. *Beneath the American Renaissance. The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.
- The Escaped Nun or Disclosures of Convent Life and Confessions of a Sister of Charity. Giving a More Minute Detail of Their Inner Life, and a Bolder Revelation of the Mysteries and Secrets of Nunneries, Than Have Ever Before Been Submitted to the American Public*. New York, 1855.
- The Gift. A Christmas and New Year's Present MDCCCXLIII*. Philadelphia: Carey and Hart, 1842.
- "The Outrage". *Boston Evening Transcript*, August 13, 1834.
- Whalen, Therence. *Edgar Allan Poe and the Masses. The Political Economy of Literature in Antebellum America*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

ABSTRACT

This essay attempts to establish and explain some of the most important cultural and textual sources and contexts for one of Edgar Allan Poe's most famous tales, "The Pit and the Pendulum" (1842). It seeks to connect popular anti-Catholic and anti-Spanish attitudes and movements in mid-nineteenth century America with Poe's only story set in Spain, one that in its meticulous description of inquisitorial torture and empathetic depiction of the travails of an innocent victim of the Spanish Holy Office, seems to depart from his usually detached or critical perspective of the Protestant nativist movement. Although the contextualization of Poe's fiction has become a major direction of critical literature in the last two decades, the impact of major anti-Catholic bestsellers such as Rebecca Reed's *Six Months in a Convent* (1835) and the *The Awful Disclosures of Maria Monk* (1836) has not yet been fully understood or examined. I will argue that Poe deploys these sources in a devious double-game. He integrates moments and passages from such popular lurid tales in order to make his story eligible for inclusion in a prestigious annual publication in Philadelphia. However, his text instead of being a mere opportunistic entry in the sub-genre of Spanish clerical cruelty actually operates to subvert its purported veracity.

KEYWORDS

antebellum American literature, nativism, Spain, Inquisition, anti-Catholicism

RESUMO

Pretende-se determinar e explicar alguns dos contextos e fontes culturais e textuais mais importantes para um dos contos mais famosos de Edgar Allan Poe, "The Pit and the Pendulum" (1842). É objectivo deste ensaio relacionar os movimentos populares e as atitudes anti-católicas e anti-espanholas em meados do séc. XIX nos EUA com a única história de Poe situada em Espanha. Nesta, os detalhes da tortura inquisitorial e a descrição enfática das provações de uma vítima inocente do Tribunal do Santo Ofício, parece diferir da sua perspectiva genérica

de observador distanciado ou crítico relativamente ao movimento nativista protestante. Apesar de a contextualização da ficção de Poe se ter afirmado como uma orientação principal da crítica nas últimas duas décadas, o impacto dos populares romances anti-católicos, como *Six Months in a Convent*, de Rebecca Reed (1835) e *The Awful Disclosures of Maria Monk* (1836) não foi ainda absolutamente assimilado ou estudado. Argumenta-se aqui que estas fontes são usadas por Poe num jogo de duplicidades, integrando episódios e passos destes contos tenebrosos e sensacionais de forma a produzir um conto elegível por uma prestigiada publicação anual em Filadélfia. Contudo, longe de ser uma incursão puramente oportunista no subgénero da crueldade clerical espanhola, o conto de Poe acaba por desmontar a sua alegada veracidade.

PALAVRAS-CHAVE

literatura dos EUA séc. XIX, nativismo, Espanha, Inquisição, anti-Catolicismo

Rationales of Verse: Poe and Other Critics

Fernando Barragão

ULICES - University of Lisbon Centre for English Studies

Rationales of Verse: Poe and Other Critics

I

Edgar Allan Poe's "The Rationale of Verse" is comparatively more obscure than "The Philosophy of Composition" or "The Poetic Principle". Nevertheless, this particular essay has many interesting and relevant points to make about verse: how to define, scan or even compose it – and above all, how not to describe or comment on it.

Our main purpose is to analyze the key ideas advanced by Poe throughout this text. We intend to draw attention to those we think are absolutely right, as well as the few unfair criticisms he makes. In doing so, we will compare Poe's views with those by other authors and critics, and see how they relate to each other.

II

Poe begins by stating that "[t]he word "Verse" is here used not in its strict or primitive sense, but as the term most convenient for expressing generally and without pedantry all that is involved in the consideration of rhythm, rhyme, metre, and versification" ("Rationale" 908). That is, 'Verse' stands for a broad definition of the verbal material involved in the creation of what was deemed "Poetry" at the time – and, up to a point, even today. We find this "strict or primitive sense" in a footnote on verse lines:

Verse, from the Latin *vertere*, to turn, is so called on account of the turning or recommencement of the series of feet. Thus a verse, strictly speaking, is a line. In this sense, however, I have preferred using the latter word alone; employing the former in the general acceptation given it in the heading of this paper. ("Rationale" 916)

This distinction between the two senses matters, not only because of the didactic intentions in Poe's paper, but also because it exemplifies the possibilities of the English language, which is of course related to Poe's main interest in this text – English verse. (By way of comparison, our own Romance language – Portuguese – has “*verso*” for both the line and verbal material of poetry.)

After having defined what he means by “Verse”, Poe proceeds to denounce some of the main failures of verse scholarship. He attacks with particular delight – and, in fact, with pronounced harshness – what he dubs “the scansion of *the schools*”. (“Rationale” 935; Poe's italics) According to Poe, such people interpret incorrectly the prosody of the Ancients and are wholly insensitive to the musicality of verse. Such a critique is considerably strengthened by Poe's acute ear. This is superbly displayed by his scansion of Lord Byron's “Bride of Abydos”, where he shows the rhythm to be flowing continually throughout its lines, caesuras included. It is worth remembering that the caesura is considered by Poe to be “a perfect foot – the most important in all verse” (“Rationale” 912).

When speaking of metrical feet, Poe assumes a rather defiant tone: “employing from among the numerous “*ancient*” feet the spondee, the trochee, the iambus, the anapaest, the dactyl, and the caesura alone, I will engage to scan *correctly* any of the Horatian rhythms, or any true rhythm that human ingenuity can conceive” (“Rationale” 913; Poe's emphasis). This is an ambitious statement, but we find some pages later the really innovative side to his argument. By scanning a few complex lines based on a principle of equality, which he claims is akin to a sense of proportion and therefore lies at the centre of verse, he manages to describe altered versions of the feet he relies on. Hence Poe's mention of a “bastard anapaest”, a “bastard dactyl”, a “bastard trochee” and a “bastard iambus” (“Rationale” 921-2, 924, 931-2) and even a “quick trochee” (“Rationale” 926, 932). His reason for doing so? Time – as in music. It is interesting to see that Hopkins, some years later, would base his special notation for “Sprung Rhythm” on musical notation. (Sprung Rhythm, by the way, consists in unequal feet, from one up to four syllables, and only the stressed syllables are scanned. Thus, the result is similar to Old English and Old Norse accentual lyric.)

Pound, in the following century, would argue – quite rightly, bearing Poe's observations in mind – that the main rhythm of a poem should

allow the poet some freedom to play with metre within the structure of the text.

No one is so foolish as to suppose that a musician using “four-four” time is compelled to use always four quarter notes in each bar, or in “seven eighths” time to use seven eighth notes uniformly in each bar. He may use one $1/2$, one $1/4$ and one $1/8$ rest, or any such combination as he may happen to choose or find fitting (92).

Precisely because the musical sway of the poem is to remain constant, these men have each found a principle that prevents a text from becoming, in Hopkinsian terms, “same and tame” with respect to rhythm. Thus we have Poe praising, in this “Rationale of Verse”, “variation” (916) so as to avoid monotony, with Hopkins lending a new form to old accentual verse, and Pound remarking that “all good poets” have composed “to the feel of the music, to the cadence” (92).

This brings us to Poe’s very own notation. Based on the real value of syllables within a metrical foot, inherited from the Greek and Latin poetry, he scans the syllables as musical notes, all the while insisting on that sense of proportion he had identified beforehand. However, when the scansion comes to fruition and its definite form appears in paper, we realize there is more than just music behind the process.

On the definition of verse, he had stated that “the subject is exceedingly simple; one tenth of it, possibly, may be called ethical; nine tenths, however, appertain to mathematics; and the whole is included within the limits of the commonest common-sense” (Poe, “Rationale” 908). This thesis is rather unsurprising coming from a man who claimed, in his “The Philosophy of Composition”, to have composed “The Raven” “with the precision and rigid consequence of a mathematical problem” (163). In fact, this very sentence may help to clarify his method for scanning lines of verse. That method is both blessed and doomed, for its strength is inseparable from its weakness. The “precision” is easy to identify: it is in the very notation he uses, one inspired by musical notation. Unfortunately, therein lies also its “rigid consequence”. Such figures resemble fractions. That feature gives the notation the look of “a mathematical problem”, rather than the score for a musical composition. Of course there is an arithmetical element in musical time, but the pressing need for equilibrium in the result

reminds us of a chemical equation. Since we are dealing with words, the combination is somewhat awkward, regardless of (we stress it once more) its precision and even brilliancy. Besides, the method itself reveals a lack of confidence in the reader's ability to read "with [his] ears", as Father Hopkins suggested it should be done with his own poems. Therefore, Pound states with some justice in his essay "The Tradition": "As to quantity, it is foolish to suppose that we are incapable of distinguishing a long vowel from a short one, or that we are mentally debarred from ascertaining how many consonants intervene between one vowel and the next" (91).

A distinctive feature of "The Rationale of Verse" is the tentative approach he makes to a possible origin of verse. As a mental exercise, it does possess a fair amount of coherence. His theory of the spondee as the first foot makes one think of accentual verse such as was practiced by the Germanic peoples of Northern Europe. All the while he theorizes on the possible origins of lines of verse and even rhymes, never letting go of the reality of oral poetry prior to the appearance of written verse. It is very hard to say with certainty whether Poe is right or wrong on this account, but this approach seems coherent.

III

As recently as 1996, Mikhail Gasparov's *A History of European Versification* has helped to shed some light on the roots of the diverse sorts of verse identifiable in European literature. His search for the main features of an Indo-European primeval verse or "Urvers", which none of us had any contact with, draws from elements of comparative linguistics in order to argue that this Urvers was syllabical in its nature. Poe's Urvers, as you may remember, was accentual, namely spondaic. In Gasparov's own classification, the available sorts of verse are syllabic, quantitative and tonic – his word for accentual. Then he proceeds to qualify modern English verse as syllabo-tonic, Romance verse as syllabic and the Classical Greek and Latin verse as quantitative. The definition is clear enough – and, so we believe, consensual enough – for us to identify the last serious flaw in "The Rationale of Verse".

It is true that quantitative verse is very hard to reproduce in a language without the necessary qualities to do so, which is why Poe attacks,

quite sarcastically, Longfellow for his insistence on recovering the age-old dactylic hexameter for nineteenth-century American English. He then tries to compose his own Greek-like hexameter, in order to prove the possibility of such a text in English. It *is* possible, but the result comes out as heavy.

Do tell! / when may we / hope to make / men of sense / out
of the Pundits
Born and brought / up with their / snouts deep / down in the
/ mud of the / Frog-pond?
Why ask? / who ever / yet saw / money made / out of a / fat old
Jew, or / downright / upright / nutmegs / out of a / pine-knot?
("Rationale" 941)

Surprisingly enough, Poe did not realize that he was involved in the attempt to conciliate two different strands of verse from two different linguistic backgrounds. English, as we said before, now has a great syllabo-tonic, or accentual-syllabic, tradition, after it developed an accentual one. Greek, on the other hand, was quantitative. So the length of syllables was of less importance in English than in Greek – hence the heavy cadence of Poe's hexameter due to its quick succession of accents.

Likewise, Poe is ruthless about French poetry, which "*is without accentuation, and consequently without verse*" ("Rationale" 939). Given that what we have here is a Romance language, it becomes obvious why it is "dwelling on no one (*sic*) of the syllables with any noticeable particularity" (*ibid.*). In fact, he is missing the point. Pound, who studied Romance poetry closely, urged his readers not to mistake Dante's hendecasyllables for English iambic pentameters. The very names of the meters tell the story: number of syllables versus regular accents. This also helps to explain why Poe is unfair on elisions as a poetic licence. He claims all words in a text should be written in full, which suits his notation very well. But he does not seem to realize that, for his demand of an immediately recognizable scansion to be fulfilled sometimes poetic licences are needed, precisely so as to eliminate any possible ambiguities from the text.

In short, one could say that Poe ended up contradicting himself by answering his complaint about a lack of a decent English prosody with a brilliant – and brilliantly sweeping – generalization on verse, which then prevented him from acknowledging the vibrant diversity of prosody in different languages.

IV

Should we then infer that his essay has failed? Far from it. After all, there is a reason why we summoned other lucid readers to help us in our task. If those authors we mentioned in this paper have indeed contributed to our knowledge, it is because people such as Edgar Allan Poe have, due to his efforts, helped pave the way for them.

“The Rationale of Verse” is still more obscure than “The Philosophy of Composition” or “The Poetic Principle”. But it bears witness, more than any of those essays, to the greatness of its author, both in success and in failure. And it is fitting we have come together to praise one who left us too soon.

Works Cited

- Gasparov, M. L. *A History of European Versification*. Trans. G. S. Smith and Marina Tarlinskaja. Ed. G. S. Smith with Leofranc Holford-Strevens. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Hopkins, Gerard Manley. *Selected Prose*. Edited by Gerald Roberts. Oxford, New York, Toronto and Melbourne: Oxford University Press, 1980.
- MacKenzie, Norman H., ed. *The Poetical Works of Gerard Manley Hopkins*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Poe, Edgar Allan. “The Philosophy of Composition.” *Graham’s Magazine*, vol. XXVIII, no. 4, April 1846, 28:163-167. *Eapoe.org*. Web. 5 Mar 2008.
- . “The Rationale of Verse.” *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Intr. Hervey Allen. New York: The Modern Library, 1938.
- Pound, Ezra. “The Tradition.” *Literary Essays of Ezra Pound*. Edited with an Introduction by T. S. Eliot. London and Boston: Faber and Faber, 1954.
- Roth, Martin. “Poe’s Divine Spondee.” *Poe Studies*, vol. XII, no. 1, June 1979, pp. 14-18. *Eapoe.org*. Web. 3 Mar 2009.

ABSTRACT

“The Rationale of Verse” is probably among the less widely known theoretic / critical essays by Edgar Allan Poe. Nevertheless, it is a text whose rediscovery matters due to the pertinence of most of Poe’s conceptions regarding topics such as prosody and the correct scansion of a poem (if there is such a thing). Poe’s essay is also surprising because of the author’s proposal of a new method for scanning verse based on a musical notation. In this context, other authors such as Gerard Manley Hopkins and Ezra Pound are mentioned as theorists and critics with ideas converging with Poe’s. On a negative note, Poe’s fail to recognize distinctive features of non-English prosodies is exposed with the help of Mikhail Gasparov’s investigations.

KEYWORDS

Poe, Prosody, Theory, Scansion, Poets

RESUMO

“The Rationale of Verse” é provavelmente um dos ensaios teóricos / críticos de Edgar Allan Poe menos conhecidos do grande público. É, no entanto, um texto que importa redescobrir devido à pertinência da maioria das concepções que Poe revela face a tópicos como a prosódia e a correcta escansão de um poema (se tal existe). O ensaio de Poe surpreende ainda pela proposta que o autor faz de um novo método para escandir versos baseado em notação musical. Neste contexto, outros autores, como Gerard Manley Hopkins e Ezra Pound, são mencionados enquanto teorizadores e críticos com ideias convergentes com as de Poe. Numa nota negativa, a falha de Poe em reconhecer características distintivas das prosódias não-inglesas é exposta com recurso às investigações de Mikhail Gasparov.

PALAVRAS-CHAVE

Poe, Prosódia, Teoria, Escansão, Poetas

Happy birthday, Mr. Poe!

Maria Antónia Lima

CEAUL - Centro de Estudos Anglístico da Universidade de Lisboa
Universidade de Évora

Happy birthday, Mr. Poe!

O início desta missiva pode-lhe parecer estranho, a si que nunca se identificou realmente com a palavra “happy” e que nem tão pouco alguma vez deve ter acreditado num nascimento feliz, pois não foi decerto nada boa a experiência de se ver privado dos seus pais, ambos actores, ainda na sua infância, tendo sido adoptado por uma família abastada de Richmond, na qual nunca se integrou totalmente, mas donde lhe veio o seu apelido Allan, que muitos escrevem Allen, à semelhança do seu conterrâneo Woody Allen, que nunca chegou a conhecer, mas cujo humor negro muito lhe deve, como pode ver pela seguinte afirmação do conhecido realizador: “I am not afraid of death, I just don't want to be there when it happens”.

Falar da morte também nunca o assustou, pela sua profunda consciência acerca da ironia da nossa existência determinada pelo facto trágico de que no início da vida está já contido o germe do seu próprio fim. Será bom lembrar as suas assombradas palavras no seu profético ensaio sobre a origem do Universo, a que chamou *Eureka: In the Original Unity of the First Thing lies the Secondary Cause of All Things, with the Germ of their Inevitable Annihilation*. A partir daqui, acredito ter-lhe sido fácil construir a sua cosmologia moral segundo a qual a dor é a base da vida e a morte o único alívio da condição grotesca da perversidade humana. Compreendo que esta ideia lhe tenha possuído de tal forma o espírito que nunca mais tivesse conseguido dormir descansado, tendo-se recusado terminantemente a aceitar que confundissem o seu terror com qualquer outro que não fosse o da própria alma, a que, na sua língua materna, denominou “terror of the soul”. Com uma temática destas a percorrer toda a sua obra, acredito que não goste de efemérides, comemorações, centenários ou de bicentenários que um pouco por todo o mundo decorrem este ano, para lhe prestarem a homenagem que deveria ter recebido ainda em vida, mas que

nunca poderia ter acontecido, pois como bem sabemos nunca ninguém se preocupou muito com isso, a não ser o seu incondicional admirador Baudelaire que, com os seus amigos simbolistas, tudo fez para o celebrar numa Europa sedenta de modernidade e que muito deveu ao seu conceito estético de “beleza horrenda”, ainda ligado a um certo romantismo negro que tão profundamente marcou também a obra dos seus compatriotas Hawthorne e Melville. De facto, ambos sabemos que muitos leitores do seu tempo temiam confrontar-se com as suas inquietações que muito abalaram a crença no *American Dream*, tendo produzido o efeito contrário de chamarem a atenção para algo muito actual e persistente que dá pelo nome de *American Nightmare*.

Felicito-o pela sua grande coragem de, em pleno séc. XIX, ter decidido representar os aspectos mais terríveis da nossa existência, facto que sempre o impediu de promover os falsos valores da moral dominante da sociedade americana. Não que os seus contos sejam desprovidos de sentido moral, pois este sempre foi para si importantíssimo. Lembro-me bem de ter defendido, no seu ensaio “The Poetic Principle”, a ideia de a mente humana estar dividida em três partes: Intelecto, Gosto e Sentido Moral. Assim, toda e qualquer actividade intelectual e artística nunca existiria desligada de um certo sentido ético. Como professora numa Universidade, num tempo tão isento de valores, agradeço-lhe sobretudo esta atenção a algo tão essencial. Que todo o acto de pensamento ou de criação possa conter em si o germe de uma destruição inevitável, alerta-nos para a condição contraditória dos nossos comportamentos, muitas vezes determinados por impulsos irracionais que nos impelem a praticar certas acções pelo simples facto de sabermos que não as devemos praticar. Desta sua atenção à natureza inata da perversidade humana nasceram vários dos seus contos, entre os quais “The Imp of Perverse”, em que a personagem principal, vítima desse incontrolável impulso perverso, não resiste a denunciar-se a si própria por um crime cometido. Sei como se deve ter sentido aliviado por ter contado esta história, um verdadeiro tratado sobre o terror da culpa auto-destrutiva, pois toda a sua vida foi influenciada por esta irresistível incapacidade de lutar contra os seus próprios impulsos negativos que fatalmente o levaram ao excesso de consumo de álcool, esse perverso vício demoníaco que lhe causou frequentes crises de *delirium tremens* responsáveis pela sua morte tão antecipada e misteriosa.

Como projectou nas suas personagens os seus tormentos pessoais, objectivando-os e transformando-os em equivalentes objectivos da sua tragédia íntima, nunca deixou de representar na sua ficção os excessos de um certo Idealismo Negro Romântico que conduz o artista à loucura da arte. Consciente do lado negro de todo o processo criativo, é natural que tenha levado as suas personagens a cometer actos estéticos extremos, como aconteceu com Roderick Usher, esse carismático psico-artista capaz de assassinar a irmã, Madeleine, para produzir arte. Sempre apreciei a sua grande sinceridade criativa por ter assumido o lado perverso do artista e da arte, demonstrando profunda consciência da sua natureza paradoxal. Em “The Oval Portrait”, chegou mesmo a confrontar-se com essa necessidade de o artista destruir para criar, não deixando de nos evidenciar que muitos impulsos criativos são simultaneamente destrutivos. Só por esta sua autenticidade, lhe desculpo o facto de ter considerado a morte de uma mulher jovem e bela como o tópico mais poético do mundo. Como deve compreender, dizer que uma mulher bela é uma mulher morta, não será para nenhuma de nós um elogio muito animador. Pressinto, pois, que Mr. Poe foi também vítima dos seus próprios ideais estéticos que tanto ironizou, mas aos quais nunca conseguiu resistir, não tendo estes conseguido resolver a sua cisão psíquica, embora tentassem controlá-la. Permanentemente dividido entre a emoção e o intelecto, procurando conciliar, através da escrita, estas duas polaridades, tal como o fez, em poesia, o nosso Fernando Pessoa, os seus terrores teriam forçosamente de se agravar. Contudo, se tal não tivesse acontecido, a sua obra não seria ainda hoje tão actual, pois como muito bem observou o seu herdeiro Stephen King: “o horror para um leitor moderno está no horror universal pela degenerescência mental”. Que a sua mente descanse em paz, agora que alguns de nós começam finalmente a compreendê-lo melhor.

ESTUDOS

Reified Bodies and Misplaced Identities in Elizabeth Bishop's Narratives of Childhood Memories

Diana Almeida

ULICES - University of Lisbon Centre for English Studies

Reified Bodies and Misplaced Identities in Elizabeth Bishop's Narratives of Childhood Memories

Elizabeth Bishop (1911-1979) starts exploring autobiographical material more consistently whilst living in Brazil, between 1951 and 1966, as if diaspora enabled her to deal with issues of personal identity. The 1950s and early 1960s were a period of emotional stability for the author, due not only to the love shared with the Brazilian artist Lota Macedo de Soares (who dies in 1967 in tragic circumstances) but also to the “safe distance” that allowed her to reexamine some key events of her traumatic childhood. Indeed, in a letter dated 12 Oct. 1952, Bishop muses on the “mysterious” role played by geography in the awakening of her early memories: “It is funny to come to Brazil to experience total recall about Nova Scotia [in Canada] geography must be more mysterious than we realize, even” (Harrison, “Recording” 220-221).

During this period she writes two autobiographical short stories – “In the Village” (1953) and “The Country Mouse” (1961) – which deal with events from about 1915 to 1918, a time frame delimited by two major events in the writer’s life. On the one hand, her mother’s incarceration in a mental hospital where she would stay until her death in 1934, without having any further contact with her family (Harrison, *Poetics* 131), while Bishop was being raised by her Canadian maternal grandparents; on the other hand, her move to Boston, where she lived for some months with her paternal grandparents, becoming chronically ill.

Geographical dislocation leads the writer to consider the notions of the individual in relation to society, humankind, the nation-state and the international political system, the main legitimating concepts in the shared ideology of globalization (Robertson 27). This epistemological revision takes place in the above mentioned short stories and also in the anthology *Questions of Travel* (1965) where “In the Village” is included,

being the first text of the second section of the book, entitled “Elsewhere”. The anthology’s structure has geopolitical implications and challenges the hierarchy of placement inherent to the imperialist ideology, since its first section, “Brazil”, serves as referent to the decontextualized deictic “Elsewhere”, remapping geography and questioning patriotic allegiances. Furthermore, as Roman so perceptively notes in *Elizabeth Bishop’s World War II Cold War View*, the first three poems of the section “Brazil” (“Arrival at Santos”, “Brazil”, and “Questions of Travel”) deconstruct the imperial gaze, the desire to domesticate the foreign, and possess alterity (146-147). My essay will consider some of the rhetorical strategies used by Bishop to exert formal control over her disturbing past memories, namely the reification of the bodies of the main characters in these two narratives. Moreover, I will look into the author’s resistance to the socialization practices triggered by the Great War victory narratives, with their strict gender distinctions.

In both short stories there is a double narratorial frame that articulates the adult narrator’s perspective with the child protagonist’s vision. The distant stance of the adult onlooker allows room for irony and intellectual analysis; the child’s point of view is humorous and characterized by a synaesthetic approach to the world, especially in the first story. While in Nova Scotia young Elizabeth enjoyed the freedom to walk in nature and to interact with the local community when strolling around on errands that invariably led her to “examine” the novelties in the small town’s store windows (Bishop 108). “In the Village” depicts the child protagonist’s innocent joy in being alive, symbolized by the recurrent onomatopoeia *Clang*, representing the blacksmith’s shop and its connotations with pure physical energy. This safe male world where everyone feels “at home” (104) contrasts with the absent mother’s hideous scream of madness (unrepresentable in language) that distorts the landscape in the *incipit* of the story and haunts the enigmatic silences or the fragmented sentences in the maternal grandparents’ house, a female world of unrest.

Nonetheless, her maternal family also provides a nurturing emotional background, as several of the story’s episodes prove, such as the lyrically charged scene when the girl combs her distressed grandmother’s making her smile:

I say I want to help her brush her hair. So I do, standing on the lower rung of the back of her rocking chair ...
 My grandmother's hair is silver and in it she keeps a great many celluloid combs ...
 The one at the back has longer teeth than the others ...
 I pretend to play a tune on it; then I pretend to play a tune in each of the others before we stick them in, so my grandmother's hair is full of music. She laughs (106).

The tender empathy between the two figures and their cooperative interaction contrast deeply with the loveless rigidity of the paternal house, as we will see.

Furthermore, the protagonist's imagination matches her inquisitive predisposition, a peculiar trait of juvenile characters whose intrinsic curiosity and potential for identifying with external objects tend to blur the boundaries between traditionally static conceptual categories. Indeed, the borderlines between animal and human hover constantly in the narrative, namely in the passage when the girl contemplates a horse in the blacksmith's store: his body is minutely described and he is personified, "express[ing] his satisfaction" after being tended to (104). The youngster interacts closely with another animal – Nelly, the Jersey cow that she takes to pasture every morning.¹ The liminal quality of the borders between the human and the animal realms is foregrounded when the child "hold[s] her by one horn to admire her eyes again" adding "At such close quarters my feelings for her are mixed" (110). This uneasiness resurfaces moments later when the sudden plan to spend all day playing outdoors near the brook is shattered by "an immense, sibilant, glistening loneliness" (*idem*), as if the child intuits the existential chasm that separates her from nature and generates solitude.

¹ It is interesting to note that other post-war American women writers use similar imagery to describe the problematics of identity transcribed through bodily figurations. For instance, in the autobiographical short story "The Winds" (1943), Eudora Welty (1909-2001) also portrays the young protagonist in close association with animals, especially the Jersey cow with whom the child establishes a "richly compassionate" relationship that will help her to define her emerging subjectivity (262).

In “The Country Mouse” the protagonist’s body is reified and identified with the animal realm too, but with none of the emphatic possibilities present in the other story. The narrator admits to being “on the same terms in the household” (416) as Beppo, the bull terrier maimed by a “peculiar Bostonian sense of guilt” (417) and characterized through the semantic field of disease and physical decay, used to describe the child’s body as well. The dead father’s family house is described in nightmarish tones, and young Elizabeth rebels against the physical and psychological constraints she is subjected to by getting sick, a traditional female reaction to imprisonment in women’s literature and history, as feminist criticism has repeatedly pointed out.

The territory of her body becomes more and more oppressive, and the child’s progressive abandonment to sickness and boredom is presented in quasi-sentimental tones. In the train journey the narrator refers to her body as “my tiny bones” (410); after the maid Agnes’ departure, another broken connection with a mother surrogate figure, the protagonist enumerates the ailments that afflict her and concludes with the poignant remark “I felt myself ageing, even dying. I was *bored* and lonely” (425). This morbidity streak, that would accompany Bishop through the rest of her life, is underlined in the text with a direct tribute to Louise Bogan (1897-1970), a fellow Poet Laureate to the Library of Congress, whose short and long titled poem “Solitary Observation Brought Back from a Sojourn in Hell” is cited: “At midnight tears / Run into your ears” (425).

Still another strategy of reification found in the two stories under scrutiny is portraying the family characters through a detailed description of their clothes, particularly the mother figure in “In the Village” (Page 17; Ellis 46, 66). The lack of a stable affective center to which the child protagonist might connect to is hyperbolized in the episode when the maternal grandmother and aunts unpack the young widow’s *trousseau*² (a foreign word that betrays the social etiquette and wealth of the Bostonian branch of the family). Simultaneously the scene underscores the growing

² Ellis suggests that the trunk symbolizes the mother’s body contaminated by illness (90).

tension between silence and speech, resulting from the family's reluctance to impart the truth to young Elizabeth, and the child's intuition about the irrevocability of (physical and psychic) death. Here the matriarchal context seems to sever the protagonist from language because the women speak in fragmented sentences never referring to her mother's condition, using words whose meaning the child ignores. This deprivation is humorously emphasized by the pun between "mourning" and "morning" that contrasts the young narrator's comic naiveté with her growing awareness of her condition as orphan:

The clothes were black, or white, or black-and-white.
 "Here's a mourning hat," says my grandmother . . .
 "There's that mourning coat she got the first winter," says my aunt.
 But always I think they are saying "morning." Why, in the morning,
 did one put on black? How early in the morning did one begin?
 (101)

The child's contacts with her mother are mediated by clothes, and this phantasmagorical figure is either hidden in the front bedroom or fitting the purple dress, rehearsing to become a Bostonian lady, as her frustration about being out of fashion denotes in a passage where her physical body is reduced to "thin white hands . . . twitching the purple skirt" (111). Unfortunately the symbolic potential of this color, traditionally associated with resurrection in the Christian iconography, is not fulfilled in the text – unable to transfigure her grief, the mother succumbs to madness, being reduced to the address of the sanatorium, ironically written "in purple indelible pencil" (116) on the packages the grandmother faithfully sends out every week.

Nonetheless, as I have been arguing, the narrator's experience in Nova Scotia is tinged by a lyrical tone that signals her redemptive connection with imagination and the natural world. In fact, the national symbols that will become so oppressive in the Boston story are here associated with the fairy tale world of fish with magical rings, and the child seems to be gifted with the power to (physically and metaphorically) transfigure such alien elements, as when she incorporates a coin with King George's effigy: "I put my five-cent piece in my mouth for greater safety on the way home, and swallow it. Months later, as far as I know, it is still in me, transmuting

all its precious metal into my growing teeth and hair” (105).³

In “The Country Mouse”, the intertext of children literature connoting innocence will be replaced by “three great truths” (425): the awareness “of falsity and the great power of sentimentality” (*idem*), “social consciousness” (426), and knowledge about self-identity. As a corollary to the emergence of subjectivity, in the closing sentences of the story the protagonist becomes overwhelmed by the discovery that she is an individual, when she perceives herself separate from the vegetable and animal kingdoms and from other human beings – “You are not Beppo, or the chestnut tree, or Emma, you are *you* and you are going to be *you* forever.’ ... *Why* was I a human being?” (*idem*).⁴

The poem “In the Waiting Room” (the opening text of the anthology *Geography III*, 1976) draws on and amplifies the incident narrated in the closure of this short story, but the child focalizer, still instrumental as a distanced autobiographical persona, will further develop the problematics of identity in gender, racial and ethnographic terms. The ekphrastic description of some photographs included in the *National Geographic* magazine lying in the dentist’s waiting room reveals the child’s perception of the ideological constraints that mould physicality: “Babies with pointed heads / wound round and round with string; / black, naked women with necks / wound round and round with wire / like the necks of light bulbs. / Their breasts were horrifying” (149).⁵ The women’s and children’s malleable

³ Ellis comments on a similar episode of lost precious objects, when the narrator “abscond[s] with a little ivory stick with a sharp point. [And] To keep it forever [she] bury[s] it under the bleeding heart by the crab-apple tree, but it is never found again” (Bishop 103). Comparing the embroidery tool to a pen, Ellis argues that these maneuvers figure Bishop’s oblique approach to language, since in her writing “intimate secrets become deliberately lost in endlessly deferred linguistic games” (91).

⁴ Feaver argues that the slippage of meaning at the root of the child protagonist’s experience is thematized in the story by the metaphor of vision, which calls attention to the discrepancy between intimacy and socio-cultural expectations (88).

⁵ It is striking, once again, to remark a similarity between Bishop’s and Welty’s imagery, for the latter in “A Memory”, another autobiographical short story, also depicts the horror of an adolescent protagonist confronted with the female body, describing the breasts of a woman that seem about to dissolve into inorganic matter (97).

bodies betray the textual component of physical identity, since “anatomy itself loses the authority of any natural grounding [becoming] one more figure in the language of the [patriarchal] culture” (Edelman 103).

This might explain why in “The Country Mouse” young Elizabeth resists “being a little girl” (412) and playing with a proper, brand-new Anglo-Saxon doll, “totally uninteresting, with embossed yellow-brown hair ... bright blue eyes, and pink cheeks” (ibid.), bought by her paternal grandmother to substitute the old dolls from Nova Scotia, “in no condition of traveling in Pullmans [from Canada to the United States]” (ibid.). As the title of the story implies by its intertextual resonances with Aesop’s fable about rural contentment, Bishop downplays the American Dream, proving that upward mobility in the social scale and greater material abundance do not equal happiness.

Moreover the fictional component of national history is underscored when Miss Woodhead, the humorously named schoolteacher, miniaturizes one of the US master identity narratives, making “a model of ‘The Landing of the Pilgrim Fathers’ on a large tabletop” (419). The child narrator’s enthusiasm and her focus on the supposedly realistic technique used to build the ocean inflates the parodic implications of the excerpt:

The Rock was the only real thing. Miss Woodhead made the ocean in a spectacular way: she took large sheets of bright blue paper, crumpled them up, and stretched them out over the table. Then, with the blackboard chalk, she made glaring whitecaps of all the points: an ocean grew right before our eyes. There were some little ships, some doll people, and we also helped make log cabins. (Twenty years later I learned the Pilgrim Fathers had no log cabins when they landed.) (ibid.).

The last parenthetical remark ironizes the failure of a school system that procrastinates knowledge for “twenty years later” and denounces the falsity of its ideologically charged narratives.

Female figures appear to be especially prone to this game of make-believe: Aunt Jenny organizes “War Parties” decorated in the colors of the US flag (421) and is away most of the time in “War Work”, making her niece “[get] the idea [it] was some kind of full-time profession” (422); the next door grandmother works “for the soldier boys. She had knitted ninety-two helmets and over two hundred ‘wristers’” (417). Bishop implies that

the war victory ideology deprives women of political agency, reducing them to “paper doll[s]” (415), like her aunt, or to house bounded figures trapped in immobility, like the neighbor, “an old old lady who sat in a wheelchair all day, knitting” (417), unaware of the disastrous proportion of the war carnage.

The child protagonist develops a set of negotiation strategies within the victory culture plot of the Great War, with its “promotion of visible signs of patriotism (...) and the use of demonizing propaganda about the enemy” (Roman 41). Displaying her life-long interest in music, Bishop mentions some of the hymns learned at school, distinguishing the lighter tone of the British popular ballads she sang in Canada (such as “Tipperary”, and “Every nice girl loves a sailor”) from the more lugubrious accent of the “Worcester songs”, in particular “Joan of Arc, they are ca-alllll-ing you” (422). Written in 1915 by Frank Sturgis, the opening lines of this hymn appeal to national unity in the face of external menace in a global bellic scenario (echoing contemporary Western rhetorics about homeland security): “There’s a tear in my eye for the soldier, / As he lies among the slain. / There’s a throb in my heart for this old world, / That sights for peace in vain”. Thus the above mentioned recognition of the “great power of sentimentality” (425) comments not only on the white lie the narrator tells her playmate Emma to gain her sympathy, but also evinces the child protagonist’s early consciousness of the manipulative effect of propaganda.

“The Country Mouse” emphasizes the omnipresent patriotic duties of the exemplary American citizen during the 1st World War, strengthened by the coercive socialization practices exercised by Grandma (the name “little girls” (412) should use to address their grandmothers). The feeling of dislocation experienced by the protagonist when she was “kidnapped” (411), brought from Canada to Boston “unconsulted and against [her] wishes” (413), becomes accentuated with the clash between her Canadian upbringing and the US patriotic fervor. She first refers to the Canadian hymn to confess a “slight resentment” (413) when her paternal grandparents single out the maple trees lining the driveway of their estate in Worcester, as if she were not familiar with that particular signifier. Later, she will voice out her uneasiness about national identity:

[at school] I hated the songs, and most of all I hated saluting
the flag. I would have refused if I had dared. In my Canadian

schooling the year before, we had started every day with “God Save the King” and “The Maple Leaf Forever.” Now I felt like a traitor. *I wanted us to win the War, of course, but I didn't want to be an American* (421, my italics).

The excerpt's ambiguity highlights the speaker's misplaced identity, since the pronoun “us”, coupled with the qualifier “American” does not provide a stable referent and ends up being determined by an implied “other”, the enemy that provoked the war.

