

DISCURSOS

1

DEZEMBRO 2005

DIÁLOGOS
DA LITERATURA
COM AS CIÊNCIAS
E AS ARTES

SÉRIE VII:
ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS



CENTRO DE ESTUDOS
ANGLO-AMERICANOS

DISCURSOS

DIÁLOGOS DA LITERATURA COM AS CIÊNCIAS E AS ARTES

SÉRIE:
ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS

Universidade Aberta

Departamento de Ciências Humanas e Sociais
Centro de Estudos Anglo-Americanos

DEZEMBRO 2005

DISCURSOS

SÉRIE: ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS

Director

Mário Avelar

Conselho Científico

Mário Avelar

Gerald Bär

Jeffrey Scott Childs

Maria Antónia Lima

Maria do Céu Marques

Ana Maria Nobre

Ricardo Prata

Maria Palma dos Reis

Maria de Jesus Relvas

António Simões

Landeg White

Conselho Editorial

Mário Avelar

Maria de Jesus Relvas

Contacto: mcavelar@univ-ab.pt

ltavares@univ-ab.pt

Edição e Propriedade

UNIVERSIDADE ABERTA

Rua da Escola Politécnica, 147

1269-001 Lisboa

Execução técnica

Composição e Paginação: Universidade Aberta

Impressão e Acabamento: A Triunfadora, Artes Gráficas, Lda.

Depósito legal: 243.472/06

ISSN: 0872-0738

Dezembro de 2005

ÍNDICE

PROLOGUE.....	9
ROSSETTI, LEONARDO E A VIRGEM, OU AS SUBTILEZAS DO TROQUEU <i>Mário Avelar</i>	13
O VAMPIRISMO, OU A ARTE DE SE VER A SI PRÓPRIO..... <i>Gerald Bär</i>	21
THE ROMANTIC EYE AS CANVAS; OR, THE COURSE OF MARK STRAND'S "VIOLENT STORM" <i>Jeffrey Childs</i>	45
DO OLHAR À ESCRITA: UMA PERSPECTIVA SOBRE WILLIAM CARLOS WILLIAMS <i>Teresa Costa</i>	59
THE EXPRESSION OF TERROR. ABSTRACT EXPRESSIONISM AND GOTHIC FICTION <i>Maria Antónia Lima</i>	73
THE CANTERBURY TALES DE PASOLINI <i>Maria do Céu Marques</i>	81
VICTOR HUGO, HOMME DE THÉÂTRE OU "LES MORTS ONT TOU- JOURS RAISON, LES VIVANTS N'ONT PAS TORT" <i>Ana Maria Nobre</i>	93
A PROCURA DO SENTIDO: SISTEMAS DE DECISÃO, NA LITERATURA E NA INFORMÁTICA DE GESTÃO <i>António Palma dos Reis e Maria Filipa Palma dos Reis</i>	99

'A MALIGN VAPOUR FLEW TO THE HEART, AND SEIZED THE VITAL SPIRITS' – A PREVALÊNCIA DA COSMOVISÃO MEDIEVAL NA ERA DA REVOLUÇÃO CIENTÍFICA	123
<i>Maria de Jesus Candeias Velez Relvas</i>	
A MORTE: UM “SABER SEM CONHECIMENTOS?” PARA UMA REFLEXÃO CONJUNTA SOBRE A MELANCOLIA E A MORTE	135
<i>Emília Leitão e Cristiana Vasconcelos Rodrigues</i>	
'NOT IN VAIN THE DISTANCE BEACONS': SCIENCE & THE POETIC IMAGE	147
<i>Landeg White</i>	
DISSERTAÇÕES	163

PROLOGUE

PROLOGUE

“A time had gone, a time was coming, and they did not like the auspices of its birth.” We find these words in *Funeral Games*, the third novel of Mary Renault’s *Alexander Trilogy*, which focuses on the aftermath of the emperor’s death. The future is uncertain; anxiety, fear and perplexity pervade. I recall these words whenever the debate on the Humanities’ survival is brought to mind. Since the mid 1990s, European universities have wondered about the future of the Humanities with more or less emphasis. Meanwhile, a state of melancholy has taken over European scholars unable to foresee answers for their student’s and their own present day reality, both as teachers and researchers.