As we have seen, Bishop subtly reverts this dichotomy in the structure of *Questions of Travel*, placing Brazil as the geographical center that helps to stabilize meanings while simultaneously rendering the concept of “America” unstable, as if reverting the Pan American map implied by the Manifest Destiny expansionist myth. The poet's diction itself mirrors these dislocations, with its oblique approach and deeply ingrained irony, under an apparently transparent descriptive style. These reflections begin and end on Elizabeth Bishop's biographic experience, for she was an artist who traveled most of her life to ease her natural condition of exile, as an orphan prone to illness, a lesbian in a heterosexual world, and a woman poet.

Works Cited

- Bishop, Elizabeth. “In the Village”. *Poems, Prose and Letters*. Ed. Robert Giroux and Lloyd Schwartz. New York: Library of America, 2008.
- Colwell, Ann. *Inscrutable Houses: Metaphors of the Body in the Poems of Elizabeth Bishop*. Tuscaloosa and London: University of Alabama Press, 1997.
- Edelman, Lee. “The Geography of Gender: Elizabeth Bishop's ‘In the Waiting Room.’” *Elizabeth Bishop: The Geography of Gender*. Ed. Marilyn May Lombardi. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1993. 91-107.
- Ellis, Jonathan. *Art and Memory in the Work of Elizabeth Bishop*. Hampshire and Burlington: Ashgate, 2006.
- Feaver, Vicki. “Elizabeth Bishop: The Reclamation of Female Space”. *Elizabeth Bishop: Poet of the Periphery*. Ed. Linda Anderson and Jo Shapcott. Newcastle: Bloodaxe Books, 2002. 87-102.
- Harrison, Victoria. “Recording a Life: Elizabeth Bishop's Letters to Ilse and Kit

- Barker". *Elizabeth Bishop: The Geography of Gender*. Ed. Marilyn May Lombardi. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1993. 215-232.
- . 1993. *Elizabeth Bishop's Poetics of Intimacy*. Cambridge University Press: New York, 2008.
- Page, Barbara. "Elizabeth Bishop: Stops, Starts and Dreamy Divagations". *Elizabeth Bishop: Poet of the Periphery*. Ed. Linda Anderson and Jo Shapcott. Newcastle: Bloodaxe Books, 2002. 12-30.
- Robertson, Roland. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage, 1992.
- Roman, Camille. *Elizabeth Bishop's World War II Cold War View*. New York: Palgrave, 2001.
- Welty, Eudora. "A Memory". *Stories, Essays, & Memoir*. Ed. Richard Ford and Michael Kreyling. New York: Library of America, 1984. 92-98.
- . "The Winds". *Stories, Essays, & Memoir*. Ed. Richard Ford and Michael Kreyling. New York: Library of America, 1984. 252-267.

ABSTRACT

Elizabeth Bishop (1911-1979) starts exploring autobiographical material in her writing while living in Brazil, during the 1950s and 60s, as if diaspora enabled her to deal with issues of personal identity more openly.

Focusing on the autobiographical short stories “In the Village” (1953) and “The Country Mouse” (1961), this essay looks at the representative strategies the writer chooses to portray the child protagonist’s body. Bishop’s traumatic childhood and her dislocation between borders and rural/urban landscapes (the Nova Scotia countryside and Boston) are inscribed in the protagonists’ bodily figurations, framed by a distanced narrator that highlights the tensions caused by the writer’s maternal and paternal families’ differentiated socialization practices. I will examine: i) the rhetorical strategies used by Bishop to exert formal control over her disturbing memories, namely through the reification of some of the characters’ bodies; ii) the deconstruction of the Great War victory narratives, with their strict gender distinctions.

Considered the main index of personal identity in these fictional universes, the body will thus be read as a textual configuration that reflects the official discourses of citizenship in North America (Canada and the U.S.), and simultaneously resists these hegemonic proposals of identity, reclaiming its subjectivity.

KEYWORDS

Elizabeth Bishop, Identity, Body, Diaspora, Autobiography

RESUMO

Elizabeth Bishop (1911-1979) começa a explorar material autobiográfico na sua escrita quando vive no Brasil, nas décadas de 1950 e 60, como se a diáspora lhe tivesse permitido lidar mais abertamente com questões de identidade pessoal.

Centrado nos contos autobiográficos “In the Village” (1953) e “The Country Mouse” (1961), este ensaio analisa as estratégias representativas escolhidas pela autora para retratar o corpo da criança protagonista. A infância traumática

de Bishop e a sua deslocação entre fronteiras e espaços rurais/urbanos (o campo de Nova Scotia e Boston) encontram-se inscritas nas figurações corporais das protagonistas, enquadradas por um narrador distanciado que acentua as tensões causadas pelas diferentes práticas de socialização das famílias maternas e paternas da escritora. Pretendo examinar: i) as estratégias retóricas usadas por Bishop para exercer controlo formal sobre as suas perturbadoras memórias, nomeadamente através da reificação do corpo de algumas das personagens; ii) a desconstrução das narrativas de vitória da Grande Guerra, com as suas rígidas distinções de género.

Considerado o principal índice de identidade pessoal nestes universos ficcionais, o corpo será, pois, lido como uma configuração textual que reflecte os discursos oficiais sobre cidadania na América do Norte (Canadá e E.U.A.), e simultaneamente resiste estas propostas de identidade hegemónicas, reclamando subjectividade.

PALAVRAS-CHAVE

Elizabeth Bishop, Identidade, Corpo, Diáspora, Autobiografia

A escrita sobre a natureza: pequenos
milagres ou os novos mundos do
Novo Mundo. *The Sense of Wonder*
de Rachel Carson e *Small Wonder*
de Barbara Kingsolver

Isabel Maria Fernandes Alves
UTAD

A escrita sobre a natureza: pequenos milagres ou os novos mundos do Novo Mundo. *The Sense of Wonder* de Rachel Carson e *Small Wonder* de Barbara Kingsolver

Instructions for living a life:

Pay attention.

Be astonished.

*Tell about it.*¹

Partindo da leitura da obra *Small Wonder* (2002) de Barbara Kingsolver e do diálogo que esta mantém com *The Sense of Wonder* (1965) de Rachel Carson, esta reflexão pretende salientar e problematizar o sentido de espanto, de fascínio e de milagre presente na escrita sobre a natureza na América.² Tenta igualmente justificar-se que, como afirma Thomas Lyon, este sentido de maravilhamento é conforme ao espírito americano.

A escrita sobre a natureza faz parte de uma tradição literária cujos textos revelam um interesse pela história natural, a que se junta uma interpretação subjectiva e filosófica da natureza. A presença do mundo não humano faz-se sentir de forma clara e persuasiva, e muitos dos textos têm como objectivo redireccionar o olhar do leitor, ajudando-o a ver um mundo novo, a instalar uma nova compreensão do mundo. Por outro lado, a escrita sobre a natureza não deixa de se relacionar com aspectos presentes na escrita autobiográfica, nomeadamente no que diz respeito ao ‘eu’: ao dizer acerca da

¹ “Sometimes” de Mary Oliver.

² Sempre que no texto referimos ‘América’, ‘americanos’ e ‘Novo Mundo’, temos em mente o território e o povo dos Estados Unidos da América.

natureza, e dos seus sentidos, o autor revela-se a si mesmo. Em *The Norton Book of Nature Writing*, uma obra que se desenvolve em redor de uma escrita sobre a natureza dentro da tradição literária anglo-saxónica, John Elder e Robert Finch definem esta tradição como um género que nasce no momento em que um fenómeno natural é observado atentamente, experiência a que o autor posteriormente junta reflexões pessoais e associações várias; sem descuidar a componente estética, este género literário é também definido pela curiosidade científica, um modo de valorização dos sistemas naturais que, a par dos sistemas sociais, caracterizam a presença do ser humano na terra. Para Elder e Finch:

(...) nature writers have undertaken excursions away from the dominant literary and scientific models, returning with their testimony about how individuals and society may achieve more significant and rewarding integration with the earth that sustains them. All literature, by illuminating the full nature of human existence, asks a single question: how shall we live?
(28)

O que aqui aqui queremos sublinhar, no entanto, é uma das particularidades desta forma de escrita: referimo-nos à ligação entre a atenção dada a um determinado fenómeno e o sentido de maravilhamento que lhe está associado e que, conforme acima referido, Thomas Lyon considera ser algo de muito específico à maneira de ser americana. Segundo este crítico:

The fundamental goal of the genre [nature writing] is to turn our attention outward to the activity of nature. (...) Time and again, the literary record displays the claim that there is a lifting and a clarifying of perception inherent in this refocusing, which opens up something like a new world. The sense of wonder conveyed is perhaps very much in the American grain. It may eventually be seen as a more important discovery than the finding of new lands (Lyon 25).

Esta é uma perspectiva que, por exemplo, toda a poesia de Mary Oliver ilustra, e por isso escolhemos os seus versos para epígrafe deste texto: “Instructions for living a life: / Pay attention./ Be astonished./ Tell about it”. Estes versos traduzem e sintetizam a atitude e a filosofia que definem a escrita sobre a natureza; para além de reivindicarem uma atenção por-me-

norizada ao mundo que rodeia o ser humano, chamam a atenção para um aspecto mais amplo, mas essencial: a vida pede espanto. Só depois de um olhar original, fresco, quase infantil, liberto de tempo e história se acede a um novo conhecimento, a uma nova vida interior. Neste sentido, lembremos o passo da obra *The Great Gatsby* que na nossa perspectiva sintetiza e intensifica de forma cabal o assombro que desde o início está ligado à ideia de América, uma América vista como natureza: “for a transitory enchanted moment man must have held his breath in the presence of this continent, compelled into an aesthetic contemplation he neither understood nor desired, face to face for the last time in history with something commensurate to his capacity for wonder” (Fitzgerald 171).

A escrita sobre a natureza nasce, pois, a partir de um novo sentimento acerca do espaço; o ser humano não vê a natureza apenas como possibilidade prática ou utilitária, mas reconhece-lhe qualidades estéticas. Nas últimas décadas, esta abordagem literária tem ganho força e dimensão, impulsionada nomeadamente pela crise ambiental e enquadrada teoricamente pela Ecocrítica – perspectiva crítica que realça a presença/ausência do diálogo entre o ser humano e os diferentes sistemas não humanos que fazem parte da Terra. Actualmente existe a convicção de que por si só a ciência e a tecnologia não oferecem respostas no que respeita ao desejável e necessário equilíbrio entre os diferentes ecossistemas do planeta. É neste contexto que a literatura, que vive do impulso de rasgar novos horizontes de sentido e se apresenta como possibilidade de criar inéditas mundividências (Gonçalves 18), tem como grande desafio tecer conjuntamente os diferentes saberes e os diferentes códigos numa visão plural e multifacetada do mundo (Calvino 134).

Se, por um lado, a nação americana tem enriquecido a partir da sua matéria-prima, dos seus solos, rios e florestas, a natureza é também um elemento essencial na indagação da sua riqueza espiritual. Na América, e como refere John Gatta em *Making Nature Sacred: Literature, Religion, and Environment*, os caminhos mais trilhados em direcção à transcendência têm sido aqueles que conduzem os amantes da natureza às florestas, rios, vales e montanhas do país. Este autor sintetiza, aliás, de forma plena o desenvolvimento do termo ‘natureza’ e a sua representação na literatura americana: desde uma significativa presença da natureza no romance simbólico, passando pela visão crítica de Perry Miller, estudioso que salientou

a ideia de que a América mais do que qualquer outra nação se relaciona perpetuamente com a natureza, até ao movimento ambiental dos anos setenta do século vinte, altura em que uma nova forma de aproximação ao objecto literário – ecocrítica – ganha relevo e força, a natureza sempre se revestiu de grande intensidade imaginativa na literatura americana. São também suas as palavras que apontam a especificidade da ecocrítica: “it describes an angle of ethical attention rather than a fixed methodology, a full attentiveness to the nonhuman world, a meditation between actual and imaginary frames of perception” (Gatta 5).

Para este sentir sobre a natureza contribuiu, durante o século dezanove, o pensamento dos Transcendentalistas para quem a falta de História, tal como a reconheciam na Europa, é suplantada pela presença, gloriosa e divina, da natureza americana. Para os Transcendentalistas, que acreditam que Deus lhes fala muito particularmente através da natureza, esta emblematiza a grandiosidade e a força da nova terra: “[Nature] is the organ through which the universal spirit speaks to the individual, and strives to lead back the individual to it” (Emerson 72). Ralph Waldo Emerson defende, pois, que os factos naturais se relacionam com o domínio do invisível e do espiritual, afirmando que ao contemplar a natureza o ser humano se despe do seu egoísmo e da sua consciência individual para se transformar num olho transparente que tudo vê, ou seja, que vê todo o mistério presente na natureza: “I am part or parcel of God” (Emerson 39). É esta aliança com a natureza e com Deus que leva os transcendentalistas a acreditar na bondade perpétua da natureza e do ser humano; é esta aliança que permite ao transcendentalista manter uma relação original e primeva com o universo natural. O amante da natureza é aquele, diz Emerson, que conserva o espírito da infância na idade adulta e por isso a sua relação com o céu e com a terra torna-se alimento diário. É desta relação que nasce e se perpetua o deslumbramento: “The transcendentalist believes in miracle, in the perpetual openness of the human mind to new influx of light and power; he believes in inspiration, and in ecstasy” (Emerson 243).

Esta visão do mundo natural defendido pelos Transcendentalistas encontra, no percurso literário americano, um número significativo de escritores que em textos ficcionais e não ficcionais privilegiam a relação entre os humanos e a natureza, e fazem-no com grande intensidade e convicção: “Significantly, American writers who share little else by way of

personal disposition or beliefs have often perceived in nature something beyond itself – and beyond themselves” (Gatta 6).

The Sense of Wonder de Rachel Carson, obra publicada pela primeira vez em 1956 sob o título “Help your Child to wonder”, sugere que do mesmo modo que a criança vê o mundo – de forma original, repleta de assombro e espanto – a natureza deve ser uma descoberta feita através dos sentidos e das emoções. Para Carson (onde de novo ouvimos os ecos de Emerson), o adulto deve cultivar um olhar fresco e pristino aprendendo a maravilhar-se com o que o rodeia, promovendo, desse modo, uma cura interior, uma renovação permanente. Mantendo-se capaz de se maravilhar com o mundo natural, o ser humano reforça os laços com aquilo que perdura para além dele:

Those who contemplate the beauty of the earth find reserves of strength that will endure as long as life lasts. There is symbolic as well as actual beauty in the migration of the birds, the ebb and flow of the tides, the folded bud ready for the spring. There is something infinitely healing in the repeated refrains of nature – the assurance that dawn comes after night, and spring after the winter (Carson 100-1).

Em *The Sense of Wonder*, curto mas incisivo texto, Carson propõe uma atenção aos detalhes: aos líquenes, aos pequenos seres vivos que habitam a orla do oceano, às amoras selvagens que crescem à sombra dos abetos. Na atenção ao pormenor descortinam-se os padrões elementares e constantes do mundo natural, integrando-se assim a experiência concreta num vasto tempo cósmico, ou religioso. Rachel Carson é reconhecida sobretudo pela obra *Silent Spring* (1962), texto que traça o percurso de uma América que, perante o uso abusivo e mortífero de produtos químicos e pesticidas, se torna a imagem de um país a viver uma destruição catastrófica. No entanto, não é na vertente da denúncia e da assunção científica que tentamos ler o encontro entre as duas autoras.³ Embora partilhem a preocupação perante as ameaças ao mundo natural e partilhem, além disso, um saber conjunto,

³ Rachel Carson (1907-1964), bióloga marinha, entre outras obras, publicou: *The Sea Around Us* (1951) e *The Edge of the Sea* (1955). Barbara Kingsolver (1955-), bióloga também, publicou *High Tide in Tucson: Essays from Now or Never* (1995), obra que dá

visto que ambas as autoras são biólogas, o que nos interessa aqui é a leitura que fazem da natureza como possibilidade de encantamento. Kingsolver, como Carson, aponta o perigo de o ser humano se rodear do seu próprio poder, afastando-se irreversivelmente da realidade da terra, da água e da semente. Assumimos aqui que se está a privilegiar uma das possíveis leituras que o estudo da representação da natureza poderia suscitar, aquela que celebra a beleza do mundo natural, mas é nesse sentido que aponta a obra *The Sense of Wonder*, sentido, aliás, muito privilegiado no contexto geral da literatura norte-americana. Nesta reflexão, sublinha-se sobretudo o facto de o pensamento de Kingsolver e de Carson corresponderem a uma característica do modo de ser americano que investe o mundo natural de sacralidade.

Este sentido de maravilhamento é, na nossa perspectiva, a base de muita da escrita sobre a natureza que se tem publicado nas últimas décadas nos Estados Unidos. Na obra *Small Wonder*, Barbara Kingsolver entrelaça considerações sobre a América e a relação desta com o mundo no pós-11 de Setembro de 2001 com apontamentos que, na nossa perspectiva, são imbuídos das características de uma escrita sobre a natureza abordadas anteriormente. Na introdução à obra, e ao justificar a inclusão de textos de cariz mais actual e parábolas cuja acção decorre em sítios tão remotos como a selva mexicana, Kingsolver afirma que a origem dos problemas do homem moderno é muito vasta e, ao procurar-se as respostas, se deve olhar para o longe e para o perto: “I believe our largest problems have grown from the earth’s remotest corners as well as our backyards, and that salvation may lie in those places, too” (Kingsolver xiii). No primeiro texto, “Small Wonder”, Kingsolver reflecte acerca da parábola de uma mãe urso que alimenta uma criança deixada nas montanhas de Lorestan, uma das provín-

particular atenção à temática da natureza. Contudo, Kingsolver é reconhecida sobretudo pelos romances. Alguns deles: *The Bean Trees*, *The Poisonwood Bible* e *Prodigal Summer*. Em qualquer uma destas obras, e como refere Mary Jean DeMarr, as relações entre o ser humano e o meio natural são uma constante: “Ecology, the relationship between human beings and the natural environment which nourishes them [characters] and which they often endanger by exploiting it and its resources, becomes a concern for these characters, either overtly or indirectly” (21).

cias do Irão, e os actos de violência e guerra que a América leva a cabo contra o Afeganistão. Para Kingsolver é evidente que a América tem tido um papel paradoxal na condução da sua política externa e no modo como se tem relacionado com o mundo. Na sua visão, contudo, o caminho não é espalhar mais violência ou disseminar mais ódio, ou erguer mais muros; para Kingsolver e, por isso, utilizou a parábola da ursa que salva a criança, – este tempo de medo e insegurança deve funcionar como um tempo de reinvenção e reforço de vontades: “We’ve been delivered huge blows but also huge opportunities to reinforce or reinvent our will, depending on where we look for honor and how we name our enemies” (Kingsolver 9). Para a salvação, literal e simbólica do mundo, Kingsolver preconiza a mudança de mentalidades relativamente ao que se define como inimigo, mas também uma redirecção do olhar relativamente àquilo que vai destruindo o planeta: “But there are other things we must think about as well, other dangers we face. A careless way of sauntering across the earth and breaking open its treasures, a terrible dependency on sucking out the world’s best juices for ourselves – these may also be our enemies” (*ibid*). Ou seja, a parábola da ursa de Lorestan serve também para expôr a necessidade de um novo olhar relativamente ao que o ser humano considera como arqui-inimigos (os ursos, os lobos) e de interromper o hábito de matar, pois como refere Kingsolver: “some days you have to work hard to save the bear. Some days the bear will save you.” (10)

O paralelismo entre a necessidade de a América contribuir mais convictamente para a paz no mundo, para a irradicação da pobreza anda, neste primeiro ensaio, mas também em grande parte dos seguintes, a par da instigação a um novo olhar, a uma visão que incorpore um saber botânico e ético aplicado a uma realidade eivada de desespero e crueldade. Para reforçar esta nova visão, Kingsolver refere aspectos que denunciam a erosão dos muros de outrora: a escravatura, o apartheid, a falta de direitos cívicos de mulheres e de minorias. E termina o ensaio referindo a importância da relação com a terra, em sintonia com o pensamento jeffersoniano, ou seja, afirmando que na relação com a terra se adquire uma visão menos materialista da vida, daí, e nas suas palavras, ter passado a vida a aprender a acreditar em coisas que não possam ser destruídas pelo fogo. E enumera: “Although it grieves me that houses are burning, I have fallen in love with a river that runs through a desert, a rain forest at the edge of night, the

right of a species to persist in its own wild place, and the words I might assemble to tell their stories.” Como Ralph Waldo Emerson, Kingsolver acredita naquilo que não pode possuir: “the wake-up call of birds in a forest. The intensity of the light fifteen minutes before the end of the day; the color wash of a sunset on mountains; the ripe of that same sun hanging low in a dusty sky in a breathtaking photograph from Afghanistan” (Kingsolver 20). Tal como em outros textos de escrita sobre a natureza, Kingsolver reforça a ideia, primeiro, de que é necessário olhar atentamente a natureza, buscar nela um saber que ultrapassa o conhecimento meramente científico, para depois nela construir um lugar melhor para a actuação dos homens. O primeiro ensaio termina com a afirmação de Kingsolver de que não pretende baixar os braços: as pequenas mudanças que opera no seu jardim, a transformação do olhar que consegue quando caminha num lugar verde, são, segundo ela, mudanças pequenas, mas também pequenos milagres – “small change, small wonders” (Kingsolver 21) – e, por isso, conta histórias acerca de tudo aquilo que na natureza opera de forma perene: “a persistent river, a forest on the edge of night, the religion inside a seed, the startle of wingbeats when a spark of red life flies against all reason out of the darkness” (idem).

Small Wonder traduz a presença do mundo não humano de forma clara e persuasiva, redireccionando o olhar do leitor na conquista de um mundo novo, de uma nova visão, de uma nova compreensão do mundo. Em “Saying Grace”, ao apontar o prodigioso consumismo da nação americana, Kingsolver reflecte acerca das características fabulosas da terra americana: “A land as broad and green as ours demands of us thanksgiving and a certain breadth of spirit. It invites us to invest our hearts most deeply in invulnerable majesties that can never be brought down in a stroke of anger” (Kingsolver 29). Perante visões miraculosas (Kingsolver 23), a autora propõe uma atitude moral e cívica à altura de tão grandes maravilhas naturais: “We’ve inherited the grace of the Grand Canyon, the mystery of the Everglades, the fertility of an Iowa Plain – we could crown this good with brotherhood” (Kingsolver 30). Reforça esta ideia em “Lily’s Chickens”: “Where I look for evil I’m more likely to see degradations of human and natural life, an immoral gap between rich and poor, a ravaged earth” (123). Na esteira dos transcendentalistas, Kingsolver promove a visão de que o divino habita o silêncio milenar da natureza: “I think of the children who

will never know, intuitively, that a flower is a plant's way of making love, or what silence sounds like, or that trees breathe out what we breathe in" (Kingsolver 38). Na esteira de Henry D. Thoreau⁴ e de Rachel Carson, Kingsolver vê na ligação com a natureza e na experiência de pequenos maravilhamentos a riqueza espiritual de um povo; num tempo de grande responsabilidade mundial da nação americana, não tem dúvidas:

People need wild places. (...) We need to experience a landscape that is timeless, whose agenda moves at the pace of speciation and glaciers. (...) Wildness puts us in our place. It reminds us that our plans are small and somewhat absurd. It reminds us why, in those cases in which our plans might influence many future generations, we ought to choose carefully. Looking out on a clean plank of planet earth, we can get shaken right down to the bone by the bronze-eyed possibility of lives that are not our own (Kingsolver 40).

Ao longo dos diferentes textos de *Small Wonder* Kingsolver partilha a beleza e fugacidade dos momentos em que vê um lince vermelho ou as efêmeras do deserto, flores cujas sementes aguardam no solo as condições climáticas que lhes permitam desabrochar novamente, mas que são capazes, algumas delas, de permanecerem numa dormência mais longa, não desabrochando aquando de uma chuva superficial, mas, numa estratégia da espécie, conservando-se no solo para uma germinação retardada, para quando já não precisarem de competir ferozmente pela sobrevivência. Kingsolver refere a impossibilidade de o ser humano possuir estes momentos – “this magic floral show” –, em si mesmos um sinal da continuidade de padrões que não domina nem possui:

the blazing field of blues and golds is neither a beginning nor an end. It's just a blink, or maybe a smile, in the long life of species whose blueprint for perseverance must outdistance all

⁴ Pensamos, concretamente, no excerto de Walden: “We need the tonic of wildness, (...) we must be refreshed by the sight of inexhaustible vigor, vast and Titanic features, the seacoast with its wrecks, the wilderness with its living and its decaying trees, the thunder cloud, and the rain which lasts three weeks and produces freshets. We need to witness our own limits transgressed, and some life pasturing freely where we never wander” (Thoreau 339).

our record books. The flowers will go on mystifying us, answering to a clock that ticks so slowly we won't live long enough to hear it (Kingsolver 92).

A beleza das flores, nomeadamente as columbinas, oferece o pretexto para, em “Life is Precious, or It's Not”, Kingsolver se referir à violência ocorrida numa escola secundária, Columbine High School, mas também à irracionalidade da guerra e da morte: no Vietname, no Iraque. Neste pequeno texto, a autora propõe a frescura e a simplicidade de pequenas flores como contraponto ao vasto sofrimento causado pela morte, pela atracção que a América mantém perante a morte violenta: “a nation whose most important, influential men – from presidents to the coolest film characters – solve problems by killing people” (181). O mesmo acontece com as papoilas que decide plantar no jardim em memória do sofrimento daqueles que perecem vítimas da guerra na Nicarágua, no Sudão, no Afeganistão. Ou em Nova Iorque, a 11 de Setembro de 2001. Desta forma, em *Small Wonder*, uma e outra vez, a natureza surge como modelo de redenção: “If I had to give up my life for anything, it would have to have the resilience of hope, the elation of a new literacy, the brilliant life of a field of flowers, the elementary kindness of bread” (Kingsolver 194).

Kingsolver segue uma tradição de escrita sobre a natureza; antes dela, Emerson e Thoreau instigaram a olhar de forma original a natureza americana. Esta, e ainda nas palavras de Emerson, corresponde a uma aparição de Deus. Reforçamos esta ideia, pois no contexto de Emerson, de Carson, de Kingsolver e de Annie Dillard, ‘aparição’ corresponde a um momento de graça, de revelação. É através do olhar atento, um olhar que se faz concepção espiritual, que estes escritores propõem uma renovação do olhar sobre a América. O objectivo é o de provocar a sensação de maravilhamento, o milagre de ver o antigo através de uma nova intensidade do olhar. Esse é o impulso inicial: a entrega absoluta à experiência do olhar e do sentir, uma total receptividade de espírito e uma pura devoção ao objecto observado. Nesse gesto de atenção e devoção, o autor deixa de estar apenas preso à experiência concreta, inserindo-se no tempo mais vasto da cosmologia, da metafísica e da arte. A escrita sobre a natureza ilustra o desejo de parar o tempo na contemplação, fazer nascer o novo pensamento, a nova associação, equivale a instaurar um novo começo, uma nova visão. Como lembra Mírcea Eliade, “a novidade que continua a fascinar os americanos

hoje em dia equivale a um desejo com sustentáculos religiosos. Na novidade espera-se uma re-nascença; busca-se uma nova vida” (Eliade 121).

No último ensaio, “God’s wife’s Measuring Spoons”, Kingsolver regressa ao local referido no início da obra: ao seu jardim. Regressa a esse lugar para dar conta de que planta vegetais, não para passar o tempo, mas para dar testemunho de uma decisão moral: “I do it because the world has announced to me, loudly, that it’s time to make a choice between infinite material entitlement or a more modest, self-reliant security, and this is a step I can take in the right direction” (249). Estas últimas considerações acontecem depois de, mais uma vez, tecer comentários à violência ora secreta ora explícita exercida pelos Estados Unidos ao longo da sua história e das suas relações conflituosas com outros países do mundo. Kingsolver deseja que o seu país olhe a realidade da guerra e da violência para mais conscientemente optar por outra via, a outra estrada de que fala Robert Frost. Kingsolver mostra que a América precisa de ter consciência, por exemplo, do esgotamento dos recursos naturais – das florestas e do petróleo – e de que o optimismo que moldou os mitos nacionais – uma nova terra, uma nova ordem mundial, uma nova economia – sofre, agora no século XXI, um forte revés. Estas são preocupações globais; do ponto de vista pessoal, Kingsolver volta-se para o jardim de sua casa para, uma vez mais, manifestar a sua fé na natureza; para manifestar a sua fé na capacidade de os seres humanos intensificarem a sua visão: sobre si mesmos, sobre o mundo. A autora de *Small Wonder* termina reconhecendo complexidades, paradoxos e conflitos, mas oferecendo como convicção final um empenho ético a par da fé em pequenos milagres como aqueles que ela testemunha no seu jardim: “Maybe life doesn’t get better than this, or any worse, and what we get is just what we’re willing to find: small wonders, where they grow” (Kingsolver 264).

Um ramo recente da psicologia, a ecopsicologia, alerta para a inter-relação entre a capacidade do indivíduo se relacionar com os outros e a forma como comunica com a natureza. Os estudiosos da área afirmam que a crise ambiental vivida actualmente pode ser reflexo de um corte com o instinto ecológico há muito arreigado no ser humano. Em determinado momento do seu desenvolvimento, o indivíduo deixa de sentir a necessidade de se relacionar com um mundo muito mais vasto, um mundo que vai muito além do seu próprio eu e o dos seus semelhantes humanos,

provocando assim um desequilíbrio entre si e o mundo natural que o rodeia.⁵ Esta ligação à ecopsicologia pretende salientar o valor do texto de Rachel Carson e, antes deste, da filosofia iniciada pelos Transcendentalistas americanos que, na realidade, oferecem uma outra via à formulação da relação ente o eu e a natureza, algo que, como tentámos demonstrar, toma corpo através da enorme vitalidade que a tradição literária da escrita sobre a natureza encontra na América. É neste sentido que vai a pergunta de Rachel Carson: “What is the value of preserving and strengthening this sense of awe and wonder, this recognition of something beyond the boundaries of human existence? Is the exploration of the natural world just a pleasant way to pass the golden hours of childhood or is there something deeper?” (100) Para Carson, a natureza é mistério e deslumbramento e oferece ao indivíduo um olhar novo e enriquecido sobre a realidade circundante, dando-lhe a possibilidade de continuamente viver o assombro das grandes realizações cósmicas.

Para finalizar, regressamos à ideia de que, e de acordo com uma visão europeia da história americana, a possibilidade de um olhar primevo sobre o mundo aconteceu quando os europeus olharam, deslumbrados e pela primeira vez, as terras do Novo Mundo. Do nosso ponto de vista, a escrita sobre a natureza na América, tal como o demonstram as duas autoras aqui referidas, prolonga o encantamento que a visão de novos mundos sempre acaba por gerar. Aos leitores, esta visão permite ficar frente a frente com “as inesgotáveis possibilidades da realidade (...), pois que a intencionalidade da linguagem literária, em vez de algemar as coisas a um sentido único, abre horizontes de possibilidades múltiplas” (Gonçalves 18). A escrita sobre a natureza permite, afinal, “uma literatura menos antropocentrizada, que integra, respeita e intensifica a seiva de toda a realidade na sua máxima diversidade” (Gonçalves 19).

⁵ Cf. “The developmental process for human beings follows three main aspects that the human infant needs to negotiate: (1) encountering and realizing that it has a “self,” (2) the growing realization that this self exists in relation to others, and (3) realizing that this concept of self and others can then be expanded to include a relationship with the wider world” (Jordan 27).

Obras Citadas

- Besse, Jean-Marc. *Ver A Terra: Seis Ensaios sobre a Paisagem e a Geografia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- Calvino, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milénio*. Lisboa: Teorema, 1990.
- Carson, Rachel. *The Sense of Wonder*. Introd. Linda Lear. New York: HarperCollins, 1998.
- DeMarr, Mary Jean. *Barbara Kingsolver: a Critical Companion*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1999.
- Eliade, Mircea. *Origens*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- Emerson, Ralph Waldo. *Selected Essays*. Ed. Larzer Ziff, Harmondsworth: Penguin Books, 1982.
- Finch, Robert and John Elder, eds. *The Norton Book of Nature Writing*. New York: W.W. Norton & Company, 1990.
- Fitzgerald, Scott. *The Great Gatsby*. Harmondsworth: Penguin Books, 1988.
- Jordan, Martin. "Nature and Self—An Ambivalent attachment?" *Ecopsychology*. Vol.1, no1, March 2009. Ecotherapy.org.uk. Web. 29 Abr 2010.
- Gatta, John. *Making Nature Sacred: Literature, Religion, and Environment in America from the Puritans to the Present*. Oxford: Oxford UP, 2004.
- Glotfelty, Cheryll, and Harold Fromm, eds. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996.
- Gonçalves, Joaquim Cerqueira. "Ambiente e Linguagem" *Natureza e Ambiente: Representações na Cultura Portuguesa*. Coord. Cristina Beckert. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2001. 13-19.
- Lyon, Thomas. *This Incomparable Land: A Guide to American Nature Writing*. Minneapolis: Milkweed Editions, 2001.
- Kingsolver, Barbara. *Small Wonder*. London: faber and faber, 2002.
- Oliver, Mary. *Red Bird*. Northumberland: bloodaxebooks, 2008.
- Thoreau, Henry David. *Walden and Other Writings*. New York: Bantam Books, 1982.

ABSTRACT

The starting point of this reflection is Barbara Kingsolver's *Small Wonder* (2002) and the dialogue it maintains with Rachel Carson's *The Sense of Wonder* (1965), both texts dealing with the sense of wonder, fascination and miracle present in many American nature writing works.

In the tradition of Emerson and Thoreau, and like Carson and Annie Dillard, Kingsolver's work is rooted in attentiveness, while promoting a sense of wonder. By going directly to nature and observing it closely and intensely, the author also imbues the things of the natural world with celestial luster, lending to the moment an illusion of timelessness. On the other hand, this suspension of time allows for the formation of new associations and new worlds, creating a more lifting and clarifying perception of the (natural) world.

KEYWORDS

Nature Writing – America – Barbara Kingsolver – Rachel Carson – Sense of Wonder

RESUMO

Partindo da leitura da obra *Small Wonder* (2002) de Barbara Kingsolver e do diálogo que esta mantém com *The Sense of Wonder* (1965) de Rachel Carson, esta reflexão pretende salientar e problematizar o sentido de espanto, de fascínio e de milagre presente na escrita sobre a natureza na América. Tenta-se igualmente justificar que este sentido de maravilhamento, e como afirma Thomas Lyon, é conforme ao espírito americano.

Kingsolver segue uma tradição de escrita sobre a natureza; antes dela, Emerson e Thoreau instigaram ao olhar de forma original a natureza americana. Esta, e ainda nas palavras de Emerson, corresponde a uma aparição de Deus. Reforçamos esta ideia, pois no contexto de Emerson, de Carson, de Kingsolver e de Annie Dillard, “aparição” corresponde a um momento de graça, de revelação. É através do olhar atento, um olhar que se faz concepção espiritual, que estes escritores propõem uma renovação do olhar sobre a América. O objectivo é o de provocar

a sensação de maravilhamento, o milagre de ver o antigo através de uma nova intensidade do olhar. A escrita sobre a natureza ilustra o desejo de parar o tempo na contemplação, fazer nascer o novo pensamento, a nova associação, equivale a instaurar um novo começo, uma nova visão.

PALAVRAS-CHAVE

Escrita sobre a natureza – América – Barbara Kingsolver – Rachel Carson – Maravilhamento.

Representações de Vícios e de Virtudes na Comédia de Costumes Britânica

Maria Isabel Barbudo

CEAUL - Centro de Estudos Anglistico da Universidade de Lisboa

Representações de Vícios e de Virtudes na Comédia de Costumes Britânica

1. A Plutocracia e a Meritocracia: um Diálogo¹

Uma das poucas obras que, até à data, apresentaram um estudo transversal da comédia de costumes britânica desde a segunda metade do séc. XVII até à segunda metade do séc. XX intitula-se *Comedy of Manners* e foi publicada em 1979. Nela, o seu autor, David Hirst, propõe uma definição deste subgénero em que sublinha a constante centralidade de dois tópicos: sexo e dinheiro. Vejamos quais as suas palavras: “The subject of comedy of manners is the way people behave, the manners they employ in a social context; the chief concerns of the characters are sex and money” (Hirst 1).

A maioria dos exemplos escolhidos para análise parece confirmar esta centralidade. Todavia, se tivermos em conta os distintos códigos de valores desenhados no discurso das personagens, bem como a localização de cada uma delas na acção das peças, acabaremos por concluir que uma tal definição se afigura redutora. Para uma mais completa noção do perfil identitário da comédia de costumes, imperioso se torna consignar a presença de diferentes posicionamentos face a esses mesmos tópicos. A apreensão dos critérios valorativos que legitimam o estatuto dos protagonistas, no seu contraste com os objectos de exclusão pelo riso e pela sátira, é um dos factores que nos permitem dilucidar as variações representadas na Comédia de Costumes ao longo de três séculos.

¹ Este ensaio foi apresentado sob a forma de “Lição de Síntese” nas minhas Provas de Agregação, que tiveram lugar em Março de 2009.

Sob esta óptica, interessam-nos, sobretudo, os diferentes modos de abordar a importância e o poder simbólico que o dinheiro e o sexo parecem deter na representação da sociedade britânica, na modernidade e na pós-modernidade.

Com efeito, as abordagens e apreciações mudam substancialmente de época para época bem como de autor para autor, enformando quer um discurso apologético e legitimário, quer um discurso de rejeição mais ou menos evidente. Além disso, o modelo de sociedade plutocrática esboçado em quase todas as peças conjuga-se com a valorização meritocrática de certas personagens em detrimento de outras, desse modo conduzindo à consagração das diferentes qualidades entendidas como virtuosas, e que em cada caso fundamentam o protagonismo.

No conjunto das comédias em estudo, apenas *Hay Fever* de Noël Coward constrói um universo que se subtrai ao poder simbólico do dinheiro, substituindo-o pelo valor do talento artístico que dita as regras nesse universo alternativo, fechado sobre si próprio. Já nas restantes peças, o modelo plutocrático afirma a sua relevante presença, consubstanciada nas motivações que presidem aos gestos e ao discurso de muitas das personagens.

Conseguir a metade da fortuna de Millamant ainda na posse da idosa aristocrata Lady Wishfort é o cerne da disputa que opõe Mirabell a Fainall em *The Way of the World*, tal como a perspectiva da futura herança dos bens de Sir Oliver Surface determina a judiciosa comparação a ser feita entre os irmãos Surface em *The School for Scandal*. Em ambos os casos, deparamos com a recriação de um tópico que tem as suas mais remotas raízes na chamada Nova Comédia Grega. Tanto quanto se sabe, terá sido Menandro o autor que direccionou a comédia não só para relações de âmbito amoroso, mas também para questões ligadas ao património familiar, à autoridade doméstica e aos conflitos de gerações.

Nas peças de Congreve e Sheridan, a transferência do poder de uma geração para outra surge simbolicamente representada na atribuição da fortuna a um dos jovens candidatos à mesma. O poder de decisão cabe à personagem mais idosa, que deste modo executa aquele que será, porventura, o seu derradeiro gesto de autoridade. Mas este gesto, vindo da personagem que ainda detém o poder, é precedido pela observação do comportamento dos candidatos à sua fortuna e pressupõe uma escolha, gizada

perante os méritos ou deméritos de cada candidato.

Em *The Way of the World*, a idosa aristocrata a quem cabe tomar a decisão confronta-se com duas personagens masculinas cujas atitudes são uma exemplificação prática do Egoísmo Ético tal como fora explanado por Thomas Hobbes em meados do séc. XVII, ao descrever a anexação de toda a vivência do ser humano a um inesgotável desejo de poder. A mentira e a manipulação constituem alguns dos meios utilizados, quer por Mirabell quer por Fainall, para atingirem os seus fins. Diferem, todavia, no grau de argúcia mental e verbal que, em Mirabell, atinge um patamar de excelência propício à consecução dos seus objectivos, nos quais se inclui o casamento com a mulher por quem está apaixonado. A sinceridade deste seu sentimento amoroso constitui uma espécie de mais-valia que se acrescenta aos atributos intelectuais e retóricos verdadeiramente responsáveis pela sua vitória final.

A conquista da mão e da fortuna de Millamant, que finalmente lhe são entregues por Lady Wishfort, representa a consagração de um conjunto de qualidades ou virtudes aristocráticas que assim são codificadas, por via da construção do enredo desta comédia de finais do séc. XVII. Tais características parecem corresponder ao modelo ideal de nobreza concebido por Nietzsche quando, dois séculos mais tarde, se refere à “moral dos senhores” por oposição à “moral dos escravos”, acentuando a auto-consciência de superioridade por parte da aristocracia, no papel de criadora dos seus próprios valores. A Mirabell, na sua condição de *rake-hero*, não deixam de ser aplicáveis algumas das afirmações proferidas por este filósofo, nomeadamente aquela que a seguir se enuncia: “O homem aristocrático separa de si os seres nos quais se manifesta o contrário dos estados de alma elevados e orgulhosos: despreza-os” (Nietzsche 188).

Nesta peça de Congreve, o desprezo é efectivamente aquilo que muitas vezes se manifesta através de um discurso irónico e acintosamente mordaz, dirigido contra todos aqueles a quem faltam os méritos inerentes à juventude, à beleza e, sobretudo, à sofisticada elegância exigida, quer nos gestos, quer na linguagem. A uma tal estetização da vivência diária acrescenta-se, no caso de Mirabell, a sinceridade do seu amor por Millamant – a personagem feminina que, ao partilhar com ele todos os atributos valorizados no seu meio social, se situa numa posição de paridade, favorável ao cultivo de uma paixão recíproca.

Quando, na segunda metade do séc. XVIII, Richard Sheridan promove a recuperação da comédia de costumes, são óbvias as analogias patenteadas quanto ao poder simbólico do dinheiro, bem como à importância da paixão amorosa que virá a unir Charles Surface e Maria. Também na figura de autoridade do velho aristocrata Sir Oliver se pode reconhecer o tópico da transferência do poder para uma nova geração, mediante a avaliação meritocrática dos dois irmãos candidatos à sua fortuna. Mas é justamente no tipo de virtudes em função das quais ele irá avaliar o carácter de ambos que podemos observar, em *The School for Scandal*, a presença de códigos de valores já bem distintos daquele que nos remetia para a ética aristocrática do final de seiscentos, tal como surgia codificada em *The Way of the World*.

Cada um dos irmãos Surface é delineado como o espaço para onde converge um conjunto de características identificáveis com um determinado modelo. Na figura de Joseph epitomiza-se o discurso sentimental tornado dominante em Inglaterra a partir das primeiras décadas do séc. XVIII, em concomitância com o processo de democratização associado à crescente hegemonia político-económica da classe burguesa.

A noção do dever moral enraizado nos sentimentos de compaixão e de tolerância para com o próximo, tal como surge defendido por Adam Smith em *A Theory of Moral Sentiments*, percorre todo o discurso verbal de Joseph. Aí se acumulam termos como “*sympathy*”, “*pity*”, “*charity*”, para além de máximas e aforismos acerca de “*the feelings of a brother*” ou “*the laws of hospitality*”. A sua imagem como “*man of sentiment*”, construída a partir de uma retórica habilmente montada, contrasta com a imagem de Charles, socialmente caracterizado como “*libertine*”, “*extravagant*”, “*bankrupt in fortune and reputation*”.

Através de estratégias de desocultamento concebidas e postas em prática por Sir Oliver, a hipocrisia de Joseph será no entanto sumariamente exposta perante todos, já que, no confronto das acções com o discurso verbal, se opera a redução deste ao mero estatuto de máscara. O sentimentalismo discursivo de setecentos, tão prolixo na produção de prosa narrativa como de textos dramáticos, surge deste modo denunciado como um conjunto de normas artificiais, que não resistem ao confronto com a realidade factual.

Em certo sentido, podemos já aqui falar de uma “hermenêutica da

suspeição”, que preconiza um método introduzido na análise crítica dos discursos verbais por figuras como Nietzsche, Marx e Freud – método esse que, como sabemos, virá a ser desenvolvido durante o séc. XX, sobretudo pelos desconstrucionistas. Na verdade, o discurso de Joseph, enquanto representação da retórica sentimental identificável com a moral burguesa de setecentos, é aqui desconstruído, passando a ser olhado como um caso, porventura extremo, de mistificação operada através da linguagem verbal – em consonância com uma noção que viria a ser transmitida por críticos como Fredric Jameson, nomeadamente ao referir: “Language (...) having been given us in order to conceal our thoughts” (45-46).

Por outro lado e no que respeita a Charles Surface, é através das suas atitudes espontâneas, nascidas na indiferença pela normatividade ético-social, que se revelam as qualidades de carácter sancionadas pela figura de autoridade na peça. Confirmadas que são a sua extravagância e libertinagem (no abuso do álcool, das aventuras amorosas e do dispêndio exagerado de dinheiro), ele surge no entanto redimido pelos seus gestos de espontânea generosidade e gratidão. São estas virtudes que lhe garantem, como recompensa, o estatuto de legítimo herdeiro de Sir Oliver, bem como o estatuto de herói desta comédia, celebrado através do casamento com a mulher que ele ama, cujas virtudes são também exaltadas ao longo do texto.

A comédia *The School for Scandal* pode, em consequência, ser olhada como um lugar em que um código ético ainda dominante, que aqui surge para ser denunciado e desconstruído, se cruza com um outro código, proposto em alternativa e onde pontifica a pura emoção, liberta de constrangimentos racionais ou deontológicos. Ou seja, em vez de um discurso logocêntrico sobre o sentimento, o que se propõe é a prática vivencial do mesmo, como corolário do seu reconhecimento enquanto virtude adstrita aos domínios da emoção e da irracionalidade.

Nesta perspectiva, radicalmente anti-kantiana, podemos ver de novo a prefiguração de certas tendências que virão a tornar-se dominantes muito mais tarde, na chamada Pós-modernidade, tal como surge definida no discurso filosófico e sociológico actual. Na caracterização que Zygmunt Bauman elabora a partir do que entende ser a moral pós-moderna, é possível detectar uma analogia com esta perspectiva já avançada na peça de Sheridan. Vejamos, como exemplo, a seguinte afirmação deste sociólogo: “A emoção arranca o Outro do mundo da convenção, da rotina e da mono-

tonia gerada pelas normas, e transporta-o, transporta-a, para um mundo em que as regras universais não se aplicam” (Bauman 71).

Entre a data de estreia desta peça (1777) e a segunda metade do séc. XX, o modelo de sociedade plutocrática, assente nas premissas do liberalismo económico, associar-se-á, em Inglaterra, à revivescência de uma cultura de raiz puritana, com a sua ênfase nas virtudes do trabalho, da poupança e da austeridade de costumes. É neste diálogo, nem sempre estável ou pacífico, que se erguem os pilares daquilo que viria a ser comumente designado como a “mentalidade vitoriana” (*Victorian frame of mind*). Trata-se de uma configuração cultural cujas fracturas internas se tornam conspícuas sobretudo na última fase, já finissecular e relacionada com as primeiras movimentações artísticas do Modernismo.

Nas suas comédias de costumes, escritas e representadas na última década do séc. XIX, Oscar Wilde deixa perceber, pela instabilidade dos pontos de vista textualmente expressos, a pluralidade de vozes que se confrontam em impasses muitas vezes dilemáticos. O dilema ético-moral encenado através do casal de protagonistas em *An Ideal Husband* (Lord e Lady Chiltern) convida-nos à apreensão das tensões antagónicas escondidas por detrás de uma superfície de idealizada harmonia. A ânsia do poder simbolizado no dinheiro situa-se, uma vez mais, no cerne da acção, traduzindo-se, neste caso, num acto de corrupção activa que instaurara uma bem sucedida carreira política. No momento da revelação desse acto à figura feminina, que aqui representa a inflexibilidade do código ético puritano, desenha-se o conturbado diálogo entre dois sistemas de valores que, no limite, se revelam inconciliáveis.

Quem irá ajudar a determinar quais os valores que deverão prevalecer, facilitando assim a superação do conflito, não é, desta feita, a personagem mais idosa, mas sim um jovem *dandy*. Lord Goring é a personagem que, para além de um distanciamento esteticista que o torna refractário à corrupção pelo dinheiro, incorpora no seu discurso os princípios fundadores da ética cristã, ao sublinhar a importância do perdão, da tolerância e do amor ao próximo.

Deste modo, ainda que reconhecido como uma transgressão moralmente condenável, o gesto que maculara o passado de Sir Robert Chiltern acaba por ser perdoado, em nome de uma hierarquia de valores que reconduz o amor e o perdão ao seu lugar de excelência no campo das virtudes.

Já no séc. XX, no mesmo ano em que irrompe a 1ª Guerra Mundial, estreia-se a comédia de George Bernard Shaw intitulada *Pygmalion* – uma comédia que, através de duas das suas personagens, explora de uma forma diversa o tópico da ascensão social, conferindo centralidade a Eliza Doolittle.

Embora os objectivos perseguidos pela personagem feminina impliquem também uma melhoria da sua condição económica, o processo educativo a que é submetida incide sobretudo na aquisição de um estatuto social e cultural que lhe proporcione uma maior independência e autonomia como ser humano. É justamente na sua passagem de objecto de uma experiência ao estatuto de sujeito das suas próprias escolhas que se opera a transfiguração ético-moral da personagem. No final, ela apresenta-se com traços de uma *new woman*, na plena consciência da sua dignidade e do respeito por si própria.

O tema da emancipação feminina, para além de apelar aqui a uma maior flexibilidade social, é sobretudo perspectivado à luz de uma ética centrada nestes dois valores: a dignidade e o respeito por si própria. Trata-se dos dois conceitos basilares em que assentava o sistema deontológico tal como fora concebido por Immanuel Kant em finais do séc. XVIII. Na sua obra *Metafísica dos Costumes*, este filósofo resumira a sua concepção ético-moral do ser humano da seguinte forma:

Todo o homem tem uma legítima pretensão ao respeito dos seus semelhantes (...). A própria humanidade é uma dignidade; de facto, o homem por nenhum homem (nem pelos outros, nem sequer por si mesmo) pode ser utilizado só como meio, mas sempre ao mesmo tempo como fim, e nisto consiste justamente a sua dignidade (Kant 108).

Tendo em conta o facto de o termo usado no texto de Kant ser a palavra alemã *Mensch*, que melhor se traduz para “ser humano”, ele abrange efectivamente os dois sexos.

No caso de *Pygmalion*, os conceitos são aplicáveis sobretudo à personagem feminina, cujo mérito consiste não tanto na assimilação das convenções sociais em vigor na classe dominante (sem esquecer a pronúncia consagrada no chamado *King’s English*), mas fundamentalmente na assunção de uma vontade própria.

É no segundo exemplo de ascensão social, o de Alfred Doolittle, pai de Eliza, que o papel do dinheiro e consequente poder surge enfatizado.

Todavia, por meio de uma irónica inversão, a riqueza inesperadamente alcançada por este “*undeserving poor*” retira-lhe toda a alegria e prazer de viver. Como ele próprio afirma, os encargos e responsabilidades inerentes ao seu novo estatuto transformam-no, tão só, em mais uma vítima daquilo que designa como: “*middle class morality*”.

Podemos, em suma, afirmar que os tópicos do sexo e do dinheiro, embora assinalem a sua presença nesta comédia, vêem a sua importância não só relativizada como até ironizada, num discurso ideologicamente construído no sentido da exortação à mudança de valores.

Se tivermos em conta a representação da sociedade inglesa que viria a surgir numa comédia de Alan Ayckbourn estreada em 1972, teremos de chegar à conclusão de que uma tal mudança não terá chegado a acontecer. E que, ao invés, o modelo plutocrático se reforçou ainda mais, no seio de uma cultura crescentemente consumista, cujos valores parecem resumir-se à posse e ostentação de objectos.

Em *Absurd Person Singular*, o poder simbólico do dinheiro não só recupera centralidade como potencia uma total desumanização no relacionamento entre as personagens, dentro e fora do casamento. Com efeito, a capacidade de ganhar mais ou menos dinheiro, em função das leis do mercado – que aqui se substituem à figura de autoridade em peças anteriores – é o único factor que vai ditando as mudanças no reordenamento de três casais, dentro da escala social e ao longo da acção. O casamento é, por sua vez, apresentado como uma parceria direccionada para a manutenção ou amplificação do poder económico, cabendo à mulher o lugar de retaguarda e de apoio incondicional.

Enquanto as personagens masculinas protagonizam um universo de interesses e de negociações sócio-profissionais, as três figuras femininas tentam lidar, cada uma à sua maneira, com o deserto afectivo em que a sua vida se transformou. A compulsão para as limpezas, a tentativa de suicídio e a depressão alcoólica constituem a resposta de cada uma delas à desumanização instalada no seu dia-a-dia, numa sociedade pós-moderna onde parece já não haver espaço para virtudes, valores ou afectos. A situação apresentada vai, assim, ao encontro da descrição da nossa cultura actual, tal como é feita pelo filósofo Gilles Lipovetsky em *O Crepúsculo do Dever*. Vejamos o seguinte passo desta sua obra: “Nas nossas sociedades, os objectos

e as marcas exibem-se mais do que as injunções morais, a solicitação material sobrepõe-se à obrigação humanitária, as necessidades à virtude, o bem-estar ao Bem” (63).

A partir das representações em análise, que se inscrevem numa progressão da comédia de costumes britânica ao longo dos últimos três séculos, somos portanto levados a concluir que, no diálogo entre a plutocracia e a meritocracia, não é certamente a esta que cabe a última palavra.

2. Simulações e Dissimulações; ou, os Jogos da Mentira e da Verdade

Concentremo-nos agora num tema que, sendo já central nas comédias de William Shakespeare, como aliás de outros autores, se tornou de tal forma recorrente que pode ser apontado como um dos mais importantes no âmbito da literatura em geral e do drama em particular, na medida em que ele forçosamente se enfatiza no tempo concentrado do conflito dramático. Refiro-me ao tema da aparência *versus* realidade – um tema que não só é lugar de cruzamento de considerações de ordem ontológica e epistemológica, como comporta, além disso, uma dimensão ética – sendo apenas nesta última dimensão que pretendo fazer incidir esta breve abordagem.

Começando pelo que habitualmente se designa como “aparência”, podemos dizer que nela cabem os dois gestos diferenciados por Jean Baudrillard na sua obra *Simulacros e Simulação*, onde este autor tenta esclarecer a diferença entre “simular” e “dissimular”. Vejamos qual o seu ponto de vista:

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir (...)

Fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário” (Baudrillard 9).

Como podemos ver, esta geografia dos simulacros é habitada por categorias ontológicas como “verdadeiro”/“falso”, “real”/“imaginário”, que deixam

adivinhar a complexidade subjacente aos jogos especulares da mentira e da verdade. Quanto a esta última, evocando um dos célebres aforismos de Oscar Wilde, lembrar-nos-emos de que: “The truth is rarely pure, and never simple”. Por outro lado, no que respeita à mentira, a sua versatilidade permite-lhe dissimular e fingir, mas também simular.

Numa perspetivação do pensamento ético, e não propriamente político, no âmbito dos principais sistemas codificados na cultura ocidental desde Aristóteles até aos nossos dias, verificamos que a condenação da mentira constitui uma das poucas zonas para onde conflui a concordância da maioria. Por exemplo, em *Ética a Nicómaco*, Aristóteles sumariza a sua opinião a esse respeito nesta breve frase: “A falta de sinceridade é em si própria lamentável e repreensível; a sinceridade, porém, é bela e louvável” (102).

Mas o mais rigoroso detractor da mentira nas suas diversas formas foi, sem dúvida, Immanuel Kant, ao considerá-la reprovável não só enquanto violação do respeito para com os outros, mas também para com aquele que a utiliza. Nas suas palavras: “A maior violação do dever do homem para consigo mesmo, olhado somente como ser moral (a humanidade na sua pessoa), é o contrário da veracidade: a mentira” (Kant 67).

Apercebendo-se desta confluência de opiniões no pensamento ocidental, um outro pensador alemão sente a necessidade de a questionar, mediante interrogações que desafiam um tal consenso. Logo no Capítulo Primeiro de *Para Além de Bem e Mal*, sob o título “Dos Preconceitos dos Filósofos”, Nietzsche interroga-se (e interroga-nos) desta forma: “A vontade de verdade (...): quantos problemas nos tem levantado essa vontade de verdade! Quantos problemas insólitos, graves, duvidosos! (...) Admitindo que queremos verdade: por que não *havíamos de preferir* a não-verdade? E a incerteza? E mesmo a ignorância?” (17).

Todavia e paradoxalmente, quando na mesma obra tece o elogio daquilo que entende ser a moral aristocrática, Nietzsche acaba por incluir a mentira nos atributos que, sendo próprios do “povo vulgar”,² são despreza-

² No capítulo 7 (“As Nossas Virtudes”), Nietzsche também associa a mentira ao sexo feminino, nomeadamente quando diz: “(...)o que importa à mulher a verdade! Desde a origem, nada é mais estranho, mais avesso, mais odioso à mulher do que a verdade – a sua grande arte é a mentira, o que mais lhe interessa é a aparência e a beleza” (Nietzsche 151).

dos pelos verdadeiros “senhores”. São estas as suas palavras: “Despreza-se o cobarde, o medroso, o mesquinho, o desconfiado, o que se rebaixa (...) e, sobretudo, o mentiroso: – é crença básica de todos os aristocratas que o povo vulgar é mentiroso. “Nós os verdadeiros” – assim se designavam a si próprios os nobres da Grécia antiga” (188).

Partindo destas injunções, voltemos à comédia aristocrática do período da Restauração e tentemos sintetizar os modos como a verdade e a mentira aí surgem equacionadas. Já tivemos ocasião de fazer notar que a mentira, desdobra em simulações e dissimulações várias, faz parte das estratégias das principais personagens para a persecução dos seus fins em *The Way of the World*. Por isso mesmo, afigura-se também paradoxal a última réplica da peça, proferida pelo herói, Mirabell, e sublinhada até pelo uso do verso rimado, em contraste com a prosa de todo o diálogo:

From hence let those be warned, who mean to wed,
Lest mutual falsehood stain the bridal bed;
For each deceiver to his cost may find
That marriage frauds, too oft, are paid in kind.

(Congreve 114)

Se repararmos bem, a ideia de que a mentira não compensa aparece aqui justificada não por critérios de índole moral, relacionáveis com noções como a de dignidade ou de importância da verdade, mas tão só devido à inevitável retribuição a que o mentiroso fica sujeito. Por outro lado, restringe-se a aplicação de tais considerações a um único contexto: o casamento. Tendo em conta a noção de paridade conjugal proposta através do par Mirabell/Millamant nesta peça de Congreve, podemos situar este apelo à sinceridade num relacionamento que se pretende entre iguais – e, talvez por isso, merecedor deste cultivo da veracidade.

Já em *The School for Scandal*, a denúncia da mentira enquanto simulação constitui o alvo principal de uma sátira punitiva que institui como figura emblemática a personagem de Joseph Surface. A incongruência detectável entre o seu discurso recheado de máximas e aforismos moralistas e um conjunto de atitudes que revela total ausência de escrúpulos, transforma-o em epítome da pura hipocrisia – ou seja, a simulação que denota uma ausência, como fez notar Baudrillard.

Em radical contraste com Joseph, a personagem de Charles Surface representa uma transparência que aproxima os actos das palavras, investindo-se sobretudo na identificação da verdade com a linguagem espontânea dos gestos. Neste conceito de verdade não cabem nem intenções nem promessas, mas apenas a factualidade já presentificada e só assim transformada em realidade. Por essa razão, na réplica que põe fim à obra, Charles faz questão de afastar qualquer promessa, escolhendo preservar o valor da sua própria sinceridade. É deste modo que inicia o seu discurso final:

Why as to reforming, Sir Peter, I'll make no promises,
and that I take to be a proof that I intend to set about it (...)
(Sheridan 141).

Em *An Ideal Husband*, em vez da simulação denotando uma ausência, é a presença de um segredo escondido no passado do protagonista que engendra a dissimulação cuidadosamente mantida perante a sociedade. A ameaça da revelação dessa presença constitui, por sua vez, o cerne da tensão conflitual, que atinge o seu clímax no momento em que a revelação acaba por ser feita.

As consequências desta desocultação, nas fracturas e confrontos que institui, poderiam conduzir a uma penalização semelhante àquela que atinge Joseph Surface na peça de Sheridan, já que, em ambos os casos, é a mentira – por simulação ou dissimulação – que está em causa. No entanto, é outro o desenlace concebido por Oscar Wilde para a figura de Sir Robert Chiltern, que se vê redimido no final ao resistir à tentação de repetir o mesmo erro. Para além disso, o seu mais severo juiz – a própria Lady Chiltern – acaba por aprender a relativizar a importância da dissimulação, quando também ela decide esconder um gesto a que não conseguira resistir, e que a poderia comprometer.

Vem a propósito lembrar que o autor desta peça é também autor do ensaio *The Decay of Lying*, onde a apologia da mentira, dentro e fora da arte, é explicitamente formulada em declarações como esta: “The aim of the liar is simply to charm, to delight, to give pleasure. He is the very basis of civilised society (...)” (Wilde 981).

Mas é sobretudo enquanto imaginação criativa intrínseca aos domínios da arte que Wilde equaciona o sentido do termo *lying*, concluindo o seu ensaio desta forma:

“Lying, the telling of beautiful, untrue things is the proper aim of art” (Ibid. 992).

“*A beautiful untrue thing*” é como podemos qualificar o mito que serve de inspiração à comédia de Bernard Shaw intitulada *Pygmalion*. Trata-se da recriação dramática de uma narrativa que tem como epicentro a própria ideia de simulacro. Na versão mítica, o facto de a estátua esculpida pelo rei de Chipre obter uma notável semelhança com uma mulher real, a ponto de o verdadeiro e o falso se confundirem, é o que explica o enamoramento de Pigmalião por Galateia. A simulação que ele próprio forjou, no limite, acaba por desestabilizar o princípio da realidade, transformando-se assim o simulacro em algo ontologicamente presentificado.

Na versão shaviana, desencadeia-se um processo só parcialmente idêntico. Numa primeira fase, assistimos à construção de uma imagem tendente a simular, na perfeição, todos os traços e gestos de uma verdadeira *lady*, sendo que o êxito alcançado nessa tarefa demiúrgica constitui o momento climático da acção. Mas, logo a seguir, a consciência da distância que continua a separar o simulado do verdadeiro provoca uma crise identitária em Eliza, ou seja, na personagem que fora alvo desse processo. A crise instala-se quando esta reconhece a sua própria excentricidade, quer em relação ao espaço social de onde partira, quer em relação àquele outro onde nunca deixará de ser um mero simulacro.

Este tipo de crise identitária não parece afectar os protagonistas da obra de Noël Coward intitulada *Hay Fever*, escrita a meio da década geralmente referenciada como “os loucos anos 20”. Trata-se de uma obra em que a arte e a mentira se fundem, desenhando um território quase totalmente povoado por simulações e simulacros.

À medida que se dá o avanço da acção, o contraste entre a família Bliss e os seus convidados induz-nos à interpretação de cada um dos grupos como uma sinédoque, apontando para a representação de duas esferas sociais distintas e que, no limite, se revelam inconciliáveis. O mundo artístico, representado numa postura de indiferença pela normatividade social, inclui as figuras da actriz, do romancista, do artista plástico e da crítica literária. Por sua vez, os convidados tipificam diferentes posicionamentos sócio-económicos, mas revelando terem em comum, pelo menos no início, um irresistível fascínio pelo *glamour* da família Bliss.

Estes convidados irão ser submetidos a uma experiência desestabilizadora que suspende todos os seus referenciais, enraizados num sistema ético que inclui procedimentos consignados como “boas maneiras”. No lugar destas normas, encontram uma sucessão de jogos em que se vêem obrigados a participar, e onde se esbatem as fronteiras entre o real e o imaginário. Descobrir-se-á, de resto, que no jogo dos advérbios, tal como no jogo da sedução, tudo se resume a artificiosos jogos de linguagem, ou seja, um lúdico exercício sem relação com qualquer realidade.

Podemos, com efeito, notar que a dimensão referencial neste texto tem sobretudo um carácter endógeno, no sentido de uma auto-referencialidade que se traduz, inclusive, na presença do “teatro dentro do teatro”.

Não é por acaso que o membro da família Bliss com maior protagonismo é uma actriz que, embora já retirada dos palcos, transporta para o quotidiano o sentido de uma teatralidade que invade todos os seus gestos, transformando a sua casa de campo numa extensão cénica dos palcos que deixara de pisar. Em consequência, os jogos performativos levados a efeito em interacção com os convidados são substituídos, a qualquer momento e sem sinais de transição, pela representação de um melodrama em que só a família participa.

Os nexos relacionais entre as personagens resumem-se, assim, à condição de artefactos, numa estrutura de experiência atravessada por um processo de estetização que torna irrelevante a distinção entre o real e o imaginário. Pela mesma ordem de razões, derroga-se a conotação pejorativa da mentira, substituindo-a pela afirmação de uma “hiper-realidade”, ou, como diz Baudrillard, de “um real sem origem nem realidade”.³

Já no que respeita à última peça do programa, *Absurd Person Singular*, as relações que aí se estabelecem entre as personagens inscrevem-se num conjunto de rituais afectos ao calendário social e litúrgico. A escolha das festas em vésperas de Natal para cenário dos três actos sugere, desde logo, a simulação que está contida em qualquer acto ritualístico, ao mesmo tempo que desvela a dissimulação inerente a um intercâmbio social onde se jogam interesses e se escondem intenções. Um outro nível de

³ Cf. o capítulo “Hiper-real e imaginário” (Baudrillard 20).

simulação se tornará ainda evidente, sobretudo no II Acto, ao longo do qual decorrem as sucessivas tentativas de suicídio de uma das personagens femininas. Nos comportamentos aparentemente solidários das restantes personagens descobrem-se mecanismos que apenas servem para mascarar uma liminar incapacidade de comunicação e de verdadeiro diálogo.

Tendo já notado que todas as formas de simulação implicam uma ausência, podemos dizer que, neste caso, a ausência é radical, na medida em que atinge a própria essência da humanidade, isto é, os laços cognitivos e afectivos que substancializam uma genuína interacção com o Outro. Em consequência, nesta comédia de Ayckbourn podemos já adivinhar a emergência da “Era do Vazio” de que nos fala Gilles Lipovetsky a propósito das sociedades pós-modernas, cujas perturbações narcísicas dão voz a um dilema existencial que parece não ter uma solução à vista. Vejamos o que nos diz este autor: “Por toda a parte encontramos a solidão, o vazio, a dificuldade de sentir, de ser transportado para *fora de si*; de onde uma fuga para a frente de ‘experiências’, que mais não faz do que traduzir esta busca de uma experiência emocional forte” (Lipovetsky, *A Era* 73).

3. O Respeito/Desrespeito pelo Outro: que Outro?

Parto justamente desta ideia da interacção com o Outro para entrar no último ponto, em que irei falar das noções de respeito e desrespeito, na sua articulação com o conceito de alteridade.

Quando evoquei as posições de Immanuel Kant acerca da dignidade humana, tive ocasião de sublinhar que o respeito por si próprio é considerado uma das formas de honrar essa mesma dignidade. A outra forma, igualmente relevante, consiste no respeito devido aos outros seres humanos, na medida em que todos partilham uma condição universal enquanto seres racionais e esse facto, só por si, torna-os dignos de respeito.

Fazendo parte integrante de um discurso humanista centrado na ideia da semelhança que preside a toda a espécie humana, trata-se de uma visão identificável com o Iluminismo europeu e considerada dominante em todo o período histórico que se estende até meados do séc. XX. É já na segunda metade desse século e na sequência de um conturbado processo histórico assinalado por duas Guerras Mundiais e pelo Holocausto, que uma tal perspectiva é crescentemente denunciada na sua incapacidade de

reconhecer e respeitar a noção da diferença, entendida como o espaço identitário do Outro.

Emmanuel Levinas é o filósofo que enuncia este novo discurso de uma forma mais marcante, ao conjugar a ideia do cuidado e da responsabilidade pelo Outro com a ênfase no estatuto de dignidade daquilo que é único e singular. Vejamos uma das suas declarações: “No momento em que sou responsável pelo Outro, sou único. Sou único na medida em que sou insubstituível, na medida em que sou escolhido para responder. A responsabilidade é vivida como uma escolha” (Bauman 70).⁴

Em *A Vida Fragmentada*, uma obra publicada em 1995, o sociólogo Zygmunt Bauman viria a corroborar a perspectiva de Levinas que, de resto, considera o maior filósofo moral do séc. XX, desenvolvendo uma das suas principais injunções da seguinte forma: “A assunção de uma atitude moral significa assumir responsabilidade pelo Outro; agir no pressuposto de que o bem-estar do Outro é qualquer coisa de precioso, solicitando o meu esforço no sentido de o preservar e promover” (Bauman 270).

Como podemos constatar, ainda que implicando respeito, a responsabilidade de que nos falam estes autores exige uma atitude mais proactiva, no sentido de ir ao encontro daquilo que a presença do Outro solicita de cada um de nós.

Neste novo quadro ético-moral, são necessariamente reequacionadas várias questões, sendo que uma delas se prende com o papel do riso, sobretudo quando dirigido para uma crítica que se pode tornar ofensiva.

A presença de algo passível de ser designado como malícia, que já Henri Bergson reconheceu no fenómeno do riso⁵, pode conduzir à suspeição da sua não aceitabilidade, em particular se, em vez do simples humor, comporta um olhar mais agressivo, sob a forma de ironia ou sátira. Por definição, o humor constrói-se numa atitude mais inócua, manifestando

⁴ Trata-se de uma entrevista dada por Levinas a François Poirié em 1987, e citada por Zygmunt Bauman.

⁵ “Neste sentido, o riso não pode ser absolutamente justo. E repetamos que também não pode conter bondade. Tem por função intimidar, humilhando. Não seria bem sucedido nesta tarefa se a natureza, para esse efeito, não tivesse deixado no melhor dos homens um fundozinho de maldade, ou, pelo menos, de malícia” (Bergson 135).

até alguma complacência para com as fraquezas próprias do ser humano. Já no que respeita à sátira, ela visa condenar através do riso, num propósito morigerador que pressupõe a existência de uma norma, e a consequente tentativa de denunciar os desvios que a possam pôr em causa.

É justamente devido à ausência de normas ou valores reconhecidos na nossa sociedade actual que há quem anuncie a morte da sátira e a sua substituição por formas mais lúdicas de comicidade, numa cultura essencialmente hedonista e humorística, que investe numa “pacificação do cómico”, segundo uma perspectiva avançada por autores como Gilles Lipovetsky.

Nas comédias de costumes que fazem parte deste programa, a presença da sátira, ainda que muitas vezes associada ao humor, pressupõe, de facto, a existência de normas sociais e éticas em função das quais se opera a exclusão pelo riso. Permite-nos, assim, a percepção dos contornos de uma alteridade muitas vezes sujeita a um olhar crítico e discriminatório, que sublinha e reprova a diferença. Os critérios para essa diferenciação são variáveis e, por isso, identificá-los significa adquirir uma noção acerca dos códigos culturais que, em cada caso, legitimam a inclusão ou exclusão.

Na cultura aristocrática tal como surge representada em *The Way of the World*, é relativamente fácil perceber quais os critérios que presidem à marginalização pelo riso. O factor etário, associado a uma educação puritana, transforma Lady Wishfort num dos alvos preferenciais de uma crítica impiedosa, que se estende também ao provinciano Sir Wilfull, devido ao seu desconhecimento das regras de etiqueta citadinas. Quanto aos chamados *fops*, o ridículo provém da sua tentativa, mal conseguida, de exhibir as qualidades que integram o capital simbólico personificado na figura do *gallant*. A diferença e consequente rejeição resumem-se, pois, à incapacidade de cada um deles reproduzir os valores aristocráticos epitomizados na juventude, elegância e eloquência.

Já em *The School for Scandal*, de Richard Sheridan, deparamos com um quadro mais complexo no que respeita à identificação de uma alteridade marginalizada ou silenciada. Como já tivemos ocasião de ver, no contraste entre Joseph e Charles desenha-se uma crítica à hipocrisia dos discursos coetâneos em prol do sentimento. Mas a existência de um grupo de personagens relacionadas com o próprio título da peça convida-nos, também, à interpretação do seu significado no contexto da acção, sendo

possível concluir que, em última análise, este grupo nos sugere a presença da sátira dentro da sátira.

O grupo dos “*slanderers*”, liderado por Lady Sneerwell, cuja actividade consiste em destruir reputações através de uma crítica jocosa, ilustra um exercício social de exclusão e marginalização que, na peça, se transforma, por sua vez, em objecto de uma crítica igualmente punitiva. É a exploração de escândalos sexuais e da falta de conformidade às regras de etiqueta que dá corpo à actividade difamatória levada a cabo por aquele grupo. Assim se penalizam as infracções, reais ou imaginárias, que põem em causa o código de costumes socialmente instituído. Mas é precisamente este grupo que vai sendo também ridicularizado ao longo da peça e que, no final, através de Lady Sneerwell, acaba por ser um dos alvos de repúdio e marginalização. Ou seja, por satirizar aqueles que satirizam, podemos dizer que esta comédia comporta uma dimensão de auto-referencialidade e, em certa medida, também de auto-crítica.

Por outro lado, ao investir mais no humor e no cómico de situação do que num *wit* sardónico ou virulento, *The School for Scandal* confirma-se como produto de uma cultura mais aberta à aceitação da diferença e, por isso, menos tolerante para com a sátira. Este facto é também visível no tratamento dado à figura do judeu Moses. Embora surja ainda, de acordo com uma persistente tradição, representando uma actividade ligada à usura, este judeu informa os seus interlocutores de que quem dirige esse negócio é um cristão. Assim se reforça a ideia de que os preconceitos sócio-culturais, ao impedirem o reconhecimento da singularidade, dificultam a compreensão e a aceitação do Outro.

Podemos, em suma, afirmar que na comédia de Sheridan a hipocrisia e a intolerância, enquanto manifestações de desrespeito, são estigmatizadas não só através do riso que despertam, mas também pelo seu afastamento no desenlace – um desenlace que nega às personagens que as encarnam a possibilidade de participarem na celebração festiva de um novo equilíbrio social.

Como já tivemos ocasião de notar, na peça de Oscar Wilde a intolerância é igualmente questionada, pois só através da sua substituição por uma atitude benevolente e compreensiva pode o casal Chiltern alcançar um desfecho harmonioso. Por sua vez, a noção de alteridade consubstancia-se,

aqui, no face-a-face com o autor de uma transgressão que, no imediato, sinaliza o desrespeito pelos legítimos interesses dos que vivem em sociedade. Todavia, na perspectiva avançada pela figura do *dandy*, o que se sugere é um novo patamar de respeito pelo Outro que visa a sua totalidade, incluindo os erros e as fraquezas. Em vez da discriminação decorrente do erro, sublinha-se a capacidade regeneradora do amor ao próximo (*charity*), explicitamente apontado como figuração máxima de uma ética verdadeiramente cristã, capaz de fazer frente ao materialismo dominante.