Gradually, silently, and almost imperceptibly, professionally-oriented (regional, political, pedagogic *et al*) agendas have been filling those that for many years had been the Humanities’ *natural* receptacles. Schools of journalism, cultural management, international affairs, teachers, among others, have emerged with specific *curricula* related to professional skills. Also gradually, silently, and almost imperceptibly, Humanities students were forced to deal with new challenges, with a new reality. Subliminal to this process, an old dichotomy stands out, the one that C. P. Snow defined as “two cultures”. As a rather simple historical memory would enlighten, this opposition, this conflict, this debate, is as old as our modernity. In a certain sense, European universities, and, I would stress, even more dramatically, European societies, have not surpassed the Bentham-Newman dichotomy.

Are we definitely condemned to agree with Bentham when he states that literature, poetry, and the arts stand alongside ornamental gardening? For those of us who don’t approve of Eliot’s assertion (“the poetry does not matter”), this actually seems rather depressing. (Might Bentham have seen Peter Greenaway’s *The Draughtman’s Contract* he would have realized that drawing and gardening aren’t

that innocent. But that's another matter ...) On the other hand, are we definitely condemned to support Newman's idea of a *gentleman-like* education? Of a university solemnly ignoring what is going on beyond the symmetry of its gardens (we seem to be coming back again to both Bentham and Greenaway)?

Meanwhile, at the turn of the century a group of late neo-sophists, unaware of their own tradition, gathered in Lisbon. Among other things, they solemnly and rhetorically declared that Europe should *compete* with America, and, hopefully, surpass it... by 2010. Any citizen who is familiar with European and American cultures immediately understood this was a joke, but the so-called *Bologna Declaration*, while superficially mimicking American models, kept the illusion alive, and raised it to another level. In a chowder of confusion spiced by recent social and political changes (and by the universities' incapacity for coping with them), by the *naïve* desire to compete with the United States, and by the recurrent problem of public funding, the proto-Benthamite agenda has been imposing itself. In its rhetoric a new word has emerged: *employability*. A reading of subliminal senses may reveal both the old dichotomy between knowledge and learning, and the old desire to turn universities into employment-oriented facilities.

"A time had gone, a time was coming, and they did not like the auspices of its birth." Nevertheless, can we do anything about it? This question was raised a couple of years ago during a meeting of the Anglo-American Studies Centre (Centro de Estudos Anglo-Americanos), when the old and hopefully forgotten motto "The Humanities, what are they good for?" ("Letras são tretas") came back to our minds. We decided to address this subject in two cycles of lectures focusing both on the relationship between literature and the arts, and between literature and science.

In this issue of *Discursos* we have gathered most papers presented in both cycles: Mário Avelar's on Rossetti's dialogue with Leonardo da Vinci's *Madonna of the Rocks* ("Rossetti, Leonardo e a Virgem, ou as subtilezas do troqueu"), Gerald Bär's on the different cultural and artistic assimilations of the vampire topic ("O Vampirismo, ou a arte de se ver a si próprio"), Jeffrey Scott Child's on the Romantic legacy in Mark Strand's poetry interaction with painting ("The Romantic Eye as Canvas; or, the Course of Mark Strand's 'Violent Storm'"), Teresa Costa's on William Carlos Williams's dialogue between poetry and painting ("Do olhar à escrita: uma perspectiva sobre William Carlos Williams"), Maria Antónia Lima's on "The Expression of Terror: Abstract Expressionism and Gothic Fiction", Maria do Céu Marques's on Pasolini and Chaucer ("*The Canterbury Tales* de Pasolini"), Ana Maria

Nobre's on Victor Hugo's dramatic art and citizenship ("Victor Hugo et 'Les Morts ont toujours raison, les Vivants n'ont pas tort'"), António Palma dos Reis and Maria Filipa Palma dos Reis's on the epistemic frontiers between discourses of literature and management ("A procura do sentido: sistemas de decisão, na literatura e na informática de gestão"), Maria de Jesus Relvas's on the impact on poetry of a new emerging concept of science ("'A malign vapour flew to the heart, and seized the vital spirits' – A Prevalência da Cosmovisão Medieval na Era da Revolução Científica"), Cristiana Vasconcelos Rodrigues and Emília Leitão's on literary and psychological understandings of melancholy ("A Morte: 'Um Saber sem Conhecimentos'? Para uma Reflexão Conjunta sobre a Melancolia e a Morte"), and Landeg White's on Nature both as rhetoric and scientific topic ("'Not in vain the distance beacons': Science & the Poetic Image").