Enquanto nesta comédia somos assim confrontados com o questionamento de preconceitos que podem atingir qualquer ser humano, independentemente de classe ou género, em *Pygmalion*, de Bernard Shaw, a incidência é balizada por factores relativos quer à estratificação social, quer à distinção entre os dois sexos. A figura do Professor Higgins epitomiza uma atitude de narcísico desrespeito que toma como alvos os membros das *lower classes* e, muito em especial, o sexo feminino. A misoginia faz parte integrante do seu discurso, que encontra correspondência na objectificação de que Eliza é alvo, enquanto cobaia de uma experiência que pretende validar a competência científica do professor de fonética.

O resultado da experiência ultrapassa, todavia, as metas estritamente científicas, encaminhando-nos para interrogações de carácter ontológico e ético, verbalizadas por quem fora objecto da experiência, mas que aprendera a olhar-se a si própria como sujeito – e, enquanto tal, responsável pelas suas escolhas. Em consequência, ao escolher seguir o seu próprio caminho, resgatando-se a uma forma de tratamento que a não dignifica, Eliza opta, conscientemente, por casar com alguém com quem possa partilhar o poder dentro do casal.

A arrogância científica do Professor Higgins virá a encontrar uma notória correspondência no universo talentocrático da família Bliss em *Hay Fever* de Noël Coward. Em vez da mestria no domínio da fonética, é a vocação para as artes que confere aos membros desta família um estatuto de privilégio, no espaço relacional com os representantes do cidadão comum. O sentido de alteridade enquanto sinónimo de diferença é neste caso engendrado por factores que não provêm do género, da etnia ou da situação sócio-económica, mas tão só da presença ou ausência de talento

artístico. No confronto que assim se institui sob a forma de um face-a-face que radicaliza as latentes diferenças, a objectificação dos convidados torna-se conspícua, reduzidos que são à instrumentalidade de peões, numa geometria lúdica e performativa a que são alheios. A sensação de serem vítimas de um inusitado desrespeito percorre os desabafos que os convidados trocam entre si, acabando por se traduzir numa fuga colectiva, que faz lembrar a saída de Eliza no final de *Pygmalion*.

A semelhança estende-se também às personagens que, ao serem abandonadas, manifestam uma genuína surpresa. Quer Higgins quer a família Bliss confirmam, com esta última reacção, o seu total alheamento perante os sentimentos e as necessidades do Outro, num processo de desresponsabilização que, como já vimos, pode ser olhado – e tende a sê-lo, hoje em dia – como o lugar de negação da própria Ética.

A comédia *Hay Fever* prolonga, deste modo, a encenação da arrogância própria de uma elite cujo poder simbólico provém do domínio de áreas científicas ou artísticas, numa cultura tipicamente modernista que incorpora, ainda, a noção da importância das vanguardas.

Na peça seguinte, situada já na Pós-modernidade, o que se recupera é apenas o discurso misógino que, em Higgins, surgia colado a essa reivindicação da superioridade científica. Em *Absurd Person Singular*, as personagens masculinas são agora vistas em luta pelo poder económico, no seio de uma cultura de massas presidida e controlada pelas leis do mercado – mas na qual o sexo feminino continua a ser subalternizado, e dado como incapaz de lidar com tão impiedoso universo concorrencial. A própria organização cénica da peça de Ayckbourn, ao localizar nas cozinhas toda a acção visível, constitui uma indicação da prioridade conferida à questão dos géneros, bem como ao papel social da mulher, na sua tradicional identificação com aquele espaço doméstico.

A propósito desta mesma ligação identitária e como forma de perspectivar o humor negro que atravessa a comédia de Ayckbourn, cabe aqui evocar um filósofo alemão cujas posições foram já referidas a propósito de outros tópicos, mas cujo discurso é especialmente virulento e, dado o seu teor, potencialmente ofensivo, quando se debruça sobre esta ligação cultural da mulher à cozinha. Logo após ter qualificado como “ridículas” as mulheres que assumem pretensões à erudição científica bem como à autonomia

económica e jurídica, Nietzsche concentra-se no papel mais tradicional da mulher, reservando-lhe o seguinte comentário na sua obra *Para Além de Bem e Mal*:

A estupidéz na cozinha; a mulher como cozinheira; a horripilante insensatez com que cuida da alimentação da família e do dono da casa! A mulher não percebe o que a comida *significa*; e quer ser cozinheira! (...)

Pelas más cozinheiras – pela falta total de bom senso na cozinha – é que foi mais retardada, mais prejudicada a evolução do homem (...) (Nietzsche 153).

Podemos dizer que a ausência de quaisquer indícios de uma intenção humorística ou satírica reduz este discurso a uma crua manifestação de sexismo, cujo alvo é a própria dignidade da mulher. Um texto como este pode ajudar-nos a compreender, por via do contraste, o papel e os efeitos da sátira tal como está construída em *Absurd Person Singular*, na sua interligação com um tipo de humor negro que é, também, passível de ser considerado ofensivo. A diferença que ressalta da comparação entre os dois registos leva-nos à confirmação de que, em vez de atacar a mulher, a sátira e o humor negro nesta comédia tomam antes como alvo o próprio desrespeito pelo sexo feminino. Trata-se, pois, de uma denúncia, que usa o exagero para iluminar as formas de silenciamento de que a mulher é vítima, em sociedades ditas igualitárias.

Em conformidade com a noção de sátira que tenho vindo a desenvolver, sabemos já tratar-se de uma perspectiva que implica a existência de propostas alternativas, num projecto crítico que, por definição, tende a fundamentar a própria sátira. Na verdade, é lícito afirmar que esta só existe em função de uma vontade de mudança e de substituição de padrões cuja falência, exposta ao riso, deverá promover, no leitor ou espectador, um desejo de regeneração do tecido social e humano.

Tendo em conta a abrangência do espaço ocupado pela sátira na comédia de costumes britânica, na sua conjugação com formas diferenciadas de humor, podemos reconhecer neste tipo de comédia um instrumento cultural que, ao convidar à reflexão crítica, constitui um poderoso incentivo para uma maior consciência e uma maior intervenção cívica. E não será

justamente aí que reside, afinal, a legitimação dos saberes que integram o domínio das Artes e Humanidades?

Não querendo terminar com uma interrogação, por retórica que seja, vou concluir regressando ao riso e lembrando uma comparação formulada por Henri Bergson:

O riso nasce como esta espuma (...). Também ele é uma espuma à base de sal. Como a espuma se desfaz. Representa alegria. O filósofo que o colhe para o provar encontrará de resto muitas vezes, numa pequena quantidade de matéria, uma certa dose de amargura (Bergson 136).

Obras Citadas

- Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Trad. António C. Caeiro. Lisboa: Quetzal Editores, 2004.
- Ayckbourn, Alan. *Three Plays*. New York: Grove Press, 1975.
- Baudrillard, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1981.
- Bauman, Zygmunt. *A Vida Fragmentada. Ensaios Sobre a Moral Pós-Moderna*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.
- Bergson, Henri. *O Riso*. Trad. Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- Congreve, William. *The Way of the World*. Ed. Brian Gibbons. London: A & C Black, 1991.
- Coward, Noël. *Hay Fever*. Ed. Martin Tikner. London: Methuen, 1983.
- Hirst, David. *Comedy of Manners*. London: Methuen, 1979.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Ed. J. C. A. Gaskin. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. London and New York: Routledge, 1983.
- Kant, Immanuel. *Metafísica dos Costumes, Parte II. Princípios Metafísicos da Doutrina da Virtude*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2004.
- Lipovetsky, Gilles. *A Era do Vazio*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Antropos, 1983.

- . *O Crepúsculo do Dever*. Trad. Fátima Gaspar e Carlos Gaspar. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- Nietzsche, Friedrich. *Para Além de Bem e Mal*. Trad. Delfim Santos. Lisboa: Guimarães Editores, 2004.
- Sheridan, Richard. *The School for Scandal*. Ed. Michael Corder. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Shaw, George Bernard. *Pygmalion*. Ed. Jacqueline Fisher. London: Longman, 1991.
- Wilde, Oscar. *Complete Works of Oscar Wilde*. Ed. J. B. Foreman. London and Glasgow: Collins, 1975.

ABSTRACT

This essay aims at offering a perspective of the process of consolidation of the British Comedy of Manners since its emergence in the Restoration period (second half of the 17th century) up to the second half of the 20th century. For this purpose, it addresses the comedies that may be considered paradigmatic in face of their historical and cultural contexts. The corpus in analysis includes the following comedies: *The Way of the World* (1700) by William Congreve, *The School for Scandal* (1777) by Richard Sheridan, *An Ideal Husband* (1895) by Oscar Wilde, *Pygmalion* (1914) by George Bernard Shaw, *Hay Fever* (1925) by Noël Coward and *Absurd Person Singular* (1972) by Alan Ayckbourn.

This approach focuses on the following topics: 1) Plutocracy and meritocracy: a dialogue. 2) Simulations and dissimulations, or the games of lying and telling the truth. 3) Respect/disrespect for the Other – what Other?

In order to discuss such matters within a perspective related to the so-called Ethical Criticism, this essay includes references to the philosophical and sociological discourses of the following authors: Aristotle, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Jean Baudrillard, Emmanuel Levinas, Zygmunt Bauman and Gilles Lipovetsky.

KEYWORDS

comedy of manners, ethics, vices, virtues.

RESUMO

Este ensaio pretende oferecer uma visão do percurso de consolidação identitária da Comédia de Costumes Britânica desde o seu advento, no período da Restauração (segunda metade do séc. XVII), até à segunda metade do séc. XX, através da interpelação de comédias consideradas paradigmáticas face ao contexto epocal em que se inscrevem. O *corpus* em análise inclui as seguintes comédias: *The Way of the World* (1700) de William Congreve, *The School for Scandal* (1777) de Richard Sheridan, *An Ideal Husband* (1895) de Oscar Wilde, *Pygmalion*

(1914) de George Bernard Shaw, *Hay Fever* (1925) de Noël Coward e *Absurd Person Singular* (1972) de Alan Ayckbourn.

A análise proposta debruça-se, fundamentalmente, sobre os seguintes tópicos: 1) A plutocracia e a meritocracia: um diálogo. 2) Simulações e dissimulações, ou os jogos da mentira e da verdade. 3) O respeito/desrespeito pelo Outro: que Outro?

A fim de debater tais questões dentro de uma perspectiva de Crítica Ética, é convocado o discurso filosófico e sociológico dos seguintes autores: Aristóteles, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Jean Baudrillard, Emmanuel Levinas, Zygmunt Bauman e Gilles Lipovetsky.

PALAVRAS-CHAVE

comédia de costumes, ética, vícios, virtudes.

Chegar a Casa: Safo, Stevenson, Eliot, Larkin

Fernando Barragão

CEAUL - Centro de Estudos Anglístico da Universidade de Lisboa

Chegar a Casa: Safo, Stevenson, Eliot, Larkin

Nas notas finais ao seu poema *The Waste Land*, T. S. Eliot afirma ter-se inspirado em Safo para o episódio da dactilógrafa que chega a casa após mais um dia de trabalho. Cremos que a asserção é parcialmente verdadeira, na medida em que nos permite traçar uma pequena genealogia entre quatro autores relativamente ao uso que fazem da imagem de um “regresso a casa”. Notaremos, por igual, as continuidades e os desvios.

O poema de Safo a que Eliot se reporta é, aparentemente, uma confusão entre dois textos da autora grega: “This may not appear as exact as Sappho’s lines, but I had in mind the ‘longshore’ or ‘dory’ fisherman, who returns at nightfall” (Eliot 45). O pescador a que Eliot alude vagamente é Pélagon, sobre cujo cadáver o pai, Meniscas, deposita os instrumentos de trabalho de uma vida no mar.¹ O regresso a casa ao fim da tarde vem de um outro texto onde se faz um louvor à estrela da tarde:

Estrela da tarde, tudo reúnes o que a Aurora dispersou!
Trazes a ovelha, trazes a cabrinha, trazes à mãe a sua criancinha.

(*Poesia Grega* 42)

Ao aproximarmos os dois textos, ocorre-nos que a confusão de Eliot possa ser deliberada. É difícil não ver em Pélagon uma prefiguração da lamentação da morte de Phlebas, na quarta parte de *The Waste Land* (Eliot 36). Por outro lado, não é apenas esta consciência da finitude humana que atravessa o texto de Eliot. O contraste estabelecido entre ordem e dispersão revela-se surpreendente quando aplicado ao episódio da dactilógrafa.

¹ “To the fisherman Pelagon his father Meniscus has puit up a fishing-basket and an oar as a memorial of his hard life.” (*Lyra Graeca* I 281) Segundo Willis Barnstone, esta elegia foi erradamente atribuída a Safo. (*The Complete Poems* 121)

É à sombra da descrição da rotina na City londrina, com o seu cortejo de gente morta por dentro, na primeira parte do poema, que nos surge esta dactilógrafa, já na terceira parte: “ (...), the evening hour that strives/ Homeward, and brings the sailor home from sea,/ The typist home at teatime, (...)” (35). Aqui, há ecos, não de Safo, mas de Robert Louis Stevenson:

Under the wide and starry sky,
Dig the grave and let me lie,
Glad did I live and gladly die,
And I laid me down with a will.

This be the verse you grave for me:
Here he lies where he longed to be,
Home is the sailor, home from sea,
And the hunter home from the hill.

(Ricks 501)

Este poema, intitulado “Requiem”, é um balanço final antes do derradeiro suspiro. Acima de tudo, ressuma paz, em redor do “Eu” poético e dentro deste. Aqui, a morte é o definitivo regresso a casa. Como tal, é encarada de forma positiva. Há que notar ainda o uso do verbo “grave”, que se liga ao substantivo “grave”, e o substantivo “will”, que guarda o duplo significado de “testamento” e de “vontade”.

Em Eliot, porém, os contornos negativos no episódio da dactilógrafa tornam-se evidentes. Em primeiro lugar, a inclusão implícita desta personagem no rol dos mortos da “Unreal City” implica uma morte em vida adequada ao tom geral de *The Waste Land*. Em segundo lugar, o já mencionado contraste entre ordem – a da rotina diária – e dispersão – a desarrumação da própria casa – prenuncia desarmonia após o retorno, o que inverte a noção comum a Safo e a Stevenson. Em terceiro lugar, a indiferença e a cedência casual perante os avanços do convidado parece confirmar a morte em vida a que aludimos, e essa impressão reforça-se com a presença de Tirésias: “I who have (...) walked among the lowest of the dead” (Eliot 32). Em suma, a morte espiritual da dactilógrafa, como a dos restantes intervenientes no poema de Eliot, não traz descanso ou paz. Ao invés, ela manifesta-se em todos os aspectos do seu dia, e o lar, supostamente o lugar de descanso e de abrigo, passa a cenário negro.

Philip Larkin, por seu lado, dedica-se a distorcer Stevenson. O seu poema “This Be The Verse” vai buscar o título ao quinto verso de “Requiem”, acima transcrito, e oferece, embora em tom humorístico, uma imagem negativa e sem remissão do declínio da Humanidade, sobretudo nas relações familiares.

They fuck you up, your mum and dad.
 They may not mean to, but they do.
 They fill you with the faults they had
 And add some extra, just for you.

 But they were fucked up in their turn
 By fools in old-style hats and coats,
 Who half the time were sappy-stern
 And half at one another's throats.

 Man hands on misery to man.
 It deepens like a coastal shelf.
 Get out as early as you can,
 And don't have any kids yourself.

(Larkin 180)

Note-se, em particular, o nono verso: “Man hands on misery to man.” É o axioma que resume o tom pessimista do poema: a infelicidade é hereditária. Tal como em Stevenson, a morte é repouso; ao contrário do poema do escocês, porém, é encarada como uma saída face a um ciclo vicioso. Morre-se, não para concluir com naturalidade a vida terrena, mas porque não se merece estar vivo.

Todavia, o poema larkiniano em que “chegar a casa” é (ainda) mais terrível é “Aubade”, onde o embotar dos sentidos no início do texto cedo dá lugar à percepção da inevitabilidade da morte.

I work all day, and get half-drunk at night.
 Waking at four to soundless dark, I stare.
 In time the curtain-edges will grow light.
 Till then I see what's really always there:
 Unresting death, a whole day nearer now,
 Making all thought impossible but how
 And where and when I shall myself die.
 Arid interrogation: yet the dread

Of dying, and being dead,
Flashes afresh to hold and horrify.
The mind blanks at the glare. Not in remorse
– The good not done, the love not given, time
Torn off unused – nor wretchedly because
An only life can take so long to climb
Clear of its wrong beginnings, and may never;
But at the total emptiness for ever,
The sure extinction that we travel to
And shall be lost in always. Not to be here,
Not to be anywhere,
And soon; nothing more terrible, nothing more true.
(Larkin 208)

A construção do poema é interessante. Em primeiro lugar, a estrutura das estrofes parece-nos claramente devedora das odes keatsianas. Tal como nestas, há dez versos estruturados em esquemas rimáticos reminiscentes do soneto. Neste caso, é ababcdeed; em “The Whitsun Weddings” (Larkin 114-7), é ababcdecde. Assemelha-se, portanto, a um soneto sem uma das quadras e com um dos versos mais curto (como ocorre em Keats). Em segundo lugar, só no último verso se fica a saber o ofício – logo, a identidade parcial – do “Eu” poético: “Postmen like doctors go from house to house” (Larkin 209). A revelação progressiva da presença invisível da morte – e do medo desta – é feita com o aparecimento da luz do dia, depois do despertar do Eu:

[...] this is what we fear – no sight, no sound,
No touch or taste or smell, nothing to think with,
Nothing to love or link with,
The anaesthetic from which none come round.

And so it stays just on the edge of vision,
A small unfocused blur, a standing chill
That slows each impulse down to indecision.
Most things may never happen: this one will,
And realisation of it rages out
In furnace-fear when we are caught without
People or drink. Courage is no good:
It means not scaring others. Being brave

Lets no one off the grave.
 Death is no different whined at than withstood.
 Slowly light strengthens, and the room takes shape.
 It stands plain as a wardrobe, what we know,
 Have always known, know that we can't escape,
 Yet can't accept. One side will have to go.

(Larkin 208-9)

Há que salientar, em especial, o contraste entre o próprio lar do carteiro – onde se desvela o horror face à finitude humana – e as casas onde o carteiro tem de passar, e onde o que lhe foi revelado volta a estar oculto. Também em Larkin, o próprio lar é um espaço sinistro, tendo nos lares dos outros – e é esta a novidade – um alívio momentâneo: “Work has to be done” (Larkin 209)

Segundo Chatterjee, isto significa que o “Eu” poético (para este autor, “o poeta”) conseguiu arranjar um *modus vivendi* singular do qual a Morte faz parte regularmente, mas ainda não em definitivo: “(...) the poet is thus enabled to come to terms with death (...)” (Chatterjee 300).

Em jeito de sinopse conclusiva, poder-se-á dizer que a imagem do regresso ao lar é, no mínimo, ambivalente. Dependendo do seu tratamento literal ou metafórico, pode abrir perspectivas mais ou menos risonhas ou sombrias. Apesar de por vezes haver figurações claras de niilismo (em “Aubade”: Chatterjee 298), ou vazio espiritual (a dactilógrafa de Eliot), há uma promessa de solução definitiva, mesmo que esta não se traduza em salvação eterna.

A fusão de reflexão, depressão, mágoa e beleza conseguida nos textos que analisámos serve, ela própria, de representação dos elementos constitutivos desses textos. À partida, seriam elementos heterogéneos, propensos à dispersão e ao vazio. Tudo, porém, conflui nessa Ordem que é a Poesia. A Dispersão que nela se encontra, como a variedade dos textos que analisámos em maior detalhe, é um Caos controlado.

Obras Citadas

- Chatterjee, Sisir Kumar. *Philip Larkin: Poetry That Builds Bridges*. New Delhi: Atlantic, 2006.
- Eliot, T. S. *The Waste Land and Other Poems*. London: Faber and Faber, 1972 (1940).
- Larkin, Philip. *Collected Poems*. Edited with an introduction by Anthony Thwaite. London and Boston: The Marvell Press and Faber and Faber, 1988.
- Lyra Graeca: Being the Remains of All the Greek Lyric Poets from Eumelus to Timotheus excluding Pindar, newly edited and translated by J. M. Edmonds. Volume I: Including Terpander, Alcman, Sappho and Alcaeus*. 1922. London: William Heinemann Ltd., 1963.
- Poesia Grega. De Alcman a Teócrito*. Organização, tradução e notas de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2006.
- Ricks, Christopher (ed.). *The New Oxford Book of Victorian Verse*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1987.
- The Complete Poems of Sappho*. Translated by Willis Barnstone. Boston and London: Shambhala, 2009.

ABSTRACT

T. S. Eliot's allusion to a poem by Sappho in his notes to *The Waste Land* is the starting point of a short journey through four authors correspondent with four perspectives on 'returning home'. Together with the aforementioned Eliot and Sappho, Robert Louis Stevenson and Philip Larkin add up to the list. We set out to demonstrate the coexistence between close inter-textual relations and divergent viewpoints, making explicit the tension between Aesthetics and Ethics which is a feature of every poetic phenomenon.

KEYWORDS

Eliot, Sappho, Stevenson, Larkin, Inter-textuality

RESUMO

A alusão de T. S. Eliot a um poema de Safo nas notas a *The Waste Land* serve de ponto de partida a um breve percurso por quatro autores, aos quais correspondem quatro perspectivas sobre a temática do "regresso a casa". Além dos já mencionados Eliot e Safo, Robert Louis Stevenson e Philip Larkin compõem a lista. Propomo-nos demonstrar a coexistência entre estreitas relações intertextuais e pontos de vista divergentes, explicitando a tensão entre Estética e Ética própria de todo o fenómeno poético.

PALAVRAS-CHAVE

Eliot, Safo, Stevenson, Larkin, Intertextualidade.

Semiótica Social e Gramática Visual: o sistema de significados interativos

Flaviane Faria Carvalho

CEAUL - Centro de Estudos Anglistico da Universidade de Lisboa

Semiótica Social e Gramática Visual: o sistema de significados interativos

1. Considerações iniciais

Na sociedade atual, orientada pelos ditames da publicidade e do culto da imagem, a apresentação visual tem assumido um papel cada vez mais preponderante nos mais diferentes tipos de media. Nesse contexto, os linguistas e semioticistas sociais Kress & van Leeuwen apontam para a importância e a necessidade de se desenvolver um método de análise que possibilite verificar como todos os recursos semióticos presentes em um texto constroem, de maneira conjunta, significados sociais – razão pela qual elaboram a Gramática Visual (*Grammar of Visual Design*)¹.

A teoria Semiótica Social Multimodal foi levada a conhecimento da comunidade científica portuguesa pela primeira vez com a publicação de duas obras organizadas pela Professora Doutora Emília Ribeiro Pedro (cf. Pedro 1997, 1998), as quais contaram com a colaboração tanto de Gunther Kress, através dos seus artigos “Multimodal texts and Critical Discourse Analysis” (cf. Pedro, 1997) e “Considerações de carácter cultural na descrição linguística: para uma teoria social da linguagem” (cf. Pedro, 1998); como também de Theo van Leeuwen, com seu artigo “A representação dos actores sociais” (cf. Pedro, 1998). Entretanto, cerca de doze anos após o lançamento destes volumes, ainda são incipientes os registros no país de trabalhos com esse enfoque.

¹ Uma vez que alguns dos termos relativos à gramática visual e à abordagem multimodal não têm ainda tradução academicamente consensual em língua portuguesa, opta-se pela colocação parentética da expressão inglesa na primeira referência neste artigo a termos específicos destas disciplinas.

Na tentativa de reverter esse quadro e restituir o fôlego às pesquisas e à produção bibliográfica em Portugal no âmbito da Semiótica Social e da multimodalidade, Carvalho (2008) lança o artigo “A primeira página de jornais portugueses à luz da análise multimodal”, cuja proposta consiste em analisar o *layout* da primeira página dos jornais portugueses *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã* e *Público* através dos “significados composicionais”, um dos sistemas analíticos oferecidos pela Gramática Visual. Com o intuito de dar prosseguimento à empreitada de expandir e divulgar os estudos em multimodalidade à comunidade acadêmica de Portugal, o presente artigo tem como principal objetivo evidenciar as contribuições teórico-metodológicas trazidas pelo sistema de “significados interativos” (*interactive meaning*), pertencente, assim como o sistema de significados composicionais, à grelha da Gramática Visual.

2. Escopo teórico da abordagem multimodal

As duas últimas décadas podem ser caracterizadas pela efervescência de inúmeros estudos no sentido de compreender como recursos semióticos são utilizados para articular discursos através de uma variedade de contextos. Investigações detalhadas têm sido empreendidas visando descrever recursos semióticos, funções e sistemas de múltiplos modos, a fim de organizar seus princípios e investigar suas referências culturais.

Segundo Kress & van Leeuwen (1), o termo “gramática” geralmente é associado à idéia de um conjunto de regras que devem ser obedecidas, posto que vigoram como formas aceitáveis socialmente. Contrapondo-se a essa idéia, a Gramática Visual propõe-se a descrever a forma pela qual indivíduos, coisas e lugares são combinados em uma totalidade constitutiva de sentido. Desse modo, o enquadre teórico da Semiótica Social concebe as regras como socialmente produzidas e mutáveis por meio da interação social (van Leeuwen 47-48). Tal concepção confronta-se com a definição da vertente tradicional da semiótica – norteada pelos fundamentos teóricos de Saussure – sobre as regras, vistas como fixas e imutáveis.

Desta perspectiva, Jewitt (14-16) assinala quatro suportes teóricos nos quais se assentam a abordagem multimodal. A primeira suposição básica é a de que os significados são produzidos, distribuídos, recebidos, interpretados e reproduzidos através de uma série de modos comunicativos

e representacionais – gesto, postura, olhar, imagem, por exemplo –, e não somente através da linguagem escrita ou falada. A segunda suposição defende que todos os modos semióticos, para além da fala e da escrita, são moldados através dos seus usos culturais, históricos e sociais, a fim de realizarem diferentes trabalhos comunicativos. A terceira suposição remete ao fato de que as pessoas regem significados através da seleção e da configuração de diferentes modos, pelo que a interação entre tais recursos é extremamente importante para a produção de novos significados. A quarta suposição, por sua vez, sublinha que os significados dos signos realizados pelos modos semióticos são sociais, isto é, constituídos pelas normas e regras operadas no momento da produção do signo. Além disso, tais significados são influenciados pelos interesses e motivações do produtor do signo em um contexto social específico, que seleciona, adapta e reformula significados através de um processo contínuo de leitura/interpretação do signo.

No âmbito da multimodalidade, Machin (2007) realiza uma compilação introdutória sobre a análise multimodal, Jewitt (2009) apresenta uma descrição detalhada dos estudos mais recentes desenvolvidos na área, e Kress (2010) traz novas reflexões sobre as nomenclaturas e categorias propostas pela Gramática Visual. Os trabalhos de Kress & van Leeuwen (1996, 2006) têm contribuído notavelmente para mapear os recursos semióticos das artes e imagens visuais. Nessa esteira, pesquisas incluem os modos semióticos das cores (Kress & van Leeuwen, 2002), tipografia (van Leeuwen, 2006), gestos e movimentos (Kress *et al.*, 2001, 2004; Martinec, 2000, dentre outros), olhar (Lancaster, 2001; Bezemer, 2008, por exemplo), voz e música (van Leeuwen, 1999; Stevens, 2009, entre outros), e o uso do espaço na arquitetura (O'Halloran, 2004; Ravelli, 2005; Stenglin, 2009; van Leeuwen, 2005, por exemplo).

No contexto acadêmico dos países de fala de língua portuguesa, nomeadamente no Brasil, pode-se destacar, no campo da publicidade e propaganda, as pesquisas Delphino (2001), Fernandes & Almeida (2008), Knoll (2007), Ouverney (2008), Petermann (2006) e Rezende (2008). Já no domínio do jornalismo impresso, digital e de revista, cumpre sublinhar os trabalhos de Almeida (2008), Bernardes (2009), Carvalho (2007, 2008), Carvalho & Magalhães (2009), Cavalcanti (2009), Ferraz (2009), Ferreira (2003), Ferreira & Bortoluzzi (2007), Fontenele (2004), Heberle (2004) e Pinheiro (2007). Cumpre apontar também para a considerável produção

acadêmica envolvendo multimodalidade e livros didáticos, como é o caso de Bou Maroun (2006), Mozdzenski (2006), Novellino (2007), Queiroz (2005), Rezende (2004), e Teixeira (2008).

Traçada essa breve conjuntura acerca dos principais trabalhos desenvolvidos em Semiótica Social Multimodal no âmbito nacional e internacional, a próxima seção debruça-se sobre o sistema de significados interativos, pertencente à Gramática Visual.

3. Os significados interativos e as relações entre produtores e espectadores das imagens

De acordo com Kress & van Leeuwen, a comunicação visual possui recursos para constituir e manter interações entre os participantes representados e os produtores e espectadores da imagem. Os participantes em interação são, portanto, indivíduos reais que produzem e atribuem sentido às imagens no contexto das instituições sociais que, em diferentes graus e formas, regulam o que pode ou não ser expressado através de imagens. Sob este viés, a articulação e o entendimento dos significados sociais em imagens derivam da articulação visual de significados em interação face-a-face, bem como das posições espaciais alocadas para diferentes tipos de atores sociais em interação.

Quando os participantes representados olham para o espectador, vetores formados pela “linha do olhar” são conectados entre ambos. O contato (*contact*) é então estabelecido, mesmo que apenas em um nível imaginário. O contato pode ser engendrado por demanda (*demand*), em que o olhar dos participantes requer algo do espectador, bem como a expressão facial e os gestos; ou por oferta (*offer*), na qual o participante representado é apenas um objeto de contemplação para o espectador, sendo este o sujeito do olhar.

A distância social (*social distance*) está relacionada com o enquadramento da imagem, podendo ser configurada, basicamente, em plano fechado (*close shot*, quando a imagem mostra a cabeça e os ombros do participante representado), plano médio (*medium shot*, quando a imagem retrata o participante representado dos joelhos para cima), e plano aberto (*long shot*, o participante representado é mostrado de corpo inteiro e o cenário é também visualizado). Tais enquadramentos situam-se em um

contínuo e sugerem, respectivamente, relações de intimidade, amizade, e distanciamento com o espectador.

O sistema de perspectiva – a seleção de um ângulo ou “ponto de vista” por parte do produtor da imagem – pode realizar atitudes (*attitudes*) mais ou menos subjetivas quanto à apresentação dos participantes representados. Segundo Kress & van Leeuwen (135), “as atitudes subjetivas devem ser entendidas como atitudes socialmente determinadas, e não como atitudes individuais ou únicas”. As imagens subjetivas são retratadas a partir de um ponto de vista escolhido pelo seu produtor e imposto aos participantes representados e interativos. Já as imagens objetivas apresentam a imagem como ela é, retratada a partir de ângulos de visão privilegiados, que neutralizam a perspectiva, as distorções resultantes de sua exploração e da atitude subjetiva pela qual é construída.

Em termos de ângulo horizontal, as imagens subjetivas podem estabelecer relações de envolvimento ou de distanciamento com o espectador. No primeiro caso, configura-se o ângulo frontal (*frontal angle*), pois o plano pelo qual a imagem é representada coincide com o plano do fotógrafo. No segundo caso, o ângulo é oblíquo (*oblique angle*), visto que os planos da imagem e do fotógrafo não coincidem entre si.

Os ângulos escolhidos podem, ainda, expressar relações de poder entre os participantes representados e o espectador através de angulações verticais. No ângulo elevado (*high angle*), o participante representado parece pequeno e insignificante diante do espectador, atribuindo poder ao último. Quando o participante representado encontra-se no nível do olhar (*at eye angle*) do espectador, não há diferenças de poder entre ambos. Se o ângulo for baixo (*low angle*), o participante representado aparece como o detentor do poder, numa posição de superioridade e triunfo diante do espectador. Adaptada de Kress & van Leeuwen (154), a FIGURA 1 indicada abaixo sumariza a rede de sistemas pela qual podem ser realizados os significados interativos:

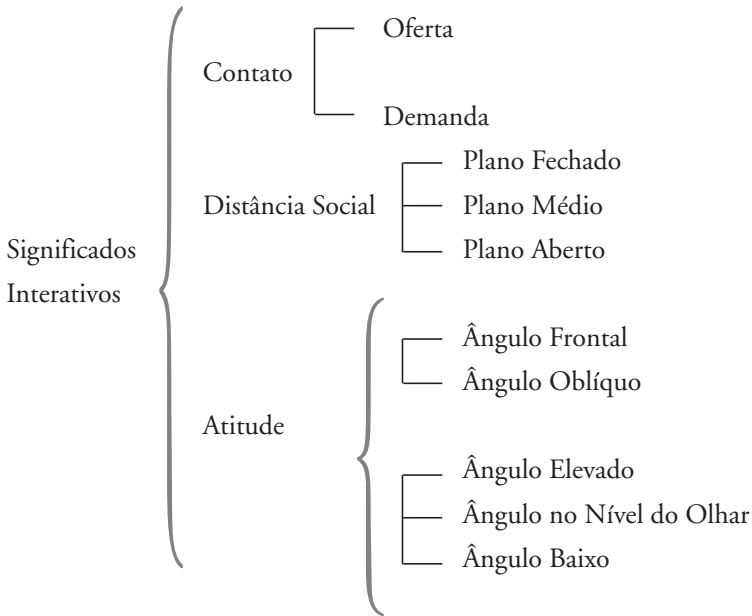


FIGURA 1: Rede de sistemas referente aos significados interativos.

Com o propósito de demonstrar a aplicabilidade das categorias analíticas aqui expostas, a seção seguinte realiza um breve estudo de caso, a partir das edições de 12 de Junho de 2009 das edições dos jornais portugueses *Público*, *Diário de Notícias* e *Correio da Manhã*, tidos como “de referência” e/ou de maior vendagem em Portugal.

4. A representação do jogador Cristiano Ronaldo em jornais portugueses: um estudo de caso sob a perspectiva dos significados interativos

A notícia sobre a contratação mais cara em toda a história do futebol, a 11 de Junho de 2009, recebeu imenso destaque em Portugal. Não era para menos, pois o alvo do contrato oferecido pelo *Real Madrid* de 93 milhões de euros foi o jogador português Cristiano Ronaldo, que desde 2003 atuava na equipe inglesa do *Manchester United*.

Nesse contexto, os jornais *Público*, *Diário de Notícias* e *Correio da Manhã* optaram por representar Cristiano Ronaldo de três maneiras distintas, estabelecendo com os leitores três tipos diferentes de interações, conforme será pormenorizado a seguir.

Contato

Na edição analisada do *Público*, Cristiano Ronaldo não olha e nem se dirige ao espectador, não estabelecendo com este, portanto, nenhum tipo de contato. O jogador é representado, desse modo, em uma posição de oferta. Trajando o uniforme da equipe do *Manchester United*, Cristiano Ronaldo afigura-se, nesse sentido, de maneira distanciada dos leitores portugueses, não promovendo nenhum tipo de alinhamento ou identificação entre ambos.

Já no *Diário de Notícias*, a interação representada entre os leitores e o jogador é de demanda, em função do vetor imaginário configurado entre a linha do olhar de ambos, bem como do vetor adicional formado pelo gesto de Cristiano Ronaldo, que aponta uma de suas mãos na direção exata do observador. Nesta imagem escolhida pelo jornal, o jogador está vestido com o uniforme da Seleção Portuguesa de Futebol, o que pode sugerir a construção de um apelo triunfante e positivo voltado à identidade nacional portuguesa – visto que o leitor português é abordado direta e explicitamente, parecendo já ser conhecido pelo participante representado.

O *Correio da Manhã*, por seu turno, apresenta Cristiano Ronaldo e a modelo Paris Hilton sob a perspectiva da oferta, uma vez que ambos não direcionam seus respectivos olhares para o espectador e, portanto, não estabelecem com este qualquer tipo de contato. Retratados em trajes de festa e com expressões faciais de alegria e comemoração, o jogador e a modelo, e também a atmosfera de celebração que os envolve, são elementos submetidos à contemplação do observador.

Distância social

Em termos de distância social, o *Público* enquadra Cristiano Ronaldo através de um plano fechado, em que são mostrados a cabeça e parte dos seus ombros, implicando em uma relação de familiaridade com os leitores.

No *Diário de Notícias*, o jogador é representado por meio de um plano médio, onde aparece cortado pela cintura. Nesse sentido, o grau de

intimidade configurado é o de amizade e sociabilidade em relação ao observador, que pode sentir-se mais à vontade para realizar a sua interação social com o ator social representado.

Diferentemente dos demais jornais, o *Correio da Manhã* apresenta Cristiano Ronaldo a partir de um plano geral, onde aparece em traje de passeio em detrimento do uniforme esportivo e acompanhado da modelo Paris Hilton. Nesse enquadramento podem ser observados todo o corpo de ambos e também parte do cenário, no qual ainda pode ser visto parte de um carro. Dessa maneira, a representação do jogador institui um tipo de interação impessoal e distanciada com o leitor – ensejando, talvez, mundos totalmente distintos.

Atitude

Em termos de atitude e perspectiva, pode-se inferir que, no *Público*, o plano de Cristiano Ronaldo não coincide com o plano do fotógrafo. No âmbito da horizontalidade, o tipo de ângulo adotado é o oblíquo – construindo uma relação distanciada com o observador, como se não fizesse parte da sua realidade.

Em contrapartida, no *Diário de Notícias*, o plano do jogador coincide com o do fotógrafo, pelo que o ângulo escolhido é frontal, engendrando uma sugestão de envolvimento entre Cristiano Ronaldo, o produtor da imagem e, conseqüentemente, os leitores portugueses.

Quanto ao *Correio da Manhã*, verifica-se também a coincidência entre os planos do fotógrafo e dos participantes representados através do recurso ao ângulo frontal, estimulando os leitores a envolverem-se com o fato reportado.

No que tange à angulação vertical, os participantes representados encontram-se no mesmo nível do olhar do espectador em todos os jornais analisados, não suscitando, portanto, assimetrias de poder entre os interactantes.

5. Considerações finais

A análise dos significados interativos descrita no estudo de caso apresentado permite, em um segundo nível, realizar a leitura dos recursos combinados e em simultâneo. Em se tratando do *Público*, embora Cristiano

Ronaldo seja mostrado como familiar e conhecido pelos leitores portugueses, a interação destes com o jogador é estabelecida de forma distanciada e desengajada, como se as realidades de cada um dos interactantes fossem completamente diferentes. Em contraste, o *Diário de Notícias* propicia aos leitores uma amigável interação de sociabilidade com Cristiano Ronaldo, de modo a promover o enaltecimento da identidade nacional e requerer o engajamento dos leitores. O *Correio do Manhã*, todavia, parece mais interessado na apresentação dos elementos do cenário que envolvem Cristiano Ronaldo, incluindo a modelo, o carro e os seus trajes de passeio, proporcionando ao leitor uma interação impessoal, distanciada e meramente contemplativa com o “afortunado” jogador. Cabe mencionar que, enquanto o *Público* e o *Diário de Notícias* representam Cristiano Ronaldo em um campo de futebol e com o estatuto de jogador, o *Correio da Manhã* opta pela sua desvinculação dos gramados, através do foco na comemoração do contrato celebrado e, talvez, no estilo de vida que isso poderá lhe oferecer.

Tendo em conta as considerações de caráter teórico e analítico apresentadas nesse artigo, acredita-se ter levantado razões significativas para se lançar um novo olhar sobre as configurações visuais contemporâneas, a fim de se estabelecer uma nova agenda de pesquisa para os estudos em semiose humana no domínio da comunicação e da representação sob o viés da multimodalidade, através da grelha de análise oferecida pela Gramática Visual. Afinal, ter acesso ao universo da informação é como ganhar uma belíssima câmera fotográfica, equipada com lentes e dispositivos tecnológicos de última geração que, entretanto, permanecerá intocável caso não estudemos sistematicamente o seu manual de instruções e busquemos compreender o funcionamento e o significado de cada um dos seus recursos. E interpretar a informação a fim de convertê-la em conhecimento crítico e transformador passa, indubitavelmente, pela leitura do mundo e de todos os seus signos, os quais não se restringem exclusivamente à palavra.

Obras Citadas

Almeida, Danielle Barbosa Lins de (Org.). *Perspectivas em análise visual: do fotojornalismo ao blog*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2008.

Bernardes, Walkyria. *A constituição identitária feminina no cenário político brasileiro pelo discurso midiático globalizado: uma abordagem discursiva*

- crítica*. Tese (Doutorado em Linguística) apresentada ao Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, em 2009.
- Bezemer, Jeff. “Silent Communication in the Multilingual Classroom”. Paper presented at AILA, Esen, 25-29 August, 2008.
- Bou Maroun, Cristiane Ribeiro. *A multimodalidade textual no livro didático de português*. Tese (Mestrado em Letras) apresentada ao Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, em 2006.
- Carvalho, Flaviane Faria. *Os significados composicionais e a formação de subjetividades na primeira página de jornais mineiros: um estudo de caso à luz da gramática do design visual*. 123f. Tese (Mestrado em Estudos Linguísticos) apresentada à Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, em 2007.
- . “A primeira página de jornais portugueses à luz da análise multimodal”. *Anglo-Saxónica*, série II, nº 26, 2008. p. 221-243.
- Carvalho, Flaviane Faria e Célia Magalhães. “Mídia impressa e multimodalidade: os significados composicionais na primeira página de jornais mineiros”. *Revista da ANPOLL*, 2:27, 2009. *Anpoll.org.br*. Web. 25 Abr. 2010.
- Cavalcanti, Maria Clara. *Multimodalidade e argumentação na charge*. 101f. Dissertação (Mestrado em Linguística), apresentada ao Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, em 2009.
- Delphino, Fátima. “Uma leitura multimodal de um texto publicitário”. *Sinergia*, 2001. *cefetsp.br/edu/sinergia*. Web. 25 Fev. 2010.
- Fernandes, David e Danielle Barbosa Lins de Almeida. “Apresentando as metafunções visuais com cartazes de guerra”. In: Almeida, Danielle Barbosa Lins de (eds.). *Perspectivas em análise visual: do fotojornalismo ao blog*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2008.
- Ferraz, Márcia Maria Severo. *Curvas perigosas: a representação da subjetividade nos cartuns de Maitena*. 159f. Tese (Doutorado em Letras), apresentada ao Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, em 2009.
- Ferreira, Sidnéa Nunes. *Understanding text-image relationships in newsweek cover stories: A study of multimodal meaning-making*. 168f. Dissertação (Mestrado em Inglês e Literatura Correspondente), apresentada à Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, em 2003.
- Ferreira, Janaina Carvalho e Valéria Iensen Bortoluzzi. *Estudos em multimoda-*

- lidade: a multimodalidade em capas de revista de auto-ajuda*. Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/cd/Port/59.pdf>. Acesso em 2 Abr. 2010.
- Fontenele, Thais de Oliveira. *A significação no discurso multimodal midiático*. 113 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística), apresentada à Faculdade Letras, Universidade de Brasília, Brasília, em 2004.
- Heberle, Viviane. “Revistas para mulheres no século 21: ainda uma prática discursiva de consolidação ou de renovação de idéias?” *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, 2004, p. 40-55.
- Hodge, Robert and Gunther Kress. *Social Semiotics*. London: Polity Press, 1988.
- Jewitt, Carey and Rumiko Oyama. “Visual Meaning: a Social Semiotic Approach”. In: van Leeuwen, Theo and Carey Jewitt (eds.). *Handbook of Visual Analysis*. London: SAGE Publications, 2001.
- Jewitt, Carey. *The routledge handbook of multimodal analysis*. London: Routledge, 2009.
- Knoll, Graziela Frainer. *Relações de gênero na publicidade: palavras e imagens constituindo identidades*. Dissertação (Mestrado em Letras), apresentada ao Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, em 2007.
- Kress, Gunther and Theo van Leeuwen. *Reading Images: the grammar of visual design*. London & New York: Routledge, 1996.
- Kress, Gunther and Theo van Leeuwen. *Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold, 2001.
- Kress, Gunther et al.. *Multimodal Teaching and Learning: The Rhetorics of the Science Classroom*. London: Continuum, 2001.
- Kress, Gunther et al.. *English in Urban Classrooms: Multimodal Perspectives on Teaching and Learning*. London: Routledge Falmer, 2004.
- Kress, Gunther. *Multimodality: a social semiotic approach to communication*. London & New York: Routledge, 2010.
- Lancaster, Lesley. “Staring at the page: the functions of gaze in a young child’s interpretation of symbolic form”. *Journal of Early Childhood Literacy* 1 (2), 2001. p. 131-152.
- Machin, David. *Introduction to multimodal analysis*. London: Hodder Arnold, 2007.

- Ouverney, Janylle Rebouças. “Mulher retratada em comerciais de cerveja: venda de mulheres ou de cerveja?” In: Almeida, Danielle Barbosa Lins de (ed.). *Perspectivas em análise visual: do fotojornalismo ao blog*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2008.
- Martinec, Radan. Types of processes in action. *Semiotica* 130 (3/4), 2000. p. 243-268.
- Novellino, Marcia Olive. “Fotografias em livro didático de inglês como língua estrangeira: análise de suas funções e significados. Tese (Mestrado em Letras) apresentada ao Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, em 2007.
- Pedro, Emília (ed.). *Análise Crítica do Discurso: uma perspectiva sociopolítica e funcional*. Lisboa: Editora Caminho, 1998.
- Mozdzinski, Leonardo Pinheiro. *A cartilha jurídica: aspectos sócio-históricos, discursivos e multimodais*. Tese (Mestrado em Linguística) apresentada ao Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.
- O’Halloran, Kay. (Org.). *Multimodal Discourse Analysis*. London: Continuum, 2004.
- Pedro, Emília. (Ed.) *Proceedings of the first International Conference on Discourse Analysis*. University of Lisbon, June 17-19, 1996. Lisboa: Colibri, 1997.
- Petermann, Juliana. *A publicidade Bom Bril: o segredo do sucesso*. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras) apresentada à Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, em 2006.
- Pinheiro, Viviane Seabra. *Analisando significados de capas da revista Raça Brasil: um estudo de caso à luz da Semiótica Social*. 135 f. Dissertação (Mestrado em Linguística), apresentada à Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, em 2007.
- Queiroz, Anne Karine. *Gêneros visuais multimodais em livros didáticos: tipos e usos*. Dissertação (Mestrado em Linguística), apresentada ao Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Ravelli, Louise. *Museum Texts: Museum Meanings*. London: Routledge, 2005.
- Rezende, Maria Luiza. *Mudanças na subjetividade feminina: o papel do discurso publicitário na construção da identidade da mulher de meia idade*. Dissertação (Mestrado em Linguística), apresentada à Faculdade de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

- Rezende, Patrícia Almeida de. *A multimodalidade em livros de biologia*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras), apresentada ao Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Stenglin, Maree. "Space odyssey: towards a social semiotic model of 3D space." *Visual Communication* 8 (1), 2009. p. 35-64.
- Stevens, Meghan. *Music and Image in Concert*. Sydney: Music and Media, 2009.
- Teixeira, Cristina Helena Tinoco. *A multimodalidade do gênero livro didático de língua inglesa: imagem, texto e função*. Dissertação (Mestrado em Letras), apresentada ao Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, em 2008.
- Van Leeuwen, Theo. *Speech, Music, Sound*. London: Macmillan, 1999.
- Van Leeuwen, Theo. *Introducing Social Semiotics*. London & New York: Routledge, 2005.

Apêndice



Jornal Público, 12/06/09.



Jornal Diário de Notícias, 12/06/09.



Jornal Correio da Manhã, 12/06/09.

ABSTRACT

Based on social semiotics theory and visual grammar methodology (Hodge & Kress, 1988; Kress & van Leeuwen, 1996; van Leeuwen, 2005), this paper aims to show the applicability of interactive meanings in visual communication, whose resources provide and maintain interactions between represented participants and producers and viewers of the image. This goal is achieved through a brief case study about the representation made by main Portuguese newspapers when the soccer player Cristiano Ronaldo signed the most expensive contract in football history.

KEYWORDS

social semiotics, visual grammar, interactive meanings, newspaper front pages, visual literacy.

RESUMO

Partindo do escopo teórico-metodológico da semiótica social e da gramática visual (Hodge & Kress, 1988; Kress & van Leeuwen, 1996; van Leeuwen, 2005), o presente artigo visa demonstrar a aplicabilidade dos significados interativos na comunicação visual, cujos recursos servem para constituir e manter interações entre os participantes representados e os produtores e espectadores da imagem. Para tanto, realiza-se um breve estudo de caso acerca da representação feita pelos principais diários portugueses de Cristiano Ronaldo, quando o jogador foi alvo da contratação mais cara de toda a história do futebol.

PALAVRAS-CHAVE

semiótica social, gramática visual, significados interativos, primeira página de jornais, literacia visual.

Six Feet Under: “Better Living Through Death”

José Duarte

ULICES - University of Lisbon Centre for English Studies

Six Feet Under: “Better Living Through Death”

The future is just a fucking concept that we use to avoid living today.

Six Feet Under – “It’s the most wonderful time of the year”, (2:8)

(...) there’s one thing in this world which you don’t have to worry around after a person to get him to pay for. And that’s a coffin. Undertaking? – why it’s the dead-surest business in Christendom, and the knoggiest.

Mark Twain, *Life on the Mississippi*

1. Introduction

Six Feet Under by Allan Ball (2001-2005) is a television series that depicts a hidden reality within the American society. The series is set in a funeral home, where the Fisher family works and lives. This strange scenario is the background for an ongoing story that allows the viewer to be confronted with some aspects of the American society that, most of the times, are hidden or ignored. I mean, of course, the common handling of death. However, as I shall argue, death is more than the core subject of this series, death is the vehicle for an enhanced talk about life.

This text aims at discussing three important aspects in *Six Feet Under* and, as such, it has a three-partite structure. The first part deals with death as a business and a spectacle, the way in which the series illustrates the evolution of the funereal ritual and American society deals with death. The funeral home is, after all, a business, therefore, when someone dies, it treats the whole process of handling the dead body in a

rational and economy-oriented way. Moreover, one might even make the argument that this feature overwhelms all others, since the amount of cosmetics that the industry uses to cover up the “real” appearance of death in order to simulate life transforms the whole funeral into a space where there is hardly any room for real grieving, thus making death an almost meaningless event.

The second part explores the way in which humor seems to be the appropriate means to not only criticise this “American way of death” (Mitford 2000), but also to face death itself as much as the sorrows of life. Comedy is a strong feature in the television series, which allows for and invites different perspectives in *Six Feet Under*. Moreover, humour in *Six Feet Under* is visibly foregrounded by the bizarre deaths occurring at the beginning of each episode. The viewer is always confronted with someone about to die, followed by the actual dying, and may laugh but not forget that he or she might find him or herself in that same situation. There is a sort of recognition that prevents the viewer from fully comfortably laughing. To a certain extent, the spectator laughs, but then, once becoming aware of a shared human condition, cannot help but to smile at the irony of it all. Furthermore, the funeral home in this series is far from being a common one. Strange things happen; the dead (mostly the father of the family who has the odd privilege of dying right in the first episode) appear and talk to the living. This almost surrealist kind of proximity between the dead and the living serves its purpose: the dead, as it will be discussed, appear to the living to challenge them to live a better life, to help them to solve their issues and, above all, to defy them to live according to the lives they have always wished for.

The third and final part develops the analysis of the series, focusing on some of its more controversial aspects. If it can be argued, at first, that death has become merely a show and a business, one finds that, after all, the Fisher House (both funeral and family home) is the perfect locus for the coming together of all the difference that makes up the vast territory of the United States. The bodies that circulate there, dead or alive, compose a body of humanity that seems to challenge or even contradict, after all, the notions presented in the first part of this study. As I shall argue, one discovers that, for example, the use of “make up” to cover the true nature of death can actually help those who are in pain. Furthermore, it is possible

to argue that the changes operated on the dead bodies can function as a catalyser for the grieving process, because the last image of the loved one is an important piece in the puzzle of understanding how to deal with life and death. The Fisher House may thus be viewed as a frontier in the American sense, an in-between space where life and death may meet and create something together. One might even go further and see the house as a metaphor for the USA, itself a house of many rooms where all sorts of differences and divergences are trying to live in a peaceful place and find new ways to solve old problems.

2. Death as business and spectacle

Death has always been one of the great challenges for the living. And nowadays, despite all the images that appear daily on television of war, death, and catastrophes, we still find it extremely hard to think of the fact that all of us, as human beings, are going to die. That is why, throughout the years, death and especially the funeral ritual, have become more and more hidden from our eyes. This is particularly true in a society like the American where the discourse of the eternally young prevails over the idea of inescapable bodily decadence, as referred by Heller:

The mass culture of the United States is a culture that trembles in the face of the inevitable decay of the body, marketing all manner of youth and pleasure-extending commodities and shunning all contact with cigarettes, fat, disease, or other reminder's of the body's inevitable demise. American capitalism mobilises vast resources in an effort to defer, deny and disguise death.

(Heller 71)

Indeed, with the availability of great technological advances, modern society starts investing more in the idea of preservation and durability, as if it were possible to ultimately have control over death: organ transplantation, plastic surgery, and "resurrection" machines are mere examples of such an investment. And the odd thing is that this is not only true for living bodies, but also for dead ones, as shall be seen.

According to Philippe Ariès, in his book *The Hour of Our Death* (1981), this happens due to a revolution in the handling of death and funeral rituals, linked with the fact that, mostly living in an increasing urban environment, people almost stopped dying at home to die in hospitals:

By a swift and imperceptible transition someone who was dying came to be treated like someone recovering from major surgery. This is why, especially in the cities, people stopped dying at home— just as they stopped being born at home. (...) The hospital is no longer merely the place where one is cured or where one dies because of a therapeutic failure; it is the scene of the normal death, expected and accepted by medical personnel.

(Ariès 585)

This is the ideal setting for the institutionalized hiding of death. Inside the hospital, where the medical context prevails, death can be considered as a disease that needs treatment. This new space emphasizes a perspective on death from a clinical discourse point of view. The reluctance in discussing mortality seems to be one of the main characteristics of the twentieth and twenty-first centuries. Thus, death becomes no more than a loose thread in the social universe, something that you never desire and the inevitableness of which you wish to disavow. There seems to have been a “revolution of mortality”, in which the “event” death cannot be seen or commented. It may be visible but it is, at the same time, invisible. As previously mentioned, this new tendency gains more poignancy in the United States of America, where there is an enhanced general tendency to create strategies to “kill death”, making it simultaneously distant and confined to a much more private (hidden from the view) sphere.

This is what happened when the funeral industry took the “responsibility” of the funeral ritual¹. This industry brought a whole new concept of looking at the way the ritual must be performed. The funeral

¹ For more information about the history of the funeral home see, for instance, Laderman, Gary. *Rest in Peace: A Cultural History of Death and the Funeral Home in Twentieth-Century America*. New York: Oxford University Press, 2003.

director became a mediator between life and death and, at the same time, the stage director of the funeral ritual, controlling and designing the way it is done. This strategy involved the use of a new language (a "jargon of death"), as well as new instruments that redefined the structure of the funeral, making it look like a more rational business-like enterprise and hiding its true nature, as Mitford comments in her book *The American Way of Death* (2000):

...a whole new terminology, as ornately shoddy as the rayon satin casket liner, has been invented by the funeral industry to replace the direct and serviceable vocabulary of former times. 'Undertaker' has been supplanted by 'funeral director' or 'mortician'. (...) Coffins are 'caskets'; hearses are 'coaches' or 'professional cars'; flowers are 'floral tributes'; corpses generally are 'loved ones', but mortuary etiquette dictates that a specific corpse be referred to by the name only – as 'Mr. Jones'; cremated ashes are 'cremains'. Euphemisms such as 'slumber room', 'reposing room', and 'calcinations – the kindlier heat' abound in the funeral business.

(Mitford 17)

Six Feet Under presents this idea in the first episode "Pilot" (1:1) by using, for instance, in a meta-fictional reference, commercials about the funeral industry. The opening sequence of this episode offers commercials like "Wound-Filler": "She looked her best every single day of her life. Don't let that horrible disfiguring accident change that." ("Pilot", 1:1); or, to mention just another example, the commercial of "Franklin Funeral Supplies," which has a most telling catch line: "We put the fun back in funeral" ("Pilot", 1:1). The importance of the body and its beauty is here highlighted, in as much as pain is erased. Furthermore, this same episode makes it clear that there is a marked distinction between the ways of looking at the death business by the several members of the family running the funeral parlor – a family that is composed by Ruth (the mother), Nathanael (the father who dies in this first episode), David, Nate and Claire (the sons and daughter) and Rico (the employee). Nate, the "prodigal son" who returns, but is still an outsider, does not agree with the way funerals are being conducted. While David, the son who stayed to work with their father, follows the norms of the "death care industry", Nate seems to face this event

in a very different way. At their father's funeral he asks Claire why David is taking Ruth away from the casket when she starts showing her grief:

Nate: What? She's sad, so he has to get her out of sight?

Claire: They always do that. The second someone starts to lose it, they take them off into that room. It makes the other people uncomfortable.

(“Pilot”, 1:1)

It is clear that for the industry the act of public grieving is almost forbidden and the funeral is something properly constructed, artificial, a situation which Nate wants to see transformed, as voiced at his own father's funeral:

Nate: I refuse to sanitize this anymore.

David: This is how it is done.

Nate: Yeah, well. It's whacked. What is this stupid saltshaker? What is this hermetically sealed box? This phony Astroturf around the grave? Jesus, David, it's like surgery. Clean, antiseptic, business.

You can pump him full of chemicals, you can put makeup on him...and you can prop him up for a nap in the slumber room...but the fact remains that the only father we've ever gonna have is gone! Forever. And that sucks. And it's part of life, but you can't ever accept it without even getting your hands dirty.

(“Pilot”, 1:1)

This difference of outlook becomes even more obvious when Nate tries to prevent their funeral home from being sold to a funeral director who represents a bigger industry. What is more apparent is the use of language by both sides: “Factory of embalming” becomes “preparation for visitation” and “hearses” become “fleet of vehicle”; Nate himself ends up by calling the dead, due to the way they are treated, “Human MacNuggets”, attacking capitalism and globalization, in other words, mass production devoid of any actual feelings.

What matters is that the body, as a final product, be “spectacular” and complete, without any traces of death. Indeed, what *Six Feet Under* bears evidence for is that the funeral ritual has become a stage where feelings are contained by the show “directed” by the funeral director who takes every chance to explore the relatives of the loved one. Even Ruth comments:

"I have seen too many corpses in my life and they're work." ("Pilot", 1:1 – my emphasis). The idea that corpses are work resulting from a service contract in which the customer is in an unusually fragile position, is clearly stated by Jessica Mitford in her book *The American Way of Death* (2000):

The sellers of funeral service have, one gathers, a preconceived, stereotyped view of their customers. To them, the bereaved person who enters the funeral establishment is a bundle of guilt feelings, a snob, and a status seeker. Funeral directors feel that by steering the customer to the higher-priced caskets, they are administering the first dose of grief therapy.

(Mitford 20)

However, Ruth's comment does not necessarily entail the idea of an inappropriate business approach, since the *Fisher & Sons* will prove to have a different way of viewing the funeral ritual, as will be discussed further on. The fact that they continue with their father's family business and do not sell their funeral house to a larger corporation when hard pressed to do so is a sign of that much. Either way, it is obvious that not even this specific funeral home escapes the basic demand of this business, that the bodies need to be "spectacular" and more beautiful than ever in order to aptly perform their stage duties, an aspect which will lead to the next point I want to argue here: death can also be seen as fun.

3. Laughing is the best Medicine

When talking about death people cannot avoid feeling a certain fear since it is simply an unavoidable part of the human condition. In a certain way, one of the things that allow us to survive the sorrows of life is laughter. *Six Feet Under* articulates comedy with drama, using this mixture to create a specific atmosphere. Comedy here seems to have a double purpose. It may be seen as an instrument for corrective thinking and questioning, somehow aiming criticizing the industry, but also as a relief device which allows us to temporarily escape what is painful, as Andrew notes: "(...) comedy (...) allows us to stand back and look upon human misfortune from an emotional distance, sometimes even deriving great pleasure from it" (Andrew 12). Thus one can find in the series two types of comedy according to its source, e.g.

one that derives from the social gesture (the unexpected, clumsy, situations) and the other from the absurdity of life (the grotesque and bizarre).

The first type of comedy comes from discrepancy, arising from the fact that the funeral ritual is the stage for the most strange commentaries and situations. It may be the place where people discuss the importance of music in the staging of a funeral, as for example, in the first episode: "**Tracy:** I've been to three funerals this year, cancer, stroke, pediatric leukemia...and the music is always the same sad organ" ("Pilot", 1:1); or it may be surprising food for the wordplay used in the advertising business of the products related with the funeral industry: "For a body that's firm, yet flexible. For skin that begs to be touched. For the velvety appearance of actual living tissue...top morticians rely in "Living Splendor" embalming fluid. Living Splendor: only real life is better" ("Pilot", 1:1), and also "Franklin Funeral Supplies": "Ashes to ashes and dust to dust...is easy as pie with Franklin's new leak proof earth dispenser. Say goodbye to soiled fingers forever. Only from Franklin Funeral Supplies. We put the fun back in funeral." ("Pilot" 1:1). To put the "fun back in funeral" is, after all and very literally, what these situations do for this television series. There are also revelations that help increase this comic dimension, for instance, at the family's patriarch's funeral, when Ruth tells Nate something about the past:

Ruth: I'm not fine. I'm a whore! I was unfaithful to your father for years! And now he knows. He knows. I met a man at church, when your father didn't come with me. He invited me for coffee... he said he liked my hair. He's a hairdresser, a widower.

("Pilot", 1:1)

The funeral is thus also always the focal point for several things other than the ceremony itself. Aspects that provoke laughter in the viewer are for example strange confessions such as these within a place harboring such a serious situation, as Heller comments:

As the series opens with the shock of Nathaniel's death, the Fishers' secrets begin coming to light and their characters gradually emerge as oddly out of sync with the social values and norms that they would, on the surface, appear to represent.

(Heller 75)

In a certain way it is interesting that the dead are often completely ignored here, confined in a box, while all the rest becomes the main story of the series. It is more than obvious that in it death is mostly the canvas that makes possible the painting that illustrates the life thriving around it.

Moreover there is also something else that reinforces comedy in the series as already mentioned above: the absurdity of life itself, the body playing the important role of representing the bizarre and the grotesque. The deaths shown at the opening of each episode are fit symbols of a chaotic world where the grotesque tragedy awaits at each corner. Nevertheless, in this series the grotesque tragedy is easily transformed into a grotesque comedy. Consider for example the episode "The Foot" (1:3), where a man dies in a dough mixer being cut into pieces. When the body is in the slumber room at *Fisher & Sons*, Nate panics after he inadvertently drops the body parts which spread all over the ground:

Nate: I don't know if you notice but I'm really busy right now swimming in a man's guts. I don't know what this is. I'm picking up a part of a person, and I don't even know what part this is.

(“The Foot” 1:3)

Claire takes this opportunity to steal a foot in order to avenge herself against her boyfriend² and when the body is finally assembled Nate notices that a foot is missing. The use of the grotesque as a way of destabilizing the natural order of things, hence unleashing laughter, be it as a warning or a way of accepting the unacceptable, against our taste, is precisely one of the main features of the series. That laughter and the grotesque go together is fairly well known. As Thomson comments:

What will be generally agreed upon, in other words, is that ‘grotesque’ will cover, perhaps among other things the co-presence of the laughable and something which is incompatible with the laughable.

(Thomson 3)

² She will use the foot to put it in the locker of her boyfriend who had told everyone she had sucked his feet, thus having everybody at school start calling her “toe slut”.

This is made visible in the episode “The Foot” since this missing foot brings the comic element into the realm of the grotesque. First, it unleashes the free and inhibited laughter and, second, a defensive laughter (what Thomson calls “something which is incompatible with laughter”) due to the fact that the viewer sees this situation as something that can actually happen to someone under similar circumstances. Rico will eventually solve the problem of the missing foot using a lamb’s hoof to replace the real foot:

Nate: Rico, you gave him a foot?

Rico: Yeah. Yeah. I thought it was for the best. Remember that leg of lamb that your mother had...in the back of her freezer for forever?

David: Okay, stop.

Rico: Embalmed, wrapped in latex and duct tape.

(“The Foot” 1:3)

The body in this situation becomes interconnected with horror, a place of fascination and, at the same time, a laughable “object”. The juxtaposition of both the horror and the comic comes from the ability that the human being has of laughing at himself, as is highlighted by Borch-Jacobsen: “To laugh at oneself, to laugh at the relativity of this ‘whole’ which is the self, implies going beyond ourselves, in the most impossible excess of ourselves” (Borch-Jacobsen 739).

This notion of “excess” (of ourselves and of the characters, alive or dead) is even more important in the case of the episode “An Open Book” (1:5), in which a porn actress dies electrocuted. In this particular case the comic comes from two situations, one that is visible and the other that may be considered invisible. The first one is due to the introduction of the issue of sex in the funeral ritual. All of Viveca’s colleagues (the name of the porn actress) are there paying tribute to her, casually talking of their relationship (both professional and non-professional) with her:

Larry: Hey. I’m Larry Wadd. I met Viveca St. John before she even did her first video. Yeah, she was...she was the fluffer on the set of *Dirty Larry 3*. She was friendly. She was eager. I can honestly say I’ve never received a better blowjob in my life. And nobody was ever filming it.

(“An Open Book” 1:5)

Once again, a non-normative discourse that bends standard social rules (what I consider to be the visible part) is introduced. This is also another example of how comedy is used as a form of relief. Similar to Mr. Romano's case, from the episode "The Foot", Viveca will likewise suffer a transformation. She will need her breasts put in a perfect position and Rico will again solve the problem:

Nate: How'd you get her breasts synchronized? Some sort of industrial epoxy?

Rico: Would you ask Colonel Sanders for his secret recipe?

Nate: Oh, come on, I'm not gonna tell.

Rico: I stuck a can of cat food under each one. My sister-in-law did a cat food commercial. We've got like 10 cases.

("An Open Book" 1:5)

As in the episode "The Foot", the invisible part is the one in which only the spectator has access to what is really happening. He/she is aware of the subversion of the rules and, at the same time, of the fact that the aesthetics will prevail over the solemnity of the situation. For Viveca's friends what really matters is that she appears spectacular. This will be confirmed when one of the porn starlets comments that Viveca's breasts have never looked better, which is, of course, a source of laughter for the spectator who is conscious of what is really happening. This is another aspect worth mentioning. Besides the language, the bizarre and the grotesque situations, there is also another side to *Six Feet Under*, which is the fact that the spectator of the series is asked to have both an active and a passive role. By laughing, the spectator is somehow freed of a sense of proximity to the inevitable element in the human condition, that is, its own demise, consequently postponing the sense of an impending end; but it is not long before laughter demands a self-reflexive mood and makes the viewer realize that, by looking at another person's death he/she is also looking at his/her own condition, and also that the seemingly unusual situations depicted in the episodes do after all approximate the spectator to the characters in the series. This way the television series is hiding the tragic in the comic situation, because, after all, there is always some comic aspect in the tragic: the anxiety of man before his finitude.

Six Feet Under finds in the body a way of communicating with the

spectator, but also with the characters that inhabit the house. The comic, as above shown, plays an important role in bringing the absurd into the program in order to promote the (un)natural order of the world. Similarly, these comic aspects reveal a side of the funeral industry that is criticized here through laughter, a laughter that is, at the same time, “compassionate and pungent” (Gonçalves 91 – my translation). I am talking, for instance, of the bodies that suffer grotesque transformations in order to become “spectacular” (as referred in “An Open Book”, 1:5). These alterations are criticized throughout *Six Feet Under* to show how the industry might operate in order to please costumers at all cost which, of course, will increase their income.

Although all this may be awkward for the spectator, it is impossible to deny that the bodies do fulfill their function: to help the living to cope with the pain caused by the loss of a cherished one. Moreover, this function is performed not only by the dead (both when they are in the coffin prepared for the final viewing and when they appear to the living almost but not quite as ghosts), but also by the Fishers’ and their funeral home. This dimension, allied with the manifold presences in the funeral parlor, transforms this particular funeral house in a symbolic space, a meeting point for the several cultures of the United States and also a place for the celebration of difference. One discovers that, despite the fact that the business of dealing with the dead is still a business, after all, the members of the family, as shall be argued in the last section of this article, are there also to help people and to act as carriers of a often forgotten message: death is a natural part of life.

4. “Better living through death”

In the first part of this article it was mentioned that death was a show and a business. In fact, it is impossible to deny that the way the bodies and the relatives of the deceased are treated shows a certain tendency of the funeral industry to apply and dictate the rules for conducting a funeral. This industry is more often than not cruel, cold and, above all, interested in the maximum of productivity with the fewer expenses. On the other hand, as we have also seen, *Fisher & Sons* is a different funeral home, acting in many ways contrary to the ways of the larger corporations that confront

it. This small business, managed essentially by the two brothers (and in a sense also Rico), represents a geography of resistance to larger industries like Khroener. As a matter of fact, the members of this family business, because of the loss of the patriarch in the first episode, are launched on a new journey towards self-realization and genuine mutual understanding (Rahilly) since this loss puts the Fishers in the same shoes as their costumers, which will help them to deal with every different situation they will face with a new sense of what it entails.

This renewed geography of the self-in-business, helps explaining the relevance of the possible readings for the practice in dead-body handling in *Six Feet Under*. Paradoxically, in the series the treatments undergone by the body may be interpreted in two ways: (1) as the creation of a fallacy through the visual and physical changes that are operated on the body or (2) as necessary operations to help people cope with death, since they allow the viewers/mourners to see their loved ones as they remember them.

This is due to Rico and David's work. Both of them work on the body in a personalized way in order to dissimulate any aspect related with death. Hence the reason why the bodies in *Six Feet Under* are considered beings in performance, sometimes even works of art, albeit too transient an art, as Rico mentions of one his works:

Rico: The husband got fired, flipped...shot his wife in the head and shot himself next (...) See this...Like the bride and the groom on top of the cake. And then we cremated them. What a fucking waste of time.

(“Pilot” 1:1)

The transformed bodies³ represent the work that is done for the good of the community, because it allows for the perpetuation of the memory and identity of the loved one, this way enabling the recognition of the self and

³ Sometimes all this work seems a waste of time, as Rico mentions above, but it is a very important work. For instance, in the case of Mr. Romano (“The Foot” 1:3), it is this work that permits an open casket funeral, something of great importance for the family. This way, Rico is more than someone who just re-creates the body; he is, as a matter of fact, the artist that, with his chisel, creates a renewed identity for the dead.

of the other. That our identity only exists when we are recognized by the other is clearly emphasized by Synnott in the following comment on the social relevance of the attributes of the body:

Like the organs and parts of the body, the attributes of the body are eminently social. Our age, gender and colour roles are principal determinants of our lives and our social identities, the focal point of our self-concepts and group-concepts. Similarly, our unique attributes of beauty and unattractiveness, height and weight, physical handicaps if any, not only affect social responses to the self, they also affect our life chances. The body, therefore, is the prime determinant of the self.

(Synnott 1-2)

Thus, the biggest asset of *Fisher & Sons* is that they can reinforce the social self of every dead body by changing it according to the expectations of family and friends and, more than that, because they can do it better since they are willing to engage in cultural dialogue and understand the expectations of people with different cultures. As a character comments in one of the episodes, “(they are) more open to accommodating certain requests” (“Nobody Sleeps”, 3:4). Their capacity of control over the demands of their business together with their versatility of approach to it puts this funeral house as the first place to go when death comes around in the broader community it caters to. Although they are worried about money (a necessary means of survival), they are also preoccupied with all that is necessary for the services they provide, as Turnock highlights:

....they (*Fisher & Sons*) have a deeper sympathy for their clients, both deceased and living. Rico cares for the corpse, Nate comforts the bereaved and David attends to the funerary rites with his knowledge of appropriate rituals for the different faiths.

(Turnock 44)

And in this “deeper sympathy for their clients” and understanding of the deeper connections of life and death it is important to also consider the role of the dead. They do not simply become corpses, passive elements in the series, but talk to the living, challenging the laws that govern their world while, at the same time, helping them solve their issues.

This supernatural aspect in the series is of great importance, since in here the dead go on "living" in a liminal state (where the differences normally accepted in social intercourse are often de-emphasized or ignored), which allows them to challenge the living and, at the same time, provide the spectator with information about the characters' past⁴. All the members of the family talk to dead people and face their problems with their help, a feature that is foregrounded, for instance, in the episode "Familia" (1:4).

In this episode the Fishers have to deal with the funeral of a Mexican gangster without any idea of how a Mexican funeral is traditionally done. As Nate mentions: "We are so white. If we step in, we will be totally fucked up" ("Familia" 1:4). It is Rico who is asked to talk to the family and the other gangsters in order to choose the funeral they wish. While David is working on "Paco" (the dead gangster's gang name), he appears to him:

Paco: This is some fucked up way to make a living, you know. So, how was your day, man?

David: You don't wanna know.

Paco: You ever see sunlight? Or you gotta avoid it? You're checkin' out my dick.

David: I was not.

Paco: I was just fuckin' with you, man. (*Seeing the blue suit he will be dressed with*). What is this shit? Oh, hell, no! No. How come you don't call your bone daddy? Still pissed at him, right? Yeah, I'm feeling you, man. What gives him the right to get up in your world? To be so fuckin'—

David: So fucking self-righteous.

Paco: That's what I'm saying. You didn't call him nothing, but he went off on you. Yeah, I think he's got a problem with that stress-management shit. Hell, maybe he's one of them rageaholics. I mean, that boy went off.

David: I know. Just because some kid calls him a fag. It's so unnecessary.

⁴ This is an aspect of the gothic narrative. The dead appear to the living as a form of helping the narrative flow, but, at the same time, they also disrupt it in interesting ways.

Paco: But he called you a fag too.

David: So?

Paco: So what'd you do?

David: Nothing.

Paco: Mm-hmm. When Peter stood and warmed himself, they said therefore unto him, 'Art thou one of his disciples?' He denied it and said, 'I am not.'

David: John 18:25.

Paco: No wonder he went off on you, man. You know? (*now dressed in the suit*) Hey, bury me naked, please.

(“Familia” 1:4)

“Paco” is now challenging David in order to live according to his own identity. David is a homosexual and he is afraid of revealing his true identity to his family. “Paco” plays a central role in this episode. He helps David to tell the truth when his mother asks him why he has lately not been with her to church. David answers that he has been going to church with his boyfriend. By saying this he just follows “Paco’s” advice: “You’ve gotta stand up. You’ve gotta step up” (“Familia” 1:4).

This is only one of the many examples throughout the series. In this particular funeral, “Paco” also helps David choose the music that better suits his own burial, and thus organize the best service possible for “Paco’s” family. At the same time, Nate is helping “Paco’s” mother cope with the death of her son, telling her that he himself had also lost a father and that God does not choose who He wants to take. This is the main reason why the Fishers, to their own surprise, are invited and included in the final prayer for the loved one Manuel “Paco” Bolin:

Merciful Jesus, please bring rest and peace to our fallen brother, son, friend, Manuel ‘Paco’ Bolin. May he live with you forever in your light and truth, Almighty Father. We also want to thank the Fishers who lost a father and husband. The Lord bring peace to them in their grief as you have in ours.