Maria de Jesus Relvas organized this humble contribution to an ongoing debate which will lead (at least we hope so) to a new paradigm. A new paradigm where these "two cultures" will not be understood as opposites but, instead, as complementary signs of our identity.

Mário Avelar

“WILLIAM BUTLER YEATS. DYSLEXIC POET OR THREE DIMENSIONAL
“THINKER”

Cecília Maria Beecher Martins

2005

“CAMINHOS DE ALTERIDADE EM *HEART OF DARKNESS* DE JOSEPH CONRAD
E *A SELVA* DE FERREIRA DE CASTRO”

Ana Maria da Silva Tavares Guimarães Soares da Costa

“NA SOMBRA DE JEKYL E HYDE: FIGURAÇÕES DE FIM DE SÉCULO EM *FIGHT
CLUB*”

Telma Garçes Caramelo Mendonça

“O CONCEITO DE ‘DANDY’ NAS OBRAS DE OSCAR WILDE: *THE PICTURE OF
DORIAN GRAY*, *AN IDEAL HUSBAND* E *THE IMPORTANCE OF BEING
EARNEST*”

Maria Teresa Godinho Pereira

“O MITO DE FRANKENSTEIN NO CINEMA”

Lisete Maria Pereira Lopes Vieira Sepúlveda

“UMA VOZ IRLANDESA NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. FRANK McCOURT”

Rita Graça Zurrapa

2005

“CONCEITOS E PRECONCEITOS SOBRE O TEMA DA EDUCAÇÃO NO ALABAMA, A PARTIR DE *TO KILL A MOCKINGBIRD*. INCOMPREENSÃO ÉTNICA, DE GÊNERO E DE CLASSE SOCIAL”

Maria Amália Henriques

“ENCONTRO ENTRE CULTURAS NA FRONTEIRA AMERICANA: MORMONS E ÍNDIOS – UTAH 1847-1877”

Florbelá Henriques Raabe

“OS CAJUNS DA LOUISIANA: DA SOBREVIVÊNCIA À ACULTURAÇÃO”

Maria Gabriela Levita Fernandes Vaz

2. MESTRADO EM ESTUDOS INGLESES

2004

“A VEROSIMILHANÇA DE J.R.R. TOLKIEN EM *THE SILMARILLION* E *THE LORD OF THE RINGS*”

Ana Filipa Fernandes de Brito

“A INTEMPORALIDADE DO PODER DA IMAGEM. *THE PICTURE OF DORIAN GRAY* E A RE-INTERPRETAÇÃO PÓS-MODERNA – *DORIAN: AN IMITATION OF WILL SELF*”

Carla Maria Mota e Horta

“PARA A DESCONSTRUÇÃO DOS ESTEREÓTIPOS CINEMATOGRAFICOS MASCULINOS: O CINEMA DE TODD SOLONDZ”
Hobbes Achilles Góbiras Tavares Lacerda

“ECOS DA GÊNESE DO MOVIMENTO FEMINISTA NORTE-AMERICANO NO CINEMA”
Ana Luisa Miguel Colago Lopes

“BLUES – ADULTERAÇÃO OU RECRIAÇÃO? CONTRIBUTO PARA UM ESTUDO CULTURAL DOS TEXTOS DAS CANÇÕES DE BLUES. INTERPRETAÇÃO PARA ARTISTAS AFRICANO-AMERICANOS E ARTISTAS BRANCOS AMERICANOS”
Rui Miguel de Almeida Mendonça