(“Familia” 1:4)

While “Paco’s” family is leaving, he comments with David that the funeral was wonderful, with no guns, no violence, and with everybody united in spite of their differences. This is because *Fisher & Sons* is the structure that

allows for a rewarding connection between the living and the dead, playing an important role as a place of memory and becoming also a metaphor for something bigger. Located in Los Angeles, the house may indeed not only represent the city, but also the difficult task that the United States have in solving the problems of their own history, as Heller suggests:

Los Angeles, which – not insignificantly – means ‘the angels’, provides a fitting location for Fisher and Sons Funeral Home, itself a border station between the world of living and the dead. As the origin of Hollywood legend and lore, and as an infamous gateway to hope, youth, success and prosperity, Los Angeles would seem to contradict (...) decay and terror. However, Los Angeles’s culture of the hyper-real and its glorification of celebrity narcissism provide a sinister and mysterious setting for interrogation of the American Dream.

(Heller 76)

The Fisher house itself stands thus metaphorically as a sort of way out for the country dealings with their dead, but also with their living. To understand this house and the family is to better understand a country more aware of its own reality as a space of different cultures, capable of surpassing the problems and finding paths of dialogue for a common understanding. More than anything, this house is the place where difference is celebrated as well as the survival of the multiple communities that compose the vast territory the United States.

Here people may learn how to deal with death, here it is possible to personalize the funeral ritual according to the beliefs of each community (porn stars, Mexican, Italian), making it meaningful rather than socially aseptic. This clearly shows an attitude of comprehension towards the evolution of the funeral ritual, which helps to understand and accept death in the twenty-first century, as Turnock comments:

Six Feet Under articulates an ongoing shift in funerary culture. It shows that the evolution from ‘traditional’ forms of ritual to modern, secular ones has not been an entirely happy one. Instead, it offers a blend of the traditional *and* the modern, to reflect a more postmodern attitude – one that seeks a return to older values in conjunction with the

new. These more postmodern values offer the possibility of better coming to terms with death and bereavement in the contemporary (Western) world.

(Turnock 48)

5. Conclusion

I tried above to show how death as a business and a spectacle was depicted in *Six Feet Under*, how this series strives to discuss the ways in which the death industry works in the United States and also point out that the transition of ancient to modern ways of dealing with the dead and their burial has not been the best. This is especially true in a world which promotes the cult of the body and youth and does not want to think of death as an inevitable part of the human condition, considering it almost a taboo and hiding it from everyday living.

The funeral homes take advantage of this situation and use it for their own profit, dealing with death in a strictly business manner. Furthermore, this business uses all kinds of products to promote the idea that a dead body needs to seem to be alive. The theatricality of the funeral ritual thus hides the hard reality of death, using a psycho-sociological cover, thus showing that, more than providing a needed service to the community it is quite simple business – a dimension foregrounded in *Six Feet Under* through the use of commercials, and also of characters who criticize the industry and the way it works.

Using comedy as one of its biggest weapons, the series tries to simultaneously criticize the attitudes of the industry and relieve the spectator of the burden of his/her own human condition through laughter, while, at the same time, making the spectator aware that he/she cannot dissociate the deaths occurring in the series from his/her own. In a certain way, comedy only allows a temporary relief before the very real presence of death, where tragedy always seems to linger.

This aspect of the series is highlighted through the use of the grotesque together with the comic and the tragic, mixing not only horror and comedy, but also sex and death, as in the episode “An Open Book”, (1:5). What I tried to demonstrate is that the comic here functions in two ways, one that allows the suspension of the norms of reality, contributing

to some bizarre and awkward situations, and the other that comes from the fact that laughter only temporarily frees the spectator of anxiety over death. Also, as shown above (parts 2 and 3), the body plays an chief role, as does language, in all this, a feature that can be observed in some of the examples that were given in order to illustrate the invisible and visible comedy of the series. After all, the body and the way it is approached is the key to *Six Feet Under*.

As suggested in the third part of this article, it is also through the body that the cathartic process is possible. This brings forth somewhat of a paradox in the series. If the (dead) body is seen as work and business, something to be handled in the most money-profitable way, how can it be also be the solution to the problem of grief and loss? The answer lies in funeral homes like *Fisher & Sons*, where, as I tried to explain, bodies (both dead and alive) are trying to find their own rhythm in life – strange as it may seem to talk about the life of the dead. In fact, one of the main differences of this house when compared to larger corporations is that the owners learn how not to treat people or dead bodies as “Human MacNuggets”, but rather as beings who have a past and whose present still promotes a future. Here, the dead appear to those living in order to help them to cope with their own lives but also with death. The funeral house becomes then more than just a business. It is the place where difference is understood, a place of possibility, of productive life, as the episode “Familia”, (1:4) illustrates.

After all, what a series like *Six Feet Under* shows is that the big mystery of life lies not in the fact that we will eventually be placed six feet under. It lies in the fact that life has become the great riddle of humanity. As the title of this article indicates, sometimes living through death allows very definitely for a better living, that is, for a clearly more humane and alert kind of life.

Works Cited

- Akass, Kim, and Janet McCabe, ed(s). *Reading Six Feet Under: TV to Die For*. New York: I.B.Tauris, 2005.
- Ariès, Philippe. *The Hour of Our Death*. New York: Oxford University Press. Translation from the French by Helen Weaver, 1981.

- Gonçalves, Maria Teresa de Salter Cid. *Sobreviver pelo Riso: a Escrita de Nathaniel West*. Tese de Doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1989.
- Heller, Dana. "Buried Lives: Gothic democracy in *Six Feet Under*". *Reading Six Feet Under*. Ed. Kim Akass and Janet MacCabe. New York: I.B. Tauris, 2005. 71-85.
- Mitford, Jessica. *The American Way of Death Revisited*. London: Virago, 2ed, (1963), 2000.
- Laderman, Gary. *Rest in Peace: A Cultural History of Death and the Funeral Home in Twentieth-Century America*. New York: Oxford University Press, 2003.
- Rahilly, Lucia. "Sex, Shocks and Stiffs: *Six Feet Under* and the Pornography of the Morbid". *Reading Six Feet Under*. Kim Akass and Janet MacCabe (eds.). New York: I.B. Tauris, pp. 50-59, 2005.
- Synnot, Anthony. *The Body Social: Symbolism, Self and Society*. London: Routledge, 1993.
- Thomson, Philip. *The Grotesque. The Critical Idiom*. London: Methuen & Co Ltd, 1972.
- Turnock, Rob. "Death, Liminality and Transformation in *Six Feet Under*". *Reading Six Feet Under: Tv to Die For*. Eds. Kim Akass and Janet MacCabe. New York: I.B. Tauris, 2005. 39-50.
- Twain, Mark. *Life on the Mississippi*. New York: The Library of America, 1982.

Filmography

- Ball, Allan. *Six Feet Under*. HBO, 2000-2005.

ABSTRACT

This paper aims at analysing the way in which the American society understands death. For this purpose, I will use the television series *Six Feet Under* by Allan Ball (2000-2005) as an excellent portrait of the funeral industry that sees death as a business and as a spectacle. However, the series also presents other important issues, for instance, that before death, laughing is the best medicine, something that the viewer may find in several episodes. Furthermore, it shows that the Fisher's funeral home seems to be different from the rest of the industry, since they try to find meaning in life through death. This is something that can be seen in the way they treat the living, as well as the dead. The *Fisher Funeral Home* is the place of understanding between the living and the dead, and a metaphor for the path that looks for the equilibrium between past and present, in order to improve the future.

KEYWORDS

Death, Spectacle, Laughter, Society, Understanding.

RESUMO

O presente trabalho pretende, a partir da série de televisão *Sete Palmas de Terra* (2000-2005) de Allan Ball, analisar a forma como a sociedade americana encara a morte. O artigo traça uma evolução da forma como a morte foi encarada ao longo do tempo nos Estados Unidos. A série sobre uma família de agentes funerários é um excelente retrato de como a indústria funerária olha para a morte como um negócio e um espectáculo. Contudo, esta obra não apresenta apenas uma crítica à indústria. Ela também mostra que, perante a morte, rir é o melhor remédio, algo que é frequente nos vários episódios analisados. Para além disso, a casa funerária dos Fisher parece ser um pouco diferente da restante indústria, uma vez que eles procuram, através da morte, encontrar uma resposta para a vida. Isso é visível na forma como eles tratam tanto dos mortos como dos vivos. A *Fisher Funeral Home* é o local de compreensão entre vivos e mortos e uma metáfora

para o caminho que procura o equilíbrio entre o passado e o presente de forma a melhorar o futuro.

PALAVRAS-CHAVE

Morte, Espectáculo, Riso, Sociedade, Compreensão.

“Deafened by the roar of its own
history”: Género, Memória
e Identidade no romance *Paradise*,
de Toni Morrison

João de Mancelos

Universidade Católica Portuguesa / CEAUL - Centro de Estudos Anglístico
da Universidade de Lisboa

“Deafened by the roar of its own history”: Gênero, Memória e Identidade no romance *Paradise*, de Toni Morrison

“The eyes of others our prisons; their thoughts our cages”.
Virginia Woolf, *An Unwritten Novel* (1921).

1. Dois mundos numa frase

Ernest Hemingway, na obra *A Moveable Feast* (1964), aconselhava os escritores a iniciarem as narrativas por uma frase sonante, de modo a captar a atenção do leitor e motivá-lo a prosseguir a leitura (Hemingway 12). Neste espírito, *Paradise* (1998), de Toni Morrison, apresenta um princípio perturbador: “They shoot the white girl first” (Morrison 3). Em apenas seis palavras, a autora afro-americana transmite ou sugere uma série de informações essenciais. Por exemplo, o verbo *shoot* indicia tratar-se de uma obra onde, em dado momento, a agressividade desempenha um papel fulcral; o adjetivo *white* insinua a presença de questões étnicas no enredo; e, no geral, a frase estabelece uma dicotomia que se prolongará até ao fim de *Paradise*: existe um *they* que assassina um grupo de pessoas, no qual se inclui, é claro, a rapariga branca.

Os capítulos seguintes revelarão os ódios, amores proibidos, e mistérios sobrenaturais que galvanizam o relacionamento entre duas comunidades divergentes. Por um lado, o povoado de Ruby, uma “all-Black town” patriarcal, hierarquizada e conservadora; por outro, o Convento, um refúgio onde diversas mulheres com experiências traumatizantes reconstróem solidariamente a vida, sem regras. Ambas são, até certo ponto, comunidades afastadas do mundo, feitas à medida da lei ou do imprevisto, do poder ou do desejo, mas sempre da utopia.

Neste artigo sobre *Paradise*, interessa-me descobrir, o que diz o sonho acerca dos sonhadores – sonhadores com sexo, raça, memória e uma

identidade pessoal e colectiva. Para tanto, determino e analiso as diferenças entre os dois grupos no romance de Toni Morrison; recorro a entrevistas concedidas pela autora; aos estudos de ensaístas reputados e, naturalmente, à minha opinião.

2. Ruby, a utopia solitária

Paradise, o sétimo romance de Toni Morrison, é a terceira e última obra de uma trilogia que se iniciara com *Beloved*, e prosseguira com *Jazz*. Este conjunto ecoa as três partes da *Divina Comédia*, do escritor e filósofo moral italiano Dante Alighieri (1265-1321): *L'Inferno*, *Il Purgatorio* e *Il Paradiso*. Porém, como nota Jill Matus, as afinidades quedam-se aqui: “There is no obvious overlap of character or setting; nor can the strong historical focus of these novels be said to distinguish them markedly from Morrison’s other work” (Matus 154). O que Dante expressara em cosmologia e alegoria católicas, a romancista negra traduzirá, neste livro, de forma diversa, através de uma espiritualidade afro-americana, onde a redenção e a felicidade são possíveis – mesmo após a morte (Kubitschek 163).

O romance apresenta várias diferenças em relação às anteriores narrativas morrisonianas. Uma das novidades de *Paradise* é que as personagens, mesmo depois de terem sido brutalmente assassinadas, prosseguem a sua vida, e interagem com os vivos. Outra das inovações reside no próprio tema: a análise de uma comunidade afro-americana utópica e fundada em princípios rígidos, que ecoam a ideologia dos Puritanos e também o espírito das “all-Black towns”. A ideia de explorar a história destas cidades surgiu quando a autora pesquisava para a obra *The Black Book* (1974) – uma espécie de livro de recortes da vida quotidiana dos afro-americanos ao longo de dois séculos. Morrison depara-se com um curioso anúncio a uma das cidades fundadas entre 1865 e 1915 por ex-escravos, incentivando outros negros à migração. Estes *Exodusters* abandonaram os estados de Kentucky, Tennessee, Luisiana, Arkansas, Mississípi, e Texas, empreendendo uma viagem rumo ao Midwest, com o objectivo de escapar à discriminação no sul, e estabelecer comunidades constituídas exclusivamente por afro-americanos. Para se compreender a magnitude deste projecto, basta dizer que em apenas dois anos, 1879 e 1880, já tinham chegado ao Kansas vinte e seis mil negros, provenientes do sul (Kubitschek 179).

Oklahoma foi o destino preferencial de muitos imigrantes, que aí ergueram cerca de vinte localidades, entre as quais a mais populosa de todas as “all-Black towns”, Boley, fundada por W. H. Boley e Lake Moore, em 1903, onde funcionou o primeiro banco, companhia telefónica e eléctrica propriedade de negros (Tindall/Shi 859). Como explica Toni Morrison, numa entrevista a Angels Carabi:

They built towns, and in some places – particularly the West – they were very well organized and prosperous. There were over 100 black towns in Oklahoma, with their own banks, schools, and churches – beautiful buildings. But there was also a huge backlash during Reconstruction. Blacks were attacked by white people, including the business community, because they were making a lot of money, they were self-sufficient, and were on land that other people wanted. (Carabi 91)

Inspirado por esta descoberta, o romance *Paradise* apresenta a saga de um grupo de ex-escravos, ao longo de quase uma centena de anos, desde 1890 até à década de setenta do século passado. Estes empreendem uma longa jornada, a partir de Luisiana e do Mississípi, para fundarem uma comunidade negra de homens e mulheres livres, na força da utopia. No entanto, ao longo do percurso, as 158 pessoas que compõem o grupo debatem-se com uma dificuldade inesperada: a rejeição por parte dos outros negros. A entrada na “all-Black town” de Fairly, por exemplo, é-lhes vedada porque o seu tom de pele é demasiado escuro, semelhante ao carvão encontrado nas camadas profundas das minas, enquanto os habitantes da referida cidade eram de tez mais clara, fruto da mestiçagem. Perplexo, um dos Exodusters rejeitados comenta: “Us free like them; was slave like them. What for is this difference?” (Morrison 14).

Tal recusa ficará inscrita na indignada memória dos membros como *the disallowing*, e motiva o contínuo progresso, para oeste – à semelhança do empreendido pelos pioneiros. O grupo funda primeiro uma comunidade conhecida por Haven – um nome que evoca o termo *heaven* (paraíso) e a implícita perfeição, desejada pelos habitantes. A perseverança dos negros o espírito solidário fazem vingar a cidade, mesmo durante tempos conturbados, como a Grande Depressão, que arrasta para a ruína outros locais:

The crash had not touched it: personal savings were substantial, Big Daddy Morgan's bank had taken no risks (...) and families shared everything, made sure no one was short. Cotton crop ruined? The sorghum growers split their profit with the cotton growers. A barn burned? The pine sappers made sure lumber 'accidentally' rolled off wagons at certain places to be picked up later that night. Pigs rooted up a neighbor's patch? The neighbor was offered replacements by everybody and was assured ham at slaughter. (Morrison 108-109)

No entanto, após a Segunda Guerra Mundial, Haven enfrentará o declínio, à medida que se instalam o comodismo e a inércia – indícios de que a utopia é incompatível com os humanos defeitos, e presságio do falhanço de projectos similares. Contudo, ignorando estes sinais, os cidadãos decidem empreender uma nova viagem, em busca de um lugar onde renovar de forma mais perfeita os princípios comunais que esmoreciam na velha Haven: “Loving what Haven had been – the idea of its reach – they carried that devotion, gentling and nursing it” (Morrison 6).

Mais para Oeste, os gémeos Steward e Deacon Morgan – líderes negros e uma espécie de *New Fathers* – erguem, em 1952, o povoado de Ruby. A escolha do nome não é fruto do acaso: a cidade tem a designação de uma pedra preciosa, atestando a importância que detinha para os fundadores; e também o de uma mulher afro-americana, Ruby Morgan, que morrera por lhe ter sido recusado o atendimento num hospital para brancos. Numa leitura complementar, Jill Matus argumenta, e com razão, que Ruby remete também para o passo bíblico do livro dos provérbios: “Who can find a virtuous woman? For her price is far above rubies” (Matus 158). Também esta cidade será preciosa para os negros, por aquilo que representa em termos de segurança, prosperidade e orgulho étnico.

É importante reflectir acerca da história de Ruby que, curiosamente, ecoa, em larga medida, o processo de construção típico das nacionalidades. Para tal, é preciso ter em conta, desde logo, que toda a história é menos um relato preciso e objectivo dos factos, e mais uma *narrativa* enformada pela subjectividade, e por mitos e lendas da história cultural. Como explica o crítico e filósofo Geoffrey Bennington: “(...) we undoubtedly find narration at the centre of the nation: stories of national origins, myths of founding

fathers, genealogies of heroes. At the origin of the nation, we find a story of the nation's origin" (Bennington 121). Efectivamente, na construção de uma história nacional, tribal ou comunitária – há semelhanças em termos identitários –, intervêm vários processos: a) Mitos fundadores (que explicam a origem, enunciam um destino e legitimam a existência); b) Engrandecimento de um grupo étnico, dito *puro*, ou seja, não contaminado pela miscigenação; c) Esquecimento de factos inconvenientes e exaltação de momentos históricos gloriosos (como uma batalha ganha, por exemplo); d) Distorção de verdades, para benefício político (Kelley 245).

Estes processos são recorrentemente utilizados através da propaganda e da retórica pelos grupos liderantes, e encontram-se, *mutatis mutandis*, espelhados no romance em análise. Por exemplo, os fundadores de Ruby e suas famílias perspectivam-se, à semelhança dos Puritanos, como um povo eleito por Deus: "Smart, strong and eager to work their own land, they believed they were more than prepared – they were destined" (Morrison 13-14). A cor tão negra da sua pele – que motivara a exclusão de outras cidades – torna-se, agora, numa fonte de orgulho étnico: "[They were] 8-R. An abbreviation for eight-rock, a deep level in the coal mines. Blue-black people, tall and graceful, whose clear, wide eyes gave no sign of what they real felt about those who weren't 8-rock like them" (Morrison 193). Da mesma forma que haviam sido excluídos pela negrura, rejeitavam agora os de tez mais clara, numa curiosa inversão de critérios. Tal revela a importância dada à pureza étnica, um critério extremamente importante para os regimes nacionalistas, e mantido através de limpezas étnicas, como sucedeu no caso do Nazismo e, mais recentemente, no sangrento conflito no território da ex-Jugoslávia (Hough 115-116).

Achando-se como protagonistas escolhidos pelo desígnio divino, tentam construir uma história *oficial*, à medida da sua grandeza. Para tanto, relembram aos mais novos o pesadelo da escravatura e, após esta, da exclusão pelos seus pares, por serem demasiado escuros; honram e mitificam os antepassados, sobretudo as famílias fundadoras; e passam testemunho às crianças e jovens do seu destino, supostamente grandioso, a cumprir na utópica cidade. Para simbolizar este projecto, erguem no centro de Ruby um artefacto trazido da "all-Black town" anterior: o forno comunitário. Mais do um simples objecto utilitário, esta construção fálica torna-se no símbolo da comunidade de Ruby. Rivalizando com as igrejas das três

congregações religiosas que dominam Ruby, o significado deste monumento permanece enraizado no imaginário colectivo, até por se realizarem aí muitos dos baptismos que assinalam a entrada na comunidade. Neste sentido, o forno recorda os monumentos desmesurados e grandes obras públicas tão típicas dos regimes ditatoriais e que visam engrandecer a memória, assinalar datas, perpetuar heróis, honrar os vivos e os mortos (Gentile 48).

Os habitantes mais velhos e poderosos gostam de realçar a inscrição numa placa de ferro, incrustada na boca do forno, que serve de mote à comunidade: “Beware the Furrow of His Brow” (Morrison 86), uma referência ao Deus do Antigo Testamento, severo e punitivo. Contudo, Morrison cria um equívoco interessante para mostrar o conflito de gerações e o desejo de inovar em Ruby. Os membros mais jovens da comunidade, influenciados pelo movimento Black Power – que nas décadas de sessenta e setenta fortaleceu o orgulho racial em todas as áreas da experiência negra – opinam que as palavras gastas são, de facto, “Be the Furrow of His Brow” (Morrison 86-87). Ou seja, sede instrumentos do poder divino, agentes de mudança no panorama social e étnico. Enquanto a primeira leitura favorece a passividade e o respeito pela memória, a segunda estimula a independência e suscita a acção, sobretudo dos jovens, no sentido de gerar mudanças e romper com uma Ruby cada vez mais estagnada, e a lembrar a falhada Haven.

Os patriarcas discordam, é nítido, da leitura do mote tecida pelos mais novos – e que constitui, afinal, uma apropriação irreverente do passado histórico da cidade. Como tal, desencorajam e proíbem outras leituras que não a oficial. Neste contexto, as palavras dirigidas pelo conservador Steward Morgan ao jovem Blue Boy são tão duras quanto significativas: “If you, any of you, ignore, change, take away or add to the words in the mouth of the Oven, I will blow your head off just like you was a hood-eye snake” (Morrison 87).

3. Uma distopia eclipsada pela história

Seria possível renovar o espírito de uma comunidade cujo projecto se alicerça no conservadorismo rígido e na obediência cega? Poderia o mito ser reescrito ou a história revista, em nome da verdade e da limpidez?

De forma alguma. Em Ruby, os grupos religiosos e administrativos no poder eram precisamente aqueles que controlavam a história oficial da cidade, a partir do púlpito das igrejas e nos discursos cerimoniais (Morrison 188, meu itálico).

Receando que a *sua* história, construída através de omissões convenientes e da manipulação oligárquica, pudesse ser denunciada, os patriarcas desencorajam até as tentativas mais científicas de esclarecer o passado colectivo da povoação. Por exemplo, quando a professora Patricia Best Cato planeia delinear a genealogia das quinze famílias fundadoras da cidade e preencher algumas lacunas, enfrenta uma série de dificuldades. O projecto de obter informações a partir dos trabalhos de casa autobiográficos dos alunos é prontamente censurado pelos pais, receosos da partilha de dados mais sensíveis (Morrison 187). Dentre os adultos, poucos colaboram, e mesmo estes apenas partilham uma ínfima parte do material como, por exemplo, as *Bíblias* onde registavam a genealogia, recusando o acesso a cartas pessoais ou a certidões de nascimento. Patricia Cato apercebe-se de que na base desta sonegação reside um receio latente de fazer emergir as rivalidades inter-familiares e os segredos mais escandalosos de Ruby:

Pat had wanted proof in documents. Where possible to match stories, and where proof was not available she interpreted – freely but, she thought, insightfully because she alone had the emotional distance. She alone would figure out why a line was drawn through Ethan Blackhorse’s name in the Blackhorse Bible and what the heavy ink blot hid next to Zachariah’s name in the Morgan Bible. Her father told her some things, but he refused to talk about other things. Girlfriends like Kate and Anna were open, but older women – Dovey, Soane and Lone DuPres – hinted the most while saying the least. “Oh, I think these brothers had a disagreement of some kind.” That’s all Soane would say about the crossed-out name of her great-uncle. And not another word. (Morrison 188)

Nestas circunstâncias, incapaz de levar a cabo o seu trabalho, Patricia desiste da tarefa de reconstituir o passado de Ruby, repleto de omissões, mentiras e meias verdades – tão convenientes à mitificação de uma História perfeita – e destrói pelo fogo as suas notas.

Poderia uma comunidade tão voltada para a memória sobreviver aos tempos conturbados da década de sessenta? Ou seria eclipsada pela história? Quando as novas ideias sobre libertação sexual, igualdade, pacifismo e mais democracia varrem os EUA, os patriarcas tomam medidas duras para protegerem o seu poder e estatuto. Prontamente, silenciam as vozes dos mais jovens, que clamam mudança e as mulheres opostas à moralidade vigente, como Arnette, por exemplo, são penalizadas. Contudo, o mal-estar é evidente, a estagnação apodrece a cidade e, até no plano genético, os sucessivos matrimónios inter-familiares originam o nascimento de crianças deficientes. Tudo concorre para que Ruby se torne numa cidade vítima da sua utopia, ou, como cito no título deste artigo, “deafened by the roar of its own history” (Morrison 306).

Como a abertura não foi considerada uma via para resolver os problemas internos, os líderes enveredaram por uma estratégia alternativa: encontrar, ou melhor, *criar*, um Outro disfórico. Este inimigo, comum tanto aos progressistas como aos conservadores, serviria para unir o grupo, novos e velhos, homens e mulheres, em torno do medo e da animosidade contra a diferença. E a oportunidade não tarda a surgir, sobre a forma de uma pacífica comunidade multiétnica de mulheres, que se ergue a escassos quilómetros da cidade patriarcal.

4. The Convent, um paraíso à medida humana

Próximo de Ruby, existe uma outra comunidade, bem distinta daquela em estilo de vida e orientação, e que desempenhará, neste romance, o papel de bode expiatório. Chamam-lhe o Convento, mas é, de facto, a antiga mansão de um homem que enriqueceu por meios fraudulentos, posteriormente transformada em escola católica para crianças ameríndias. De início, vivem nesse convento apenas a madre superiora, Mary Magna, e a sua discípula Consolata ou Connie, que em 1925, aos nove anos, é salva de uma vida de prostituição numa cidade brasileira. Após a morte de Mary, o edifício torna-se no refúgio de uma série de mulheres, vítimas de violência, e bem acolhidas por Consolata. Morrison encontra uma forma original de construir o enredo: a história de cada mulher – Mavis, Grace, Seneca e Divine – é relatada num capítulo específico, que ostenta o nome ou alcunha da personagem focada. No conjunto, essas linhas narrativas,

enredadas subtilmente e com arte, constituirão a trama geral do romance.

Depois de Mary Magna e de Consolata, a primeira mulher a chegar ao Convento é Mavis Albright, uma afro-americana que involuntariamente deixara os filhos gémeos, Pearle e Merle, sufocarem no interior de um carro, num escaldante dia de Verão. Despedaçada pela culpa, e receando a violência do marido e a eventual vingança dos restantes filhos, Mavis foge para oeste, apanhando boleias de estranhos, até se acolher no Convento. Como sucederá com outras mulheres, o seu objectivo é simplesmente *sobreviver* e, se possível, encontrar alguma paz interior que lhe permita recuperar do trauma sofrido.

Mais desassombradamente, outra das mulheres, Gigi (Grace), partira para aquelas paragens em busca de uma formação rochosa que, segundo o companheiro, o presidiário Mikey Rood, representaria duas pessoas no acto sexual. Gigi não encontra o estranho monumento natural que assinalaria o sítio do encontro, mas vislumbra duas árvores muito semelhantes, perto do Convento. Cansada da viagem e das promessas do namorado, encara esta descoberta como um sinal, e decide concluir aí a viagem, engrossando a comunidade.

Já outra das mulheres, Seneca, guarda uma história trágica: a sua jovem mãe, Jean, abandonara-a aos cinco anos, e a menina presumira que a culpa fora sua. Órfã e vítima de abusos pelas famílias de acolhimento, Seneca pratica a auto-mutilação, usando lâminas para cortar os braços e pernas, prostitui-se numa relação sadomasoquista e sem qualquer futuro nem fruição. Numa viagem através de Oklahoma, encontra, por mero acaso, outra das mulheres do Convento, Sweetie, e acompanha-a à mansão, passando a residir aí.

A última das mulheres a chegar ao Convento é Pallas, uma rapariga pertencente a um grupo sócio-económico mais favorecido que o das restantes. Deixara o pai e a escola para ir viver com a mãe, a caprichosa Divine Truelove (Dee Dee), mas esta envolve-se com o seu namorado, Carlos. Sentindo-se duplamente traída, e motivada pela revolta, Pallas faz-se à estrada, sem qualquer objectivo que não fosse o da fuga. Após um doloroso episódio de violação, ocorrido perto de um pântano, Pallas é recolhida por ameríndios e levada para uma clínica onde trabalha Billie Delia, uma das mulheres de Ruby, que a entrega no Convento. Longe da violência masculina, Pallas sente-se segura, pela primeira vez em tantos anos, como revela

este passo: “The whole house felt permeated with a blessed malelessness, like a protected domain, free of hunters but exciting too. As though she might meet herself here – an unbridled authentic self” (Morrison 176).

Estas mulheres encontram alívio no Convento, graças à solidariedade entre si, e à fé de Consolata – uma personagem que, pela empatia e poderes mágicos, me recorda outras mulheres da obra morrisoniana, como Sula, no romance homónimo (1973), Thérèse, em *Tar Baby* (1981), ou Baby Suggs em *Beloved* (1987). Embora Consolata seja idosa e quase cega, possui o dom da *visão mística*, e a capacidade de penetrar no espírito dos enfermos. Numa das primeiras manifestações da sua arte sobrenatural, cura Scout, filho de Soane e Deacon, um dos fundadores de Ruby. Este episódio é particularmente significativo porque mostra, por um lado, o dom de Consolata e, por outro, a benevolência – não retribuída – para com a comunidade da “all-Black town”:

Consolata looked at the body and (...) stepped in. (...) Inside the boy she saw a pinpoint of light receding. Pulling up energy that felt like fear, she stared at it until it widened. Then more, more, so air could come seeping, at first, then rushing in. Although it hurt like the devil to look at it, she concentrated as though the lungs in need were her own. Scout opened his eyes, groaned and sat up. (Morrison 245)

Usando este poder, Consolata empreende, com êxito, rituais terapêuticos junto das mulheres maltratadas: exorciza-lhes os traumas e fantasmas do passado, e reconcilia o corpo com a alma, usando a energia vinda dos espíritos. Como resume Nada Elia, a magia de Connie actua sobretudo através da fusão de memórias individuais dolorosas em memórias colectivas, ou seja, experiências partilhadas e solidárias. Tal é vantajoso para cada um dos membros da comunidade e, implicitamente, reforça o sentido do “nós”:

(...) creating collective memories that articulate the pains of women who have been beaten, gang raped, and abused, woman who have lost their children, who were betrayed by their mothers, who were turned into sex toys, or who somehow made a mess of their own lives. As they voice the emotional pain that accompanies this abuse, they are able to rise above it. (Elia 131)

Ao viabilizar uma intervenção mágica para resolver problemas terrenos, a arte de Consolata enxerta-se na tradição afro-americana do *conjuring* descrito pela folclorista Yvonne P. Chireau nos seguintes termos:

(...) appropriating invisible forces for efficacious intent. Conjure emphasized the acquisition of supernatural power by gifted professionals, and the means by which persons could tap that power to make it “work” for them. In this respect, Conjure should be understood as a system of appropriation of spiritual energies for specific needs – hence its association with magic. (Chireau 32)

Tal prática mágica, com origem sobretudo na Guiné, era vulgarmente usada pelos escravos e seus descendentes, como forma de solucionar as dificuldades mais complexas do quotidiano. Por outro lado, concedia aos conjuradores uma sensação de poder maior, importante numa vida de submissão, castigos terríveis e trabalho desumano (Chireau 24). A arte de conjurar podia ser usada para causar mal, dando aos escravos a sensação de se poderem vingar dos capatazes ou senhores da plantação, mas era sobretudo empregue para curar o corpo e o espírito, como faz Consolata, no universo romanesco de *Paradise*.

O recurso simultâneo à magia e à religião, e mais especificamente à Bíblia, não era encarado com estranheza pelos praticantes e doentes – havendo até congregações afro-americanas metodistas que, na viragem do século, admitiam e efectuavam práticas de conjurar. Nesta linha, o livro sagrado, tão rico em lendas, curas milagrosas, maldições e “frases mágicas”, era considerado “the greatest Comjure book in the world” (Chireau 25-27). Também a terapia de Consolata, instruída no cristianismo pela falecida Mary Magna, deve tanto ao sagrado quanto ao profano, uma visão holística revelada nas seguintes palavras: “Never break them in two. Never put one over the other. Eve is Mary’s mother, Mary is the daughter of Eve” (Morrison 263).

No início de cada ritual, Connie e as companheiras limpam e purificam escrupulosamente o chão da cave até as pedras ficarem polidas como os seixos do mar. Depois, acendem velas, e dispõem-nas em círculo, assinando, deste modo, um espaço sagrado, propício à cura. Então, as mulheres despem-se, num indício de despojamento dos bens terrenos, e estendem-se. Com um pau de giz, Consolata desenha a forma dos seus corpos, delimi-

tando simbolicamente o direito de cada pessoa maltratada ao seu espaço de segurança. Consolata principia o ritual de cura não através de uma homilia – como fazia, por exemplo, Baby Suggs em *Beloved* (1987) –, mas sim pela partilha com as companheiras de recordações e histórias fabulosas. Fala-lhes de peixes cor de ameixa que nadam ao redor das crianças; de frutos que tinham um sabor igual à cor das safiras; de catedrais douradas, onde os deuses e deusas se sentam ao lado dos fiéis; de anões com dentes de diamante; de uma mulher chamada Piedade, que se exprimia através de canções, etc. (Morrison 263-264).

Nas diversas sessões de terapia, conhecida por *loud dreaming*, as mulheres efectuam uma catarse, confessando as recordações mais dolorosas e visitando, magicamente, as memórias umas das outras. Por exemplo, Mavis, a infanticida, narra como deixara, por descuido, os filhos gémeos sufocarem até à morte no interior de uma viatura. Solidárias, as outras mulheres do Convento conseguem mergulhar nessa lembrança, e acariciam maternalmente os bebés enclausurados no *Cadillac*, com alívio para Mavis.

5. O fim do(s) Paraíso(s)

Nem todos reconhecem os benefícios dos rituais de cura e desassombro de Consolata. Pelo contrário, os problemas internos de Ruby levam os patriarcas e outros membros da comunidade a procurarem bodes expiatórios no exterior. Como afirma Missy Kubitschek: “Precisely because Ruby must be perfect, the results of all imperfect behavior are siphoned to the Convent” (181). Num processo de demonização, os homens de Ruby acusam as mulheres do Convento de bruxaria, e culpam-nas de todas as desgraças que se abatem sobre o povoado, nomeadamente o nascimento de crianças deficientes. Esta culpabilização será necessária para, posteriormente, legitimar o assassinato das mulheres do Convento, e desresponsabilizar as forças de poder na “all-black town” (Fultz 91-92).

Quanto a mim, estas culpabilizações públicas ocultam também um motivo mais profundo e de carácter pessoal: os amores interditos e fracassados entre alguns membros de Ruby e as mulheres do Convento. Connie, por exemplo, tivera uma relação proibida com Deacon, uma figura influente da comunidade, casado com Soane; e K.D., cativado pela sensualidade de Gigi, torna-se possessivo ao ponto de a ameaçar e de esta romper com

ele. Tais escândalos e falhanços amorosos exasperaram os homens negros, incapazes de compreender estas mulheres, tão diferentes das mães, esposas e filhas submissas de Ruby: “[they] don’t need men and (...) don’t need God” (Morrison 276).

Pior ainda, Connie e as restantes mulheres tinham conseguido no Convento o que os homens não lograram atingir na sua cidade utópica: uma comunidade eclética, sem dogmas nem hierarquias, sem tradições nem leis rígidas, mas antes baseada na entreajuda e na terapia de grupo (Krumholz 22). O Convento pode não ser o paraíso a que alude o título do romance, é certo – basta pensar nos ocasionais e menores diferendos entre as mulheres que aí habitam –, mas oferece aos habitantes a possibilidade de serem felizes e, em troca, não lhes pede qualquer vassalagem. Neste sentido, é evidente que o êxito do Convento era sentido como uma afronta às estruturas masculinas, dominadoras e baseadas numa obediência devota (Michael 646).

O clímax deste conflito ocorre numa madrugada fria de 1976, quando um grupo armado, constituído por nove negros de Ruby – Steward e Deacon Morgan, K. D. Smith, Sergeant Person, Wisdom Pole, Harper e Menos Jury, Arnold e Jeff Fleetwood – invade brutalmente o Convento. Deparam-se com um berço vazio e misteriosas pinturas nas paredes, que parecem comprovar as suspeitas de práticas demoníacas e do sacrifício ritual de crianças. Exasperado pelo êxito do Convento e pelo seu próprio falhanço, o grupo martiriza, a tiros de caçadeira, as mulheres que encontra no edifício, incluindo a líder espiritual, Consolata: “They shoot the white girl first. With the rest they can take their time. No need to hurry out there. They are seventeen miles from a town which has ninety miles between it and any other. Hiding places will be plentiful in the Convent, but there is time and the day has just begun” (Morrison 3).

Depois do massacre, descrito em pormenor nas primeiras páginas do romance, sucede o impensável: os corpos das vítimas desaparecem, para espanto quer de Roger Best, cangalheiro e condutor de ambulâncias, quer dos assassinos de Ruby. Este episódio enigmático, que testemunha o poder sobrenatural das mulheres, poderia fechar o círculo do enredo – mas tal não sucede. Morrison surpreende o leitor com um último capítulo, sugestivamente intitulado “Save Marie”. O tempo e lugar da obra transitam do mundo tangível para uma espécie de limbo, que lembra o passo final do

romance *Sula*, onde vivos e mortos comunicam. Os espíritos das mulheres do Convento interagem com os familiares, e visitam os locais onde viveram: Mavis reconcilia-se com a filha Sally; Gigi pode, finalmente, visitar o pai; Seneca reencontra Jean, que a abandonara em criança; Pallas apresenta o seu bebé à mãe; Consolata regressa a uma praia, talvez do Brasil, e encosta a cabeça no colo de uma mulher negra. Esta imagem, aventuro, pode ser encarada como um símbolo espiritual feminino – a unidade entre a Madonna negra e a Virgem Maria, designada por Piedade. Como se Consolata fosse uma mulher-Cristo, finalmente regressada, aos braços de uma mulher-deusa:

In ocean hush a woman black as firewood is singing. Next to her is a younger woman whose head rests on the singing woman's lap. Ruined fingers troll the tea brown hair. All the colors of the seashells – wheat, roses, pearl – fuse in the younger woman's face. Her emerald eyes adore the black face framed in cerulean blue. Around them on the beach, sea trash gleams. (Morrison 318)

Trata-se de um desenlace tão imprevisível quanto simbólico, para um livro que relata opostos, fracturas e diferenças – mas também essa capacidade mágica e feminina de reconciliar as partes com o todo, unindo passado e futuro, homens e mulheres, vivos e defuntos. Um sopro que desde a primeira página de *The Bluest Eye* (1970) até ao seu romance mais recente, *A Mercy* (2008), percorre a obra Morrison, como a ventania que passa através das pedras *vivas* do Convento, e da cidade *morta* de Ruby.

Obras Citadas

- Bennington, Geoffrey. "Postal Politics and the Institution of the Nation." *Nation and Narration*. Ed. Homi Bhabha. London: Routledge, 1990. 121-137.
- Carabi, Angels. "Nobel Laureate Toni Morrison Speaks about Her Novel Jazz." *Toni Morrison: Conversations*. Ed. Carolyn C. Denard. Jackson: UP of Mississippi, 2008. 91-97.
- Chireau, Yvonne P. *Black Magic: Religion and the African American Conjuring Tradition*. Berkeley: U of California P, 2003.
- Elia, Nada. *Trances, Dances and Vociferations: Agency and Resistance in African Women's Narratives*. New York: Routledge, 2001.

- Fultz, Lucille P. *Toni Morrison: Playing with Difference*. Urbana: U of Illinois P, 2003.
- Gentile, Giovanni. *Origins and Doctrine of Fascism*. Translated, edited and annotated by A. James Gregor. New Brunswick: Transaction Publishers, 2004.
- Hemingway, Ernest. *A Moveable Feast*. New York: Charles Scribner's Sons, 1964.
- Hough, Peter. *Understanding Global Security*. New York: Routledge, 2004.
- Kelley, Donald R. *Frontiers of History: Historical Inquiry in the Twentieth Century*. New Haven: Yale UP, 2006.
- Krumholz, Linda J. "Reading and Insight in Toni Morrison's *Paradise*." *African American Review* 36.1 (Spring 2002): 21-34.
- Kubitschek, Missy Dehn. *Toni Morrison: A Critical Companion*. Westport: Greenwood, 1998.
- Michael, Magali Cornier. "Re-Imagining Agency: Toni Morrison's *Paradise*." *African American Review* 36.4 (Winter 2002): 643-661.
- Matus, Jill. *Toni Morrison*. Manchester: Manchester UP, 1998.
- Morrison, Toni. *Paradise*. New York: Penguin Books, 1999.
- Tindall, George Brown, and David E. Shi. *America. A Narrative History*. 5th ed. New York: Norton, 1989.

ABSTRACT

The novel *Paradise* (1998), by African-American author Toni Morrison presents to the reader two distinct communities, to establish a contrast between ways of facing the past and living the present. One of the communities is Ruby, an “All-Black town” founded by Exodusters; the other is simply known as The Convent, a refuge where women with traumatizing experiences reconstruct, in solidarity, their lives. While the first community has a patriarchal nature, is guided by strict laws, and by a historical memory manipulated by the group in power, the second is fundamentally matriarchal, lives for a lawless present, and for the healing of traumatic memories. In this article, I analyze these differences and conflicts, according to gender and identity studies. In order to do so, I resort to the novel *Paradise*, to interviews granted by Morrison, and to the work of several reputed specialists.

KEYWORDS

Toni Morrison, *Paradise*, Memory, Identity

RESUMO

O romance *Paradise* (1998), da escritora afro-americana Toni Morrison, apresenta ao leitor duas comunidades distintas, para estabelecer um contraste entre modos de encarar o passado e de viver o presente. Uma das comunidades é Ruby, uma “all-Black town”, fundada por Exodusters; a outra é simplesmente conhecida por The Convent, um refúgio onde mulheres com experiências traumatizantes reconstróem solidariamente as suas vidas. Enquanto a primeira comunidade detém um carácter patriarcal, é guiada por leis severas, e por uma memória histórica manipulada pelo grupo no poder, a segunda é fundamentalmente matriarcal, vive para um presente sem regras, e para a cura das memórias traumáticas. Neste artigo analiso estas diferenças e conflitos, de acordo com os estudos de género e de identidade. Para tanto, recorro ao romance *Paradise*, a várias entrevistas concedidas por Morrison, e a estudos de diversos especialistas reputados.

PALAVRAS-CHAVE

Toni Morrison, *Paradise*, Memória, Identidade

Triangulating Birmingham, Blackpool, Bombay: Gurinder Chadha's *Bhaji on the Beach*

Ana Cristina Mendes

ULICES – University of Lisbon Centre for English Studies

Triangulating Birmingham, Blackpool, Bombay: Gurinder Chadha's *Bhaji on the Beach*

Bhaji on the Beach is a 1994 road film (Tasker 165), directed by Gurinder Chadha, centered on female characters who struggle in conflicts of gender, ethnicity and generational differences. On the road are a group of British Asian women from Birmingham headed for Blackpool on a journey of self-discovery away from their routine lives. The day-trippers span three generations: Asha, a middle-aged newsagent with a university degree, who feels neglected by her husband and children, and frustrated by unfulfilled desires; Pushpa, an elderly Indian housewife and grocer; Rekha, a glamorous visitor from Bombay who has time to spare during her husband's business trips to London; Bina, a shop assistant from Marks and Spencer; Ginder, a young mother who wants out of an unhappy marriage and an abusive husband; Hashida, a student about to start medical school, who has discovered she is pregnant by her boyfriend, an Afro-Caribbean British art student; Ladhu and Madhu, two teenagers who have fully embraced western culture and are just out for fun with white English boys (given that, as they point out, Indian lads are keen on white girls); and Simi, the politically-committed organiser of the tour, who firmly believes in sisterhood and female solidarity.

Appropriating themselves of the public space of the English seaside resort, each of these women reaches some sort of crossroads. Through the acknowledgment that identity is the outcome of negotiating difference, the film clearly illustrates a collusion of divided loyalties, weaving together the lives of this group of women from different backgrounds and generations. At Blackpool, the characters' multiply inscribed identities, at the intersection of ethnic and gendered lines, place them in a position where they are forced to reconcile conflicting aspects of the British and Indian spheres they inhabit. It is at this juncture of transnational cultural flows that hybridised subjectivities-in-between coexist and are held in suspension.

It is the specificity of in-between spaces for British Asian women in their diasporic contexts – in other words, the hybrid potentialities facilitated by the triangulation of Birmingham, Blackpool, and Bombay – which the present reading of *Bhaji on the Beach* addresses. The purpose here is to examine the struggles over the “diaspora space” (Brah) Chadha’s diasporic female subjects are caught up in when visiting Blackpool, a working class British seaside resort.¹ Thus, what is at stake here is the tracking of routes more than the unearthing of roots.

From the outset it is crucial to be aware of the possible “intentional hybridity” (Werbner) on the part of Chadha, a transnational cosmopolitan filmmaker. The “inner compulsion” of the cultural politics of South Asian diasporic artists, Pnina Werbner suggests, is “to construct and then debunk and exorcise images of the almost mythical power of an older generation, guardians of the family and its sanctity” (903). The critic discusses at length what may lie behind novelists and filmmakers’ works when they render diasporic experience as not only one of cultural hybridised identity but also one of generational divide:

The intentional hybridities of the new wave South Asian novelists and film makers are deafly driven, in my opinion, not so much by a sense of diasporic marginality vis-a-vis the English public, but by the desire to resist and shock an authoritarian migrant South Asian older generation and induct it into the new realities of diasporic life. Their cultural politics thus needs to be read as part of a highly conflictual internal argument with and within the South Asian diaspora itself; a dissenting discourse that has as its mission to persuade a younger generation of British South Asians to be less compliant and submissive to their parents than they currently are. In this politics of the family the message is often assimilatory: to become more anglicised, liberal and individualistic. (903)

¹ Brah notes that “diaspora space” is “the point at which boundaries of inclusion and exclusion, of belonging and otherness, of ‘us’ and ‘them’ are contested”; “as a conceptual category [it] is ‘inhabited,’ not only by those who have migrated and their descendants, but equally by those who are constructed and represented as indigenous” (208-209).

Looking at *Bhaji on the Beach* from a somewhat related angle, this was one of the earliest films to share with mainstream audiences the experience of living in England as a second-generation British Asian. Highlighting the political edge of Chadha's artistic project, the filmmaker herself has frequently remarked (no matter how much we might like to put the centre/periphery dichotomy down to logocentric binarism) that her films are about moving "marginalised people" to the mainstream (Pais). Besides, *Bhaji on the Beach* does not attempt to give expression to one "authentic" or "essential" South Asian experience, but rather places the stress upon heterogeneity and the "living" of "identity through difference" (Hall 57). E. Ann Kaplan underscores this intent when she forwards that women filmmakers such as Chadha, herself a bearer of hybrid identity, "seek to intervene in the imaginary – to change how images are produced – rather than to present minorities 'as they really are'" (219). The critic reinforces her argument by adding that the "problem of being in-between is constant across a broad range of texts (...) proving how much it concerns women making films, how much this subjectivity in-between also needs to be worked through the complex situations of being-in-between" (237). As Leonard Quart points out, what the filmmaker holds out as an answer for British Asians is "not assimilation or, obviously, traditional immigrant culture (...) but a fluid, open, bilingual identity that represents for her the new England. For Chadha, 'difference is celebratory,' but not exclusive" (49). Against a monolithic understanding of diasporic experience, *Bhaji on the Beach* offers a *multilithic* reading in its deployment of gendered migrant identities. As previously suggested, issues of diasporic subject locations which emerge in this filmic text reveal an ongoing negotiation of identity by means of "promiscuous geographies of dwelling in place" (Jacobs 5) in which essentialising categories such as traditional/modern, us/them, and South Asian/British constantly disrupt and solicit one another.

Although it does not do complete justice to this textured text, it is possible to discern a pair of significant tropes that link the film to the contemporary condition of hybridity and transnationality. In this respect, two closely related conceptual issues can be underpinned: space and the condition of being outside/inside, which relate in the film to the themes of female mobility and post-colonial appropriation. In the remainder of this essay, to illuminate the issues under discussion, the focus will rest on

the seizure of Blackpool as a conflicted site where the female characters express both their sense of self and their desires for the spaces which constitute, after all, their “home”. This seaside town is the shifting locus where new forms of Britishness are negotiated so, paraphrasing Gargi Bhattacharyya and John Gabriel, attention will be drawn to the day trip romances with Britishness, whether in the guise of a displaced and outdated actor, or bags of tasteless chips on the pier (59).

When the Birmingham-based Saheli Asian Women’s Group organises a day trip to a working-class beach resort in the English midlands, with its “field of meanings associated with national life” (Bhabha “Introduction” 3), there is an odd sense in which they are travelling to a place where they are both insiders *and* outsiders.² Calling up intricate relationships between identity and place, the use of travel as trope belies the configuration of deterritorialized female subjectivity within the framework of a home/ /journey binary at the heart of the diaspora. Pertinent to the way in which *Bhaji on the Beach* renders the significance of the complex dynamics of space and travel to the agency of gendered diasporic characters³ is Bhabha’s argument in *The Location of Culture* that the ambivalence of colonial discourse is manifested in paranoia and anxiety that surfaces as soon as it leaves the home and encounters the colonised in the colonies. Diaspora communities reverse this process by creating the same ambiguity within the core of former colonial powers by forcing narratives to engage with or encounter their past. Manifesting hybridity, these centres become ambivalent locations where colonial discourse is subject to “citation, reinscription, rerouting” (Spivak 217), where migrants live straddling the border of two

² However, as Moya Luckett notes, “the dialectical nature of travel suggests that the greatest pleasure occurs precisely when female protagonists are at their most nomadic, linking feminine subjectivity with public space” (242).

³ Luckett draws our attention to the double face of travel, related to “the tensions of modernity, highlighting the diverse power relationships and subject positions produced by post-industrial capitalism”; one of its faces corresponds to a liberation “as boundaries are crossed in search of pleasure, while its choices suggest agency” while “[e]xile, nomadism, immigration and repatriation represent travel’s other side – one marked by poverty, forced movement and loss, all of which further strip the woman of her agency, glamour and sexual identity” (235).

cultures, one which is their homeland and the other the host country. This new social space of displaced individuals produced by transnational migration (a global “ethnoscape” to bring into play Arjun Appadurai’s suggestive term⁴), has been carved up not only in metropolitan sites, but also, as Chadha’s film well illustrates, at the very heart of insular Britain, somehow reinventing a locus of earlier exclusion. Symbolising popular England, the northern seaside holiday resort of Blackpool – with its pier, tower, illuminations and attractions such as games machines, karaoke, elderly people clapping along to the “Birdie Song”, chips and male strippers – becomes a site of fluidity and possibilities and, in this manner, may be seen to offer a kind of interstitial space and place where the overlapping of different cultural positionalities occurs or, to put it differently, a diaspora space “where *the native is as much a diasporian as the diasporian is the native*” (Brah 209; author’s italics) is fashioned.

Formulations as interstitial or diaspora space are useful in accounting for the strong sense of identitary criss-crossing and structural disturbing of a traditional seaside town which are a feature of *Bhaji on the Beach*. The use of these analytical frames corresponds, in a way, to the “theoretical creolization” Avtar Brah understands as central “if we are to address fully the contradictions of modalities of enunciation, identities, positionalities and standpoints that are simultaneously ‘inside’ and ‘outside’” (210). It is precisely the fixities of identity which the female characters are presumed to fall between that the film disputes by mapping out their very condition of in-betweenness, placing them in the hybrid space of Blackpool, that day a significant location for the negotiation of wide-ranging, sometimes conflicting, British Asian identities. Thus, challenging what one of the male characters in the film declares, fusion in *not* confusion: in Chadha’s film the condition of being hybrid is assessed as a productive state, and the temporary mobility away from the domestic the women experience creates a third space of possibilities and counter-discursive practices.

In reality, the title *Bhaji on the Beach* stands as a metaphor for the negotiations of identity and place which arise through diasporic settlements

⁴ Appadurai defines *ethnoscape* as “the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guestworkers and other moving groups” (33).

and hybrid cultural forms. The association of “bhaji” (the collective name given to side dishes usually of vegetables, which are served as an accompaniment to the main course) with Blackpool hybridises both Indian food and the seaside holiday resort. Not unrelatedly, the film constructs a fantasy of Blackpool, representative of white, working-class British culture, as both Bombay and Bollywood, a conscious artistic choice in the words of the director: “The reason for choosing Blackpool was because of the lights. I know that when those lights come on it’s where England meets Bollywood” (Bhattacharyya and Gabriel 63). This is not a static landscape, but a site in the process of becoming, saturated with the politics of transformation. Clichés of popular seaside England such as karaoke music, Wurlitzer organs, white children riding donkeys on the beach, and fish and chips are exposed (and spiced up, as when Pushpa flavours with chilli powder the epitome of British food) to create new meanings by the group of female sightseers.

In a counter-colonial move to (post-colonial) centres, Blackpool is also a place of nostalgia for British Asians, with *Bhaji on the Beach*’s filmmaker personally recognising the significance she ascribes to localities such as the seaside town, “‘returning’ her to family holidays in the 1960s” (Bhattacharyya and Gabriel 59). As already hinted, the decision to set the film in that specific location turns the excursion of the group of British Asian women into a journey – both literal and figurative – to sites associated predominantly with working-class white English. In Chadha’s words:

the film is reinstating us in those spaces, those places. We used to go to the sea-side all the time and do all the things the women do in the film like any other day-trippers. For me the film is very English. It’s also about me reclaiming my Englishness, challenging the contexts others set up for us. (Bhattacharyya and Gabriel 63).

Rephrasing Jane Jacobs’s words to meet the filmmaker’s, the expressions and negotiations of Englishness do not just occur *in* space: they articulate themselves *through* space and are *about* space (1), allowing for “imaginative spatialities of desire” (x). The alternative world staged in Blackpool is hence reconfigured as a creative materialisation of both the imperial and the post-imperial within British culture, highlighting similarities and points of contact, merging in a fantastic *mise-en-scène* the signs recognised as

specifically British and those which also stand, in particular for the visitor from Bombay, for India. The female characters in *Bhaji on the Beach* find themselves – literally – struggling to find their place in the English seaside resort while clinging to the ideas of a homeland they left behind, caught between conformity with Indian cultural norms and their own often uneasy integration into British society, in other words, trying to reconcile their Britishness with their Asianness.

All the entrenched values of Indian culture which the older women have carried around for decades contrast sharply with those of the visitor from Bombay, the socialite Rekha Tendon, more westernised than the aunties Pushpa, Asha and Bina. The first we see of this character she is wearing a fake pink Chanel suit, stiletto heels and sunglasses. She gets out of a taxi holding a copy of *Hello* magazine, and exclaims loudly “Asha, darling!” when she sees her friend at the bus stop. At a later point in the film, Asha tells the women that one of her daughters had recently shaved all her hair off. In her embarrassment and dismay, not only does she appear to be nurturing memories of traditional Indian values against oblivion, but she also seems determined to pass them on to her children who have never been to the home country. Against the corruption she associates with the West, Asha remarks that she tried to teach her daughter “morals from back home” to which Rekha replies: “Home? What home? How long is it since you’ve been home? Look at you! Your clothes, the way that you think. (...) You’re twenty years out of date.”

The above quoted verbal exchange reveals the South Asianness of Asha, a first generation immigrant from India in Birmingham, to be constructed in the same way as Rekha’s “modern” Indian identity is. The characters’ choice of clothing clearly shows this process, both in the women’s traditional saris – which, according to Rekha, nobody wears any more – and in the exaggerated westernised attire of the cosmopolitan Bombayite. Moreover, such opposing viewpoints on the idea of home are an example of what Appadurai has referred to as a sense of “Indianness-in-motions” (Appadurai 10). With a critical eye, Chadha shatters the older women’s notion of “home” through the observation, delivered by Rekha, that they have no trace of what that is. Indeed, the filmmaker uses this character to draw attention to the untenable idea that one can “go home”, or that an ideal homeland actually exists outside the migrant’s imagination. The

memories the women hold from “back home” are thus revealed to be nothing more than fantasies marked by ambivalence and negotiation.

By introducing the character of a visitor from India, Chadha opens the way for the dismissal of feelings of diasporic nostalgia for the idealised homeland and for the recognition of the identities of the other female characters as hybridised ones, in that they inhabit a cultural third space. *Bhaji on the Beach* engages with the migrant’s relationship with a homeland, and punctures nostalgic feelings from the beginning. This is apparent in the dream sequences involving Asha during the outing in Blackpool – to which attention will now be drawn – where she is troubled by visions, often of a religious nature, of a “traditional” home, frozen in an illusory moment outside history, in confrontation with “modern” British society. The first fantasy scene is one of many in the film that examine the function of home in the everyday construction of female identity and underscore gendered normativities. Asha is faced up with a statue of the Indian deity Vishnu confronting her with the slogan “Duty, Honour, Sacrifice” backed up by images of her as a devoted wife and caring mother. On the face of being commanded to uphold what are presented as Indian values by the deity (appearing in the filmic frame as a patriarchal surveillance agent), she looks worried and scared. The scenery becomes more and more threatening towards the end of the scene, with flashing light and increasingly fast cuts creating a sense of confusion and loss of balance. Stressing the transnational overlapping of spaces, we see Asha tumbling through a dream-space filled with grossly oversized commodities from her daily life – a can of Coke, an ice cream cone, Bollywood film posters and VHS tapes –, which overwhelm her. This sequence is significant in its representation of the changing relationship between diasporic subjects and the homeland in light of globalisation, in that there is an apparent disjuncture between British consumerist values and Hindu culture associated with an idealised home. In addition, it results in a sense of undermining of the normative basis of the family: Asha’s estrangement is critical of heteropatriarchal constructions, and is a first step to rewrite dominant narratives of the diasporic subject who longs for the homeland and finds western society a locus of contamination.

During another one of her “dis-Orientations” (Desai 144), she walks into the sea and is rescued by Ambrose Waddington, a self-entitled “actor, historian and ancient Blackpudlian”, who takes her on a sight-seeing

excursion of the seaside resort, culminating in a visit to an empty theatre. In this town not-so-absent narratives of imperialism are made visible through the male character: his white formal jacket, cravat, Panama hat and upper-class accent act as cultural signifiers of British colonial era. As Asha and Ambrose stroll through a conservatory, she asks if he has ever seen any Bollywood films to which he assertively replies “Seen them? I’ve been in them! *Gunga Din!* *Bhowani Junction!*”⁵. The reference to these (colonialist) Hollywood narratives acts as a catalyst for the next dream sequence, a courtship ritual typical of a Hindi film song. Drawing on Bollywood conventions, Chadha builds the setting of perfect heterosexual love: in an ambience of romantic music and soft lighting, Asha runs through the park dressed in an ornamented sari, while Ambrose is in a wig, traditional kurta pajamas and made-up to look Indian. He chases her through the garden and when he catches up with her by a tree it starts to rain and the make-up streams down his face, revealing the whiteness beneath the streaks of brown face-paint.

Ambrose is trying to find a place in a changed Britain, a nation he sees in decline and devoid of tradition: “it breaks my heart. Look what we have become. Not like you. You’ve kept hold of your traditions, proud, exotic, fascinating, gentle, exquisite and beautiful.” As can be gathered by his fascination with Asha and his comments about skin tone and clothing, his own image of her is entirely bound up in the Orientalist discourse of the exotic. He stands for an anachronistic othering of South Asian culture and, embodying a displaced Raj nostalgia, wants to colonise the diasporic woman Asha. At the beginning, she had imagined Ambrose as something he was not, but soon realises that he is little more than an Englishman brownfacing himself. In the end, as Chadha notes, this emasculated and disempowered character is an easy target for mockery not to be taken seriously:

Ambrose is a metaphor for a certain kind of England – a bit sad, crumpled, living in the past: no malice, and reflecting a certain breed of Englishman, definitely living in another

⁵ *Gunga Din* (1939) and *Bhowani Junction* (1956), both Hollywood films, were directed by George Stevens and George Cukor, respectively.

world. (...) I don't dislike him. I wish he would see himself for who he is – hence the fantasy with him blacked-up with all his make-up running. I was making a statement about racism in cinema. This was alluding to all those actors who blacked-up to play Indian roles – the most effective way to use the medium and its language to turn the tables round. (Bhattacharyya and Gabriel 61)

The ridicule of Ambrose putting on make-up underscores the performativity of identity, of what it means to be British in contemporary British society and also, via the parody of traditionally set Bollywood films, of what it means to be Indian. Evoking performativity helps to understand certain elements in *Bhaji on the Beach* as a response to the social environment that the film was made in, or to a specific set of events that preceded it. Indeed, by framing the relationship of Asha and Ambrose – which could stand for the broader issue of Britain's relationship with India and the position of the Indian diaspora in Britain – within the images found in Indian melodrama, Chadha alerts us to the fact that Bollywood is central to processes of imagining the homeland, and shaping gendered (female) identities for the diaspora. However, there is more to the filmmaker's intention and the film allows for a negotiation: having the choice, upon emerging from her dream, Asha rejects Ambrose and marks out her own position, turning the gaze back onto his Orientalism.

Throughout the several fantasy sequences, she struggled to find a female subjectivity outside of the gender constructions available in her community. The daydreams provided an opportunity to express thoughts, dissatisfactions, and secrets, and allowed for a space where oppressions were both rearticulated and resisted. By engaging in a relationship with Ambrose, although mediated by Bollywood, she was offered the chance to step outside traditional boundaries in order to construct her identity as a British Asian, and this was a turning point for the character. It is her in-betweenness, part British, part Indian, which opened up the possibilities for her to invert overdetermining dominant narratives of marital respectability. In the last daydream, after seizing the lure of romance embodied by the character of Ambrose, she faces her own frustrated desires and speaks up for herself:

But I haven't done anything wrong. I went to college. My life was not meant to be like this. Duty, honour, sacrifice. What about me? I was a good student. I didn't get headaches then. What happened? I wasn't born selling bloody newspapers.

Accounting for the commercial success of films such as *Bhaji on the Beach*, Jigna Desai has recently argued that these feminist cinematic narratives “attempt to disrupt South Asian gender normativities of heterosexuality through challenging the dominant gendered ideologies such as female chastity and virginity, multiracial romance, and arranged marriages” (Desai 214).⁶ Asha's evolution as a character who steps outside the borders plainly shows that Chadha's film is, on the one hand, a “resisting” story in depicting Indian women as strong, as survivors and as pleasure-loving”, while, on the other hand, it “reverses the gaze” by placing the story “within the Indian communities' viewpoints” (Kaplan 250).

Bhaji on the Beach was (one of) the first mainstream films that, assisted by its cross-over appeal, explored the barriers to being accepted as British and contested the association between Britishness and whiteness. Challenging the tendency to maintain rigid boundaries between cultural formations, it called attention to diversity. In fact, the film exhibits a strong sense of the constructedness and fluidity of identities, and a rejection of “essences.” Concurrently, it depicts negotiations of gendered subjectivities and female empowerment in a transnational, and in some sense, deterritorialized world, offering fluctuating points of identification. In the words of the filmmaker:

Our cultural identities [in Britain] are made up of so many different things (...) In Britain, you really have to question your identity. When you accept that you are not from India or no longer have links with India, then you have to question what are you and what makes you English? (Chhabra)

⁶ Nevertheless, according to the critic, these cinematic narratives “seek to challenge and rewrite the sexual agency associated with the heterosexual [Third World] female but simultaneously foreclose queer sexualities and nonheteronormativities” (Desai 212). Gayatri Gopinath traces a similar “evacuation of queer female desire that enables a heterosexual feminist subject to come into being” in “films by South Asian diasporic feminist filmmakers that purport to “update” the Bollywood genre” (163).

The filmic narrative resolution points out that diaspora is the much-desired home. By documenting the struggle of a diasporic group to make a homespace in the old imperial heartlands, through the negotiation of displacement and disenfranchisement, this film not only raises pertinent issues relating to the construction of a (feminine) diasporic Indian identity, writing against the representation of South Asian diasporic women as submissive victims of heteropatriarchal control, but also aims at re-defining British identities as culturally plural rather than fixed around some national, ethnic, or other absolute boundary.

Works Cited

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.
- Bhabha, Homi. "Introduction: Narrating the Nation." *Nation and Narration*. Ed. Homi Bhabha. London and New York: Routledge, 1990. 1-7.
- . *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Bhattacharyya, Gargi, and John Gabriel. "Gurinder Chadha and the *Apna* Generation: Black British Film in the 1990s." *Third Text* 27 (1994): 55-63.
- Brah, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London: Routledge, 1996.
- Chhabra, Aseem. "Chadha's Newest Wows Sundance Fest." 02 February 2004. *Rediff.com*. Web. 19 June 2008..
- Claydon, E. Anna. "Masculinity, Fantasy and *Bhaji on the Beach*." *Picturing South Asian Culture in English: Textual and Visual Representations*. Ed. Tasleem Shakur and Karen D'Souza, Liverpool: Open House P, 2003. 149-161.
- Desai, Jigna. *Beyond Bollywood: the Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. New York and London: Routledge.
- Gopinath, Gayatri. "Bollywood Spectacles: Queer Diasporic Critique in the Aftermath of 9/11." *Social Text* 3-4 (2005): 157-169.
- Hall, Stuart. "Old and New Identities, Old and New Ethnicities." *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Ed. Anthony D. King. Basingstoke: Macmillan, 1991. 41-68.

- Jacobs, Jane. *Edge of Empire: Postcolonialism and the City*. London and New York: Routledge, 1996.
- Kaplan, E. Ann. *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*. New York and London: Routledge, 1997.
- Leonard, Quart. "Bhaji on the Beach." *Cineaste* 20. 4 (1994): 48-49.
- Lockett, Moya. "Travel and Mobility: Femininity and National Identity in Swinging London films." *British Cinema: Past and Present*. Ed. Andrew Higson and Justine Ashby. London: Routledge, 2000. 233-245.
- Pais, Arthur J. "What interests Gurinder?" 24 September 2002. *Rediff.com*. Web. 19 June 2008.
- Spivak, Gayatri. *Outside in the Teaching Machine*. New York and London: Routledge, 1993.
- Tasker, Yvonne. *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*. London: Routledge, 1998.
- Werbner, Pnina. "Theorising Complex Diasporas: Purity and Hybridity in the South Asian Public Sphere in Britain." *Journal of Ethnic and Migration Studies*. 30.5 (2004): 895-911.

ABSTRACT

Bhaji on the Beach is a 1994 road film, directed by Gurinder Chadha, centred on female characters who struggle in conflicts of gender, ethnicity and generational differences. Appropriating themselves of the public space of the English seaside resort Blackpool, each of these women reaches some sort of crossroads. Through the acknowledgment that identity is the outcome of negotiating difference, the film clearly illustrates a collusion of divided loyalties, weaving together the lives of this group of women from different backgrounds and generations. At Blackpool, the characters' multiple inscribed identities, at the intersection of ethnic and gendered lines, place them in a position where they are forced to reconcile conflicting aspects of the British and Indian spheres they inhabit. It is at this juncture of transnational cultural flows that hybridised subjectivities-in-between coexist and are held in suspension.

KEYWORDS

Gurinder Chadha, género, etnicidade, hybridity, generational differences

RESUMO

Bhaji on the Beach é um “road film” de 1994, realizado por Gurinder Chadha, centrado em personagens femininas que lutam contra sentimentos conflitantes relacionados com género, etnicidade e diferenças geracionais. Apropriando-se do espaço público da estância balnear de Blackpool, cada uma destas mulheres chega a uma encruzilhada. Através do reconhecimento de que a identidade é o resultado da negociação da diferença, o filme ilustra claramente o confronto de lealdades divididas, ligando as vidas deste grupo de mulheres provenientes de diferentes contextos sociais e gerações. Em Blackpool, as suas identidades, exibindo múltiplos pontos de identificação situados na intersecção de linhas de género e de etnicidade, colocam-nas numa posição em que são forçadas a reconciliar aspectos conflitantes das esferas britânicas e indianas que habitam. É nesta confluência dos fluxos culturais transnacionais que as subjectividades entre-lugar hibridizadas coexistem e se mantêm em suspenso.

PALAVRAS-CHAVE

Gurinder Chadha, género, etnicidade, hibridez, diferenças geracionais

The Powerless Diplomacy of the Abbé Correia da Serra

Edgardo Medeiros Silva

ULICES - University of Lisbon Centre for English Studies
Technical University of Lisbon

The Powerless Diplomacy of the Abbé Correia da Serra

José Francisco Correia da Serra (1751-1823) was a true representative of the Portuguese Enlightenment, a man of varied scientific interests and strong liberal ideas. As Portugal's Minister Plenipotentiary to the United States from 1816 to 1820, his protests against the use of American ports by privateers preying on Portuguese commerce and shipping interests went unheeded in Washington despite his connections to the political and intellectual circles in the U.S. capital at the time. It is my contention in this paper that they proved ineffective against the underlying principles of the Monroe Doctrine, not yet *de facto* declared, but which were to define U.S. foreign policy towards Latin America in the first quarter of the nineteenth century. They are also a reflection of how national interest often overrides questions of legal justice in international relations. Although Correia da Serra, or simply the "Abbé", was best known as a botanist in intellectual circles in Europe, he was also interested in geology, natural philosophy, history, and politics, as his writings attest. Educated in Italy, where his family had taken up residence while he was still a young man, he returned to Portugal in 1777, two years after having received his holy orders.¹ A member of many European scientific societies, he was, together with the second Duke of Lafões (1719-1806), the driving force behind the founding of the Lisbon Academy of Sciences, of which he was Secretary, before being forced to leave Portugal in 1795 for reasons

¹ José Francisco Correia da Serra was born in Serpa, Portugal. At the age of six he moved to Italy with his parents, Luis Dias Correia, who was a doctor, and Francisca Luisa de Serra. It is interesting to note that Correia da Serra, who died aged seventy two, lived in Portugal twenty-six years only.

which remain unclear to this day. It is thought, though, that these may have been related to his political views and his possible connections with free-masonry.² What we know is that he embarked for England in a rather hasty manner, under a different family name (“Porto”), leaving behind all his books and private papers. Nevertheless, while in England, he was appointed Counselor of the Portuguese Legation, a post which he held for a short period of time. Following his dismissal from it in 1802, Correia da Serra went on to Paris, where he stayed until his departure to the United States. Correia da Serra belongs to that group of Portuguese intellectuals known as “*estrangeirados*”, a term with a somewhat negative connotation, and which refers to those Portuguese intellectuals that were forced to live abroad during the late 1700s on account of their political and scientific views, and whose allegiance to Portugal was then put into question. Correia da Serra’s exile both in London and Paris allowed him to establish a scientific reputation among European scholars of the time.³ His religious

² It has been suggested that he may have been a member of a free-masonry lodge set up in Portugal in 1794, named “*Virtute I*”, together with the Duque de Lafões, David Humphreys, the American minister in Portugal at the time, Thomas Hickling, the American vice-consul in the Azores, as well as the Abbé himself. Cf. Michael Teague, *Abade José Correia da Serra — Documentos do seu Arquivo*, trad. Manuela Rocha (Lisboa: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, 1977), 63. This may have come to the attention of Diogo Inácio de Pina Manique, the all-powerful Police Superintendent of the Court and Realm.

³ For this essay, I have relied extensively on two major sources of primary materials: the correspondence exchanged between Correia da Serra and Portuguese and American government officials while he held his diplomatic post in Washington, as well as his personal letters to prominent Americans, compiled by Léon Bourdon in his book, *José Corrêa da Serra — Ambassadeur du Royaume-Uni de Portugal et Brésil a Washington, 1816-1820*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975; and also the compilation of documents made by Richard Beale Davis in his book *The Abbé Corrêa in America, 1812-1820 — The Contributions of the Diplomat and Natural Philosopher to the Foundations of Our National Life*, with a Preface by Gordon S. Brown and an afterword by Léon Bourdon, Providence, Rhode Island: Gávea-Brown, 1993 [1955]. For a recent scientific biography of Correia da Serra, see Ana Simões, Maria Paula Diogo e Ana Carneiro, *Cidadão do Mundo — Uma Biografia Científica do Abade Correia Serra*. Porto: Porto Editora, 2006.

feelings were probably never particularly strong (he celebrated very few masses during his life time) and he may have used the Church to protect himself from reactionary and anti-intellectual forces in Portuguese society, as he seems to have been much more inclined to the world of science than to that of God.

Correia da Serra's association with European scholarly circles does not seem to have helped him much in dealing with political pressure, as he had to flee from Portugal a second time in 1811. On this occasion, he chose the United States of America, no doubt because he was an admirer of the liberal ideas associated with the founding of the American republic. Carrying with him letters of introduction from well-known European and American intellectuals, some of whom he had met during his Parisian exile, such as Joel Barlow, David Warden, Alexander von Humboldt and the Marquis of Lafayette, he arrived in Norfolk, Virginia, on February 21, 1812. From there he went on to Washington, where, using Barlow's letter of introduction, he met President James Madison, as well as Albert Gallatin, his Secretary of the Treasury. With the help of Gallatin he wrote a letter introducing himself to former President Thomas Jefferson, with whom he was to develop a close relationship. Correia da Serra's first visit to Monticello took place in the summer of 1813, and he immediately caused a strong impression on the former American President. In a letter written to Caspar Wistar, physician and anatomist, as well as professor at the University of Pennsylvania, dated August 17, 1813, Jefferson had this to say about Correia da Serra: "I found him what you had described in every respect; certainly the greatest collection, and best digest of science in books, men, and things that I have ever met with; and with these the most amiable and engaging character".⁴ During his American sojourn, Correia da Serra was a frequent visitor to Monticello as he clearly shared with Jefferson political and scientific interests. They are credited, for instance, with having sketched out a plan whereby the United States and Portugal would divide the New World into two areas of influence, one under the control of the

⁴ http://wiki.monticello.org/mediawiki/index.php/Jos%C3%A9_Correia_da_Serra (accessed April 28, 2010).

U.S. and the other of Portugal, a reborn nation, now with its capital in Rio de Janeiro.⁵ Jefferson's "American System", as the project was called, involved the separation of the Americas from European influence. In a letter sent to President Madison, dated 10 July 1816, for instance, the Abbé described the plan in these terms: "Our nations are now in fact both American powers, and will always be the two paramount ones, each in his part of the new continent" (Serra *apud* Davis 202). But John Quincy Adams, who headed the State Department in the administration of Monroe at the time, was not convinced, as this would certainly weaken America's ambitions in the New World. It is rather doubtful (and unrealistic) to think that this grand idea of an American System to be established between Portugal and the United States, with its centers of power in Rio and Washington, respectively, could ever be implemented, as it did not reflect the geopolitical realities of the time. In scope, this plan would have almost amounted to a new Tordesilhas Treaty.

Correia da Serra set up residence in Philadelphia, the country's most important cultural and political centre at the time, awaiting his (eventual) nomination as Portugal's diplomatic representative to the United States. There, he was actively involved in the American Philosophical Society and the American Academy of Natural Sciences, under whose auspices he published a number of articles.⁶ He was chosen to represent the United Kingdom of Portugal, Brazil and the Algarves in 1816, during the administration of James Madison, a post which he held until 1820.⁷ Appointed by

⁵ At the time of the French Invasions, the Portuguese Crown had been forced to move to Brazil in 1807 so as to secure the political independence of the country. This meant, in effect, that between 1815 and 1821 Portugal and Brazil formed a United Kingdom, a Luso-Brazilian empire.

⁶ In this context, two are especially relevant: "General Considerations Upon the Past and Future State of Europe", published in *American Review of History and Politics*, 4 (1812), 354-6; and, "Observations and Conjectures on the formation and nature of the soil of Kentucky", *Transactions of the American Philosophical Society*, Philadelphia, 1811. While in the U.S., Correia da Serra visited the states of Virginia, Tennessee, Kentucky, Georgia, North and South Carolina.

⁷ Cipriano Ribeiro Freire (1749-1824) was Portugal's first diplomatic representative in the young republic, first in Philadelphia and then in Washington.

King D. João VI at the suggestion of the Conde da Barca, António de Araújo e Azevedo (1754-1817), Minister of War and Foreign Affairs, also a man of varied learned pursuits, Correia da Serra faced a number of difficulties in trying to defend Portuguese interests in the American capital due to the activities associated with privateering and the independence movements in South America, most notably Brazil. Taking advantage of the revolutionary spirit in that part of the globe, Americans with commercial activities in that part of the continent were supporting the anti-colonial movements that had been emerging there.

The first diplomatic issue Correia da Serra had to deal with involved the activity of privateers, vessels which were being fitted out with American crews in American ports to prey on Portuguese and Spanish commerce. Privateering, the practice of using private armed vessels commissioned by governments to attack warships and seize or plunder merchant ships was common in times of war or conflict.⁸ The American privateers were operating mostly from the port of Baltimore, often with the complacency of authorities, even though it was an illegal activity. Correia da Serra protested against the activity to James Madison's Secretary of State, James Monroe, arguing that their activity represented a violation of international law.

Lasting an entire decade, between 1815 and 1825, the activity of these privateers proved difficult for American government officials to stem. In an attempt to control their actions, and perhaps to give foreign nations an indication that it disapproved of it, Congress approved in 1817 "An Act more effectually to preserve the neutral relations of the United States", better known as the "Neutrality Act", prohibiting "cruising under commission of any colony, district, or people" (Davis 57).⁹ It is not clear whether the Abbé had any input into the discussion and adoption of this

⁸ During the War of 1812, commissions of letters of marque and reprisal were issued by the Secretary of State at the time, James Monroe, to private armed vessels, allowing them to cruise against enemies of the U.S.

⁹ It is interesting to note that the American government had faced similar difficulties during the War of 1812. It filed its own complaints against the British government, whose navy had impressed American sailors and used private vessels in its military activities in a similar way against the U.S.

legislation through his political contacts in Washington. However, in his book *The Abbé Corrêa in America, 1812-1820* (1993 [1955]), Richard Beale Davis maintains that Correia da Serra played a determining part in its definition due to his close association with John Quincy Adams (1767-1848), who was Secretary of State at the time (56).

In early 1817, already in charge of his post, Correia da Serra faced the major challenge of his diplomatic career. In March of that year a republic had been proclaimed in Pernambuco, Recife, which aimed to create an independent state in Brazil, modeled on the American republic. It was a regional separatist movement comprised of large landowners and slaveholders who opposed the central government in Rio. Envoys were sent abroad to seek international recognition for this separatist revolt, and possibly, it was believed, to buy weapons and ammunition. On May 15 of that year, Antônio Gonçalves da Cruz arrived in Washington to get U.S. support for the rebel state. In order to stem the rebellion, Correia da Serra was told by Portuguese officials to inform the American government that both the coast of Pernambuco as well as its port were henceforth blocked to all shipping.

The Abbé worked hard in Washington to prevent the recognition of this republic by the U.S. government and to foil the plan of its leaders to gather support for their cause in American territory. He sent two notes to the State Department (May 13 and May 20, 1817), addressed to Acting Secretary Richard Rush on the issue. In the first of these Correia da Serra expressed his fear that the insurgents might receive support from “the greedy and immoral part of your commercial citizens, particularly in Baltimore and New York [...]”, opinionating that the recent law passed by Congress in its last session might not be sufficient to stop the unlawful activity of these citizens due to “the lukewarm acts of some of the U.S. officers in the seaports [...]” (Serra *apud* Bourdon 269). In the second of these diplomatic notes, Correia da Serra uses a stronger language to describe the rebellion, which he characterizes as follows:

These conspirators, without being capable of alledging (*sic*) in their publications any particular griefs (*sic*), being even obliged by force of truth to praise the Sovereign against whose authority they revolt, have corrupted the garrison of the city and put themselves in the exercise of sovereignty, compelling

the unarmed population (amongst whom thousands I am sure remain in their hearts attached to their Sovereign) to the necessity of silently submitting to these self-created masters as every inhabitant of Algiers is forced by the soldier to submit to a new dey (*sic*). (Serra *apud* Bourdon 277)

Though admitting that he possessed little information, the Abbé still felt that “greater perfidies” were sure to emerge in the future, asking, namely, what would have happened if Shay’s rebellion had succeeded. Rush’s replies to both of these notes were polite, but short. Essentially, he informed Correia da Serra that he had forwarded this information to the President. There is evidence to suggest that both President Monroe and his Secretary were unsympathetic to Correia da Serra’s diplomatic plight. In one of his letters to Madison (May 16, 1817), Monroe stated his views on the Abbé in very clear terms: “He partakes strongly of the anti-revolutionary feeling on the subject, more than is strictly consistent with his liberal and philanthropical character” (Monroe *apud* Bourdon 270).

America’s more radical press welcomed the emergence of the liberation movements in Central and South America, and the Pernambuco Rebellion was no exception. Newspapers such as the *Georgetown Messenger*, the *National Intelligencer*, or even the *Boston Patriot*, all included in their pages words of support for the rebels and their causes, hoping that they would succeed in setting up democratic governments in the newly-freed territories. One of these papers, the *National Intelligencer*, even described the political organization of the new republic of Pernambuco in one of its issues, with its provisional government made up of a council board and a five-member executive, its flag and constitution, which was to be drawn up soon, as well as details on its recently-formed regular army of 15,000 men and militia of 40,000 men. Naturally, in these articles Europe’s colonial powers are invariably presented as despotic and tyrannical, without any concerns for the needs and aspirations of the settlers of their colonial possessions. Their colorful political language, rhetorical for the most part, was designed to appeal to the sentiment of American readers, as we can gather from the tone of these words by the editor of the *National Intelligencer*: “Thus the New World is destined by all bounteous Providence as an asylum for the persecuted of all nations and the residence of that

noblest of all productions, a free and independent race of men” (qtd. in Bourdon 273).

The articles in the American press on the subject of the Pernambuco Rebellion complicated matters for Correia da Serra, who, in order to defend the Portuguese position, was forced to publish an official notification in the *National Intelligencer* (May 22, 1817) informing the general public that the port of Pernambuco and its coast were blockaded by war ships, thus advising American ships not to sail there. This almost caused him a serious diplomatic incident: Correia da Serra did not possess official confirmation of this from the government in Rio and had failed to notify the American government first. Asked by Rush to explain what the current situation in Pernambuco was, the Abbé struggled to find a justification for his act. The excuse he gave to Rush, who remained unconvinced, was that he in fact had not received the information officially, but that he could guarantee the American government that was the case, assuming personal responsibility for revealing it publically. The truth is that on this matter Correia da Serra could not rely on his social and political connections to solve his diplomatic imbroglio. John Adams, one of the most senior of American public men, who on numerous occasions had expressed his admiration for the Abbé, wrote in one of his letters to Jefferson (May 26, 1817) that he had received the “Pernambuco ambassador” and that he thoroughly sympathized with his cause, adding: “As Bonaparte says, the Age of Reason is not ended, nothing can totally extinguish or eclipse the light which has been shed abroad by the press” (qtd. in Bourdon 285). What chances did Correia da Serra have of advancing the interests of his government if one of the patriarchs of the American political nation was siding with the rebels? Very few, indeed.

America’s radical press criticized the activity of Portuguese and Spanish diplomats for using the American press to defend the positions of their governments by presenting a negative image of the rebels and their causes. The editor of the *Aurora*, for instance, writes in one issue that “[...] it is a most embarrassing situation to see the presses of the country every where engaged in the palliation or vindication of Spain, or, which is worse, in corrupt array against a people struggling against the most degrading despotism [...]” (qtd. in Bourdon 343). Correia da Serra used the *National Intelligencer* to put forth the position of Portugal, less hostile than the more radical *Aurora*, whose editor says in one of his pieces that he is

familiar with “the Lusitanian abbe’s triks” (qtd. in Bourdon 343).¹⁰

The *Aurora* was deeply hostile to the Portuguese position on its pages, arguing that the Portuguese minister should be expelled for overstepping his functions. In its January 15, 1818 edition, it printed a translation of the letter which Correia da Serra had sent to James Monroe, then U.S. Secretary of State, two years before, complaining about the activity of privateers, mostly against Spanish ships, as the Portuguese ships had not been targeted yet. By engaging in a kind of preemptive diplomacy, Correia da Serra clearly felt that this was bound to happen sooner or later. In that letter, Correia da Serra pointed out the existence of insufficiencies in American law to deal with the problem, which, in his view, was contrary to the law of nations, writing that “only the promulgation of laws to the effect can justify this nation to the civilized world” (Serra *apud* Bourdon 348). The terms of the letter were particularly strong, namely when Correia da Serra suggests that the American Congress should enact effective legislation against the privateers, reminding Monroe that during the War of 1812 the Portuguese king had declared its neutrality even though its oldest ally was involved. The *Aurora* regarded all of this as a “gross insolence”, on the part of Correia da Serra, i.e. this “attempt to dictate new laws, often disparaging those laws against which he has avowedly no reason to complain” (qtd. in Bourdon 344).

In its January 18, 1818 edition, the *Aurora* continued to attack the Abbé, unquestionably a man of great scientific qualities and privileged access to “political society”, in their words, accusing him of acting in a dual function, that of priest and politician. For the editor of the *Aurora* it was inconceivable that a man of liberal ideas, a philosopher as well as a scientist, should oppose the emancipation of the peoples of South America. In his view, Correia da Serra was the agent of a despotic system, maybe even a spy, clearly a defender of the feudal institutions of Europe, none of which existed in America. In America there are no lords or barons and citizens enjoy freedom (“the unfortunate blacks excepted”), according to the editor of the *Aurora*. It is true that the radical press had always been quick in

¹⁰ He wrote this in the December 13, 1817 issue, where he criticizes the Abbé and a certain Mr. Walsh, also well known for his anti-republican writings.

condemning monarchical Europe for its presence in the New World, but neither *The Baltimore Patriot* nor *The Democratic Press*, two other radical papers, were as critical of the Abbé. In fact, the editor of *The Democratic Press* came out in defense of Correia da Serra saying that there were inaccuracies in the translation of the Abbé's letter to Monroe.

Despite the positive coverage the Pernambuco rebellion received in the more radical American press, the movement failed, subdued by the Portuguese navy forces. In effect, the blockade lasted a mere thirty days, and on June 20, the Portuguese navy retook control of the town. The rebellion itself had lasted from March 7, 1817 to July 1, 1817. The affair proved to be the most challenging for Correia da Serra as a diplomat and might have had very serious consequences for the Abbé had the American government decided to push the matter further. He came close to being declared a *persona non grata* over his conduct in the Pernambuco affair.

In the meantime, privateering continued, with the American government clearly unable to put a stop to it. In yet another attempt to influence public opinion, the Abbé made his views on the activity of the privateers known in an anonymous one-hundred page pamphlet entitled *An Appeal to the Government and Congress of the United States against the depredations committed by American privateers on the commerce of nations at peace with us*. The pamphlet appeared in the press in early December, 1819, as American courts persisted in handing down lenient sentences on privateering captains, sometimes even overstepping earlier court decisions. Although anonymous, it was clearly written by him, as confirmed in a letter Correia da Serra sent to Vilanova Portugal, the Portuguese Minister for Foreign Affairs, in which he refers to a "small book that I am secretly writing [...]" (Serra *apud* Davis 357).¹¹ In it, Correia da Serra listed the grievances of his government against the Baltimore and New York privateers, insisting that this was a clear violation of international law, unacceptable between friendly nations. To strengthen his case, Correia da Serra included excerpts of news on the activity of the privateers, which had been published in American papers. Correia da Serra hoped this document would persuade

¹¹ Correia da Serra signed the document as "an American Citizen"; it was printed for the Booksellers, New York, 1819.

the American government to act more forcefully. By this time, it is calculated that approximately thirty privateers had succeeded in capturing one hundred Portuguese merchant vessels. The dissemination of this pamphlet may have been a major mistake. It is believed that this displeased President Monroe, who, together with his Secretary of State, John Quincy Adams, entirely agreed on what should constitute the foreign policy of the U.S. vis-à-vis European colonial powers with interests on the American continent. Correia da Serra had clearly overstepped the boundaries of his diplomatic post, confusing his two positions, that of diplomat and of philosopher. Léon Bourdon argues, on the other hand, that the *Appeal* might have led James Monroe to decide to include in his Message to Congress a reference to the subject, advocating stronger legal dispositions against the activity of privateers (360).

Without even realizing it, the Abbé Correia had been on a collision path with what became one of the underlying principles of American foreign policy in the years and decades that followed. The Monroe Doctrine, first clearly expounded in the 1820s, embodied the idea that it was not only the mission of the United States, but also its “manifest destiny”, to assume a prominent role in the affairs of the New World. Delivered to Congress by President James Monroe in his Annual Message, on December 2, 1823, it aimed to protect American republics from further European colonization and to establish for the United States an area of political influence on that side of the Atlantic. In it, President Monroe had stated:

We owe it, therefore, to candor and to the amicable relations existing between the United States and those Powers [European Powers], to declare, that we should consider any attempt on their part to extend their system to any portion of this hemisphere, as dangerous to our peace and safety.¹²

The doctrine was a response of the U.S. government to Metternich's reactionary Holy Alliance, afraid that this Alliance would succeed in bringing Spain's rebellious colonies back into its domination. It was thus

¹² *Annals of Congress*, Senate, 18th Congress, 1st Session, p. 22. <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=llac&fileName=041/llac041.db&recNum=7> (accessed March 30, 2010).

designed to exclude European powers from the New World at a time when they were attempting to reassert control over their New World possessions. By supporting the desire of these colonies to liberate themselves from their colonial masters, the United States was in effect preventing the latter from a more direct involvement in the affairs of the New World, assuming the role of guardian (“protector”) of the Americas. Moreover, it also meant that the original American project of revolution could be applied to the whole continent, with the United States guiding and fostering the birth of new nations there. As American power grew, U.S. Presidents used the doctrine not only to justify the commercial and territorial expansion of the country, but also as an important element of its foreign affairs policy. Although it bears the name of James Monroe, the doctrine had been formulated to a large extent by John Quincy Adams, his Secretary of State.

The notion of “manifest destiny” is one that cannot be dissociated from the Monroe Doctrine, precisely because one of its main tenets is the idea that Providence had charged the United States with the mission of saving and/or regenerating other nations. It is a notion that permeates the whole history of the United States and it can be traced back to the ideas the Puritan settlers brought with them to the New World, namely, this grand design to set up in that part of the world communities that should be models of spiritual and political organisation for other nations to follow.¹³ As the Puritans identified themselves with biblical models to build a special place, the creation of this model nation for the world became part of what was deemed America’s exceptional nature, contributing to the creation of a mythical vision of America. This rather nationalistic vision of the country’s special destiny implied, in a certain way, that the lessons of history, in particular European history, did not apply to America, that the foundation of the country had corresponded to a “sacred-secular *project*” of major historical importance (Stephanson 28). Deborah L. Madsen’s words, in her

¹³ The term “manifest destiny” itself, which only surfaced a few decades later, is attributed to John O’Sullivan, co-founder and editor of the *Democratic Review*. O’Sullivan was a supporter of the Jacksonian movement and used the term regularly in his editorials. For further details, see Paul Johnson, *A History of the American People* (London: Orion Books, Ltd., 1998), 379 ff.

book *American Exceptionalism* (1998), are particularly illuminating in this respect:

The history of America is a history of redemption – of individuals as well as of the nation itself – and this commitment to America as an exceptional nation is reflected in the way the lives of public leaders have been written as continuing the spiritual biography of America, as the nation and its people works towards the salvation of all humankind. (14)

In the chapters of Henry Adams's, grandchild of John Quincy Adams, multi-volume *History of the United States during the Administrations of Thomas Jefferson and James Madison* (1889-1891), we can find this historian's views of what was at stake geopolitically for the United States in the earlier part of the nineteenth century. The crumbling of the Spanish empire in the Americas had made room for the United States and Britain to get a hold of some of its territories, as Adams writes in the volumes of his *History* covering the administrations of James Madison: "England and the United States, like two vultures, hovered over the expiring empire, snatching at the morsels they most coveted [...]" (213). For him, the ensuing legislation approved by Congress in effect meant that "after October 1803, every President, past or to come, had the right to march the army or send the navy of the United States at any time to occupy not only West Florida, but also Texas and Oregon, as far North as the North Pole itself, since they claimed it all, except the Russian possessions, as part of the Louisiana purchase, with more reason than they claimed West Florida" (224). The truth is that the conclusion of the war of 1812 accelerated the feeling of nationality among Americans, since before that time it was still unclear in the minds of many whether the United States would survive as a single political unit. This whole process represented a "triumph of human progress" the world had never seen, quite possibly "the difference between Europe and America", Adams asserts (1333).

Naturally, two nations which were particularly targeted by the rising political and economic influence of the United States in the New World were precisely Catholic Spain and Portugal, whose extensive colonial possessions in the New World ran counter to the U.S. desire to bring Central and South America under its political and economic aegis. Their

ongoing presence in the New World jeopardized America's desire for hemispheric hegemony. It is in this context that we must assess the diplomatic efforts of the Abbé Correia da Serra to convince the administration of President Madison to put a stop to the activity of the New York and Baltimore privateers and to persuade American officials not to support Brazilian independence. Clearly, Correia da Serra had failed to understand the pragmatic reach of U.S. policy when it came to defining the country's strategic interests in the New World. For, as far as the projection of America's power in South America was concerned, even former President Jefferson agreed with his successors. In a letter to the Abbé, quite near his date of departure, this is quite evident:

nothing [*sic*] is so important as that America shall separate herself from the systems of Europe, & establish one of her own. our [*sic*] circumstances, our pursuits, our interests are distinct. the [*sic*] principles of our policy should be so also. All entanglements with that quarter of the globe should be avoided if we mean that peace & justice shall be the polar stars of the american [*sic*] societies. (qtd. in Davis 298-9)

As time went by, it seems that the Abbé became ever more disappointed with the excessive materialism of Americans, who for the sake of profit, he believed, were willing to turn a blind eye on the above-mentioned privateers. American courts continued to give out lenient sentences and even to release some of the violators of the Neutrality Act which had been enacted under Madison. The Abbé confessed his disappointment with the acquisitive spirit of democratic society in a letter to an English friend:

i'm [*sic*] tired of five years of this laborious mission, and most heartily tired of democratic society. Rational Liberty can be fully enjoyed under other forms, do not believe half of what is said in Europe of this country, and of what they most ostentatiously publish and say themselves. They have the vanity of believing it all, but except in eagerness for money . . . , they are not yet comparable to ripe European nations, and they are not less rotten. (Serra *apud* Davis 74)

In spite of the praise learned Americans of the time bestowed on the Abbé, the times were difficult for his diplomacy. American public opinion was

not sympathetic to Old World monarchies, and in general the country regarded as a positive thing the independence movements throughout Latin America. There was support for these revolutionary movements because they embodied the type of aspirations colonial America had felt, too. Thus, it was particularly difficult to enforce the neutrality legislation approved by Congress to punish the privateers who were fitting out ships with American crews and to prevent Latin American revolutionaries from gathering support in the United States for their independence movements. Furthermore, the political and economic forces at work within American society at the time were too strong. The desire for more and more land to be farmed and settled, which the Louisiana Purchase had not quenched, had been a constant one since the founding of the Republic. The diplomatic activity of Correia da Serra was powerless in the face of the dynamics which were present in American society in the earlier part of the nineteenth century, and for these reasons his diplomatic activity was unsuccessful.

The fact is that the United States recognized Brazil's independence in 1822, only a few months after it had been declared. Richard Beale Davis's closing words in the section of his book where he discusses the Abbé's diplomatic efforts in the U.S. sum up the conundrum most aptly: "It is safe to say that whatever he might have done as minister, his cause would have been lost. Right in itself, it stood athwart the destiny of the hemisphere – and man's greed" (62). Had Davis added the word "manifest" to his closing statement and he would have fully encapsulated the nature of the difficulties faced by Correia da Serra, who, without even having realized it, had been confronted with one of the most powerful principles that were to guide American foreign policy for the next century and maybe even to this day.

Works Cited

- "A Century of Lawmaking for a New Nation: U.S. Congressional Documents and Debates, 1774-1875", *Annals of Congress*, Senate, 18th Congress, 1st Session. *Memory.loc.gov*. Web. 30 March 2010
- Adams, Henry. 1884-1889. *History of The United States During the Administrations of James Madison*. Ed. Earl N. Harbert. New York: The Library of America, 1986.

- Bourdon, Léon. *José Corrêa da Serra – Ambassadeur du Royaume-Uni de Portugal et Brésil a Washington, 1816-1820*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975.
- Davis, 1955. Richard Beale. *The Abbé Corrêa in America, 1812-1820 – The Contributions of the Diplomat and Natural Philosopher to the Foundations of Our National Life*. Preface by Gordon S. Brown and afterword by Léon Bourdon. Providence, Rhode Island: Gávea-Brown, 1993.
- “José Correia da Serra”. *The Thomas Jefferson Encyclopedia*. Wiki.monticello.org. Web. 28 April 2010.
- Johnson, Paul. *A History of the American People*. London: Orion Books, Ltd., 1998.
- Madsen, Deborah L. *American Exceptionalism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- Schoultz, Lars. *Beneath the United States: A History of the United States Policy Toward Latin America*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- Simões, Ana Maria, Paula Diogo e Ana Carneiro. *Cidadão do Mundo – Uma Biografia Científica do Abade Correia Serra*. Porto: Porto Editora, 2006.
- Stephanson, Anders. *Manifest Destiny – American Expansion and the Empire of Right*. New York: Hill and Wang, 1995.
- Teague, Michael. *Abade José Correia da Serra – Documentos do seu Arquivo*, trad. Manuela Rocha. Lisboa: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, 1977.

ABSTRACT

This paper examines the diplomatic activity of the Abbé Correia da Serra (1751-1823), the first Portuguese Minister Plenipotentiary to the United States, in connection with the use of American ports by privateers preying on Portugal's commerce with Brazil, its South American colony. Despite his connections to the political and intellectual circles in the United States capital at the time, and the justness of Portuguese grievances against the American government in this matter, Correia da Serra's remonstrance went unheeded in Washington, as they collided with the underlying principles of its foreign policy towards Latin America in the first quarter of the nineteenth century. The so-called Monroe Doctrine implied that the original American project of revolution could be applied to the whole continent and that it was the "manifest destiny" of the United States to assume the role of guardian of the Americas. American public opinion and its more radical press were not sympathetic to Old World monarchies, and so it was particularly difficult for Correia da Serra to prevent Brazilian revolutionaries from gathering support in the United States for their independence movement and for the American government to enforce the neutrality legislation approved by Congress to punish the activity of privateers.

KEYWORDS

American Privateering, Monroe Doctrine, Portuguese-American Diplomacy

RESUMO

Este artigo examina a actividade diplomática do Abade Correia da Serra (1751-1823), aquele que foi o primeiro Ministro Plenipotenciário de Portugal junto dos Estados Unidos da América, no que respeita à utilização de portos americanos por navios-corsário deste país, e cuja actividade afectava fortemente o comércio entre Portugal e a sua colónia sul-americana, o Brasil. Apesar da proximidade de Correia da Serra aos círculos políticos e intelectuais existentes na capital americana de então, bem como da justeza das queixas de Portugal contra o governo americano

quanto a estas matérias, os seus protestos diplomáticos não surtiram grande efeito em Washington, na medida em que colidiam com os princípios subjacentes à política externa dos Estados Unidos para a América Latina no primeiro quartel do século dezanove. A chamada *Monroe Doctrine* aventava que projecto de americano de revolução poder-se-ia estender a todo o continente americano e que era o “destino manifesto” dos Estados Unidos assumir o papel de guardião das Américas. A opinião pública americana, bem como a sua imprensa mais radical não nutriam grande simpatia pelas monarquias do Velho Mundo. Assim sendo, tornou-se particularmente difícil para Correia da Serra evitar que os revolucionários brasileiros, por exemplo, reunissem apoio nos Estados Unidos para o seu movimento independentista, ou mesmo que o governo americano conseguisse aplicar a legislação de neutralidade aprovada pelo Congresso com vista a punir a actividade dos navios-corsário.

PALAVRAS-CHAVE

Diplomacia Luso-Americana, Doutrina Monroe, Navios-corsário Americanos

DISCURSOS DIRECTOS

Luísa Costa Gomes, Escritora

Entrevista conduzida por Ana Raquel Fernandes via e-mail
7 de Setembro de 2010

Luísa Costa Gomes (Lisboa, 16 de Junho de 1954) estreou-se enquanto autora em 1982 com a colectânea *Treze contos de sobressalto*. Desde então tem-se dedicado não apenas à ficção breve, mas também ao romance e à escrita dramática. É ainda tradutora, cronista e guionista.

Além do já mencionado volume de contos, publicou igualmente *Arnheim & Desirée* (1983), *O gémeo diferente* (1984), *O trono e o domínio* (com Rui Romão, 1984), *Contos outra vez* (1997), *Império do amor* (2001) e *Setembro e outros contos* (2007). Relativamente ao romance, a sua produção literária conta com títulos tão diversificados como: *O pequeno mundo* (Prémio D. Dinis da Casa de Mateus, 1988), *Vida de Ramón* (1991), *Olhos verdes* (1994), *O defunto elegante* (com Abel Barros Baptista, 1996), *Educação para a tristeza* (1999), *A pirata* (2006) e *Ilusão (ou o que quiserem)* (Prémio Fernando Namora, 2009).

Escreveu ainda dois *librettos* (*Sobre o vulcão*, cantata de Luís Bragança Gil, 1996; *Corvo branco*, ópera de Phillip Glass, com encenação de Robert Wilson, 1998) e dez peças de teatro: *Nunca nada de ninguém* (1991), *Urbado seguido de A minha Austrália* (1993), *Clamor* (1994), *Duas comédias: Um filho e Vingança de Antero ou boda deslumbrante* (1996), *O céu de Sacadura* (1998), *Arte da conversação seguido de Vanessa vai à luta* (2000), *José Matias, entretém para quarto mulheres* (2002) e *A vida em Vénus* (2008). Luísa Costa Gomes dedica-se ainda à dramaturgia e à encenação.

O seu trabalho de tradução é extenso, tendo Luísa Costa Gomes desenvolvido esta actividade no âmbito da banda desenhada, do cinema e da legendagem. A autora tem-se dedicado ainda à tradução literária, com títulos e autores vários: *O amante*, de Margarite Duras (co-tradução com Piedade Ferreira, 1984); *Três homens de bicicleta*, de Jerome K. Jerome

(1992); *Três irmãs*, de A. Tchekov (1997); *Geografia e peças*, de Gertrude Stein (1998); *O romper do dia*, de Timberlake Wertenbaker (co-tradução com Ana Tamen, 2002); *California Suites*, de Christopher Hampton (2003); *Punch e Judy*, libretto de Stephen Pruslin (2002); *UBU todo*, de Alfred Jarry (2005); *O saque*, de Joe Orton (2006).

A autora possui ainda textos para um público infantil, designadamente: *A galinha que cantava ópera* (2005) e *Trava-línguas* (2006). Dirigiu a revista literária de contos *Ficções* (entre 2000 e 2008), para a qual também traduziu entre outros, contos de Nabokov, Robert Coover, Woody Allen, Elizabeth Bishop, Jerome K. Jerome, O. Henry, John Updike, e fez parte do Programa Artes na Escola a funcionar na Direcção Geral da Inovação e Desenvolvimento Curricular (2001-2007).

1 – A paixão pela escrita surgiu gradualmente ou foi fruto de uma experiência/influência específica?

LCG: Acho que escrevo desde que aprendi a escrever. Sonetos sobre passarinhos a cantar e flores a desabrochar, depois imitações de tudo o que lia, desde Eça de Queirós a Álvaro de Campos. Li muito e de tudo e não houve influência específica a não ser a do universo da palavra escrita.

2 – A sua obra é extensa e diversificada, contemplando vários géneros literários. A ficção breve, no entanto, parece marcar a sua carreira de escritora. Estreou-se com a publicação de Treze contos de sobressalto (1981), seguiram-se: O gémeo diferente (1984), Contos outra vez (1997), Império do Amor (2001) e Setembro (2007). O que há de específico na forma breve, designadamente no conto, que a fascina?

LCG: É difícil de dizer. Curiosamente, acho que não tem a ver com o facto de ser breve, mas com o que decorre da sua brevidade, um ambiente adequado a uma certa concepção não-linear e não-cronológica do tempo. Há um conto em que gostei muito de tratar esta questão das várias naturezas do tempo, relacionadas com a sua intensidade simbólica, chamado “Vida Eterna” (da colectânea *Império do Amor*). Nesse conto uma década é descrita em duas linhas, um momento específico em duas páginas. Dá, assim espero, essa noção sacudida de uma espécie de “viagem no tempo”,

que arranca depressa, depois se suspende num momento, depois desvia inopinadamente, depois “acontecimentos” sucedem-se. O princípio rápido e sucinto, o arco narrativo que se “puxa” do essencial, o final suspenso, tudo no conto curto serve para criar “compactos simbólicos” cuja estranheza se liga também ao facto da elisão.

3 – Muitos dos seus contos seguem um modelo anglo-americano. É consciente esta opção de escrita? Quem são os contistas que mais a influenciaram?

LCG: Os meus contos que seguem modelos serão, do meu ponto de vista, os menos interessantes, por serem os mais paródicos. Os contos que me interessam são feitos “sem rede” e normalmente não cumprem os protocolos estabelecidos do conto anglo-americano que muito se assemelha aos guiões para cinema (princípio, meio, fim, como se tudo, por menos organizado que seja, não tivesse princípio, meio e fim). Dito isto, gosto de muitos e bons contistas americanos, mas não lhes reconheço a influência que reconheço a Gogol, a Tchekov e a Nabokov. Há contistas como Cheever ou Updike que têm uma grande margem de autonomia em relação ao “conto anglo-americano”, ou seja, suponho, ao conto naturalista, modelo The New Yorker, que muito admiro.

4 – A revista de contos Ficções, que fundou e dirigiu entre 2000 e 2008, foi pioneira na divulgação do conto literário, quer de autores portugueses, quer de autores estrangeiros, sendo um exemplo da versatilidade linguística e cultural da narrativa breve. Como surgiu este projecto? Como se desenrolou o processo de selecção e, nos casos em que foi necessário, o processo de tradução dos contos?

LCG: A revista encontra-se suspensa há cerca de dois anos. Penso que cumpriu o seu papel, traduzindo contos de autores como Kleist, Kafka e Nabokov que não estavam traduzidos na íntegra em Portugal. O projecto surgiu muito simplesmente porque o Abel Barros Baptista e eu em conversa chegámos à conclusão evidente de que faltava uma revista de contos em Portugal e estava na altura de fazê-la. Depois uma editora interessou-se pelo projecto. O processo de selecção no início era simples, porque não havia quase nada feito no campo do conto. Investi imenso trabalho e cuidado na tradução dos textos porque a revista era, nos primeiros anos, quadrimestral,

e eu tinha tempo para um trabalho muito minucioso de revisão das traduções. Nos dois últimos anos de existência da revista passámos à tradução dos textos em workshop. Encontrávamo-nos uma vez por semana para acompanhar as traduções individuais, de modo a que a revista tivesse uma certa homogeneidade, uma espécie de (quase) livro de estilo.

5 – A tradução é uma actividade que tem desenvolvido paralelamente com a escrita e o Projecto Artes na Escola (coordenado pela Direcção Geral da Inovação e Desenvolvimento Curricular). Traduz filmes, teatro e ficção. Quais os desafios mais significativos que encontra na tradução de registos tão diferentes?

LCG: A tradução segue regras diferentes em cada um destes registos e o que me diverte é aprender especificidades. Aprendi imenso sobre tradução ao legendar filmes. Aprendi a sintetizar e a poupar letras, dado que cada linha de legenda contém muito poucos caracteres. Aprende-se imenso sobre coloquialidade, sobre a forma como a linguagem funciona em situação. Isso é depois muito útil na tradução literária. Com a experiência, acabamos por automatizar processos, que na tradução literária devemos “des-automatizar”.

6 – Como decorreu o processo de adaptação das novelas policiárias de Fernando Pessoa, Quaresma, Decifrador, para televisão?

LCG: Escrevi o guião de uma longa-metragem intitulada O Decifrador, que se encontra na gaveta de uma produtora à espera de uma oportunidade. Baseia-se na personagem de Abílio Quaresma, juntando duas histórias das suas Novelas Policiárias. Foi muito útil na escrita a ajuda profissional do policarista Victor Manuel Calvete. Ou seja, o guião segue as regras do género policiário de que Fernando Pessoa é autor fundamental.

7 – Relativamente à tradução literária, qual o(s) projecto(s) de tradução/ adaptação que gostou mais de desenvolver?

LCG: Cada vez mais a tradução é, para mim, um campo de liberdade na fidelidade. Mas cada projecto pede uma abordagem particular. Acabo neste momento de fazer uma versão para palco de uma pastoral do século XVI da autoria da actriz, dramaturga e poeta Isabella Andreini. Aqui a abordagem foi diversa em vários momentos do texto. Uma primeira cena em que a

tradução tem um sabor mais arcaizante, depois umas glosas que se baseiam no texto original e depois se cruzam com temas, expressões e termos camonianos, depois uma cena em que se mantém a frescura e a espontaneidade do original, com toada, mas sem métrica; depois pedi a Daniela di Pasquale que me fizesse uma tradução literal de algumas cenas e trabalhei a partir da literalidade, procurando manter uma música algo mais italianizante.

8 – *No âmbito do Projecto Artes na Escola (DGIDC), que visa fomentar o contacto entre professores-escritores e alunos de todo o país, a escrita do conto e a escrita dramática assumem posições de destaque. Porquê estes dois tipos de escrita para este público-alvo em particular? A tradução assume um papel relevante no Projecto Artes na Escola?*

LCG: Este projecto acabou. Foi um projecto que, se tivesse sido devidamente encorajado e acarinhado, teria sido importante nas escolas. Mas não era bem visto, e acabou por se frustrar repetidamente.

9 – *É dramaturga e dramaturgista, tendo-se estreado como encenadora, em colaboração com António Pires, com a peça de Heinrich von Kleist, O Príncipe de Homburgo, com estreia a 25 de Fevereiro de 2010, no Centro Cultural de Belém. A tradução é da sua autoria e a dramaturgia da peça ficou a seu cargo. Como viveu este processo de tradutora, dramaturgista e encenadora?*

LCG: Traduzi o texto à mão, com o texto original, duas traduções inglesas e a tradução francesa. Depois vi a tradução portuguesa pré-existente, datada de 1961. O “à mão” é relevante, por uma questão de ligação física... A tradução permitiu-me uma primeira apropriação do texto, a dramaturgia – muito simples, resumiu-se a retirar dois ou três versos que não me interessavam – um novo conhecimento e a encenação uma permanente descoberta de uma peça que, logo à partida, adivinhei complexa e cheia de bons paradoxos.

10 – *Os romances A vida de Ramón (1994) e A Pirata (2006) são biografias ficcionadas, respectivamente, do filósofo catalão Ramón Llull, do século XIII, e da célebre pirata Mary Read, do século XVIII. O que a motivou a escrever sobre estas duas personagens?*

LCG: São personagens muito diferentes, mas que talvez tenham em comum o facto de viverem em grande medida contra a sua época, com brio e bravata.

11 – A crónica literária que pratica, colaborando com vários jornais e revistas, designadamente, O Independente, Público, Diário de Notícias, entre outros, é a sua forma de comentar o mundo, em geral, e a realidade portuguesa contemporânea, em particular?

LCG: Sim, mas não só. É uma actividade literária que tem a sua especificidade e que, ao contrário do que parece, é bastante complexa e difícil; o cronista não se limita a “comentar o mundo”, tem de ter um ponto de vista literário e sobretudo capacidade técnica no texto curto, não se limitando a debitar opiniões. Eu detesto opiniões. Detesto ter de ouvir opiniões. Detesto dar opiniões. Vivemos hoje numa verdadeira sobrecarga de opiniões formatadas. E isto não é uma opinião.

14 – Que projectos tem em preparação?

LCG: Um filme, uma peça de teatro, um livro de filosofia para crianças, um ensaio sobre a realidade contemporânea.