“DIALOGOS INTERDISCIPLINARES”
Maria João de Carvalho Ramos

“O ABADE CORREIA DA SERRA (PENSAMENTO E ACÇÃO DIPLOMÁTICA, A PARTIR DA ANÁLISE DA CORRESPONDÊNCIA ENTRE 1812-1820)”
Júlio Amélio de Sá

“UTÓPIA – A SOCIEDADE IDEAL: CONFLUÊNCIA ENTRE O REAL E ‘FANTASY’. UMA LEITURA DE *LONG AFTER MIDNIGHT* DE RAY BRADBURY”
Ana Mafalda dos Santos Troncho Serradas

“A *CONEY ISLAND OF THE MIND* DE LAWRENCE FERLINGHETTI – UMA INTERPRETAÇÃO”
Sónia Maria Gomes da Silva

DISSERTAÇÕES

Departamento de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Aberta

I. MESTRADO EM ESTUDOS AMERICANOS

2004

“OS PORTUGUESES DA CALIFÓRNIA – UMA HISTÓRIA ESQUECIDA”

José Manuel Vasques Carreira

“*DIÁRIO DE NOTÍCIAS* DE NEW BEDFORD. O ÚNICO JORNAL DIÁRIO PORTUGUÊS NOS ESTADOS UNIDOS. LEITURAS LUSO-AMERICANAS NO ESTADO NOVO NOS ANOS 30”

Rui José Antunes da Cunha Simões Correia

“A EMIGRAÇÃO PORTUGUESA PARA OS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. 1960-1969”

Maria da Luz Curvo Semedo de Carvalho Dias

“MARK STRAND E A POESIA DA TERRA INFIRMA”

Maria das Dores Marques Fernandes

“LANGSTON HUGHES VS. AGOSTINHO NETO: O CONCEITO DA NEGRITUDE COMO MOTOR DA CONSCIENCIALIZAÇÃO”

Filomena Valentina Relva Ferra

POETRY WALES (2002): vol. 38 n.º 3.

RICKS, Christopher, ed. (1969): *The Poems of Tennyson*. London and Harlow: Longman.

WHITE, Landeg. (2003): *Where the Angolans are Playing Football: Selected and New Poetry*.
Cardiff: Parthian Books.

Canto 10 exhibiting to the Portuguese the dimensions and wealth of the planet mankind inhabits, and the Apollo 8 spacecraft showing us the first pictures of earth taken from space.

So Tennyson was right to worry about his bad metaphor. He should have looked more closely, and I'm glad it nagged him over several decades that he'd got it wrong.

WORKS CITED

- BUTT, John, ed. (1963): *The Poems of Alexander Pope: a one-volume edition of the Twickenham Text*. London: Methuen.
- CAMÕES, Luís de. (1947): *Os Lusíadas. Obras Completas*. Org. Hernâni Cidade. Vol. IV. Lisboa: Sá da Costa.
- _____. (1997): *The Lusíads*. Trans. Landeg White. Oxford: Oxford University Press.
- FISHER, Philip. (1999): *Wonder, the Rainbow, and the Aesthetics of Rare Experiences*. Cambridge: Harvard University Press.
- HUTCHINSON, Thomas, ed. (1971): *Shelley: Poetical Works*. Oxford: Oxford Standard Authors.
- JEFFARES, A. Norman, ed. (1969): *Yeats's Poems*. London: Macmillan.
- MASON, Michael, ed. (1988): *William Blake*. Oxford: Oxford University Press.
- MAYOR, Adrienne. (2002): *The First Fossil Hunters: Palaeontology in Greek & Roman Times*. Princeton: Princeton University Press.
- McLUHAN, Marshall. (1962): *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press.
- MURPURGO, J. E. (1953): *John Keats: a Selection of his Poetry*. Harmondsworth: Penguin.
- OVID. (1955): *Metamorphoses*. Trans. Mary M. Innes. Harmondsworth: Penguin.
- PALEY, Bishop William. (1802): *Natural Theology: or, Evidences of the Existence and Attributes of the Deity*. London.
- PARRY, Milman. (1971): *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*. Ed. Adam Parry. Oxford: Oxford University Press.

Among far distant peoples to proclaim
A new age, and win undying fame. (CAMÕES 1997: 3)

No 'sublime', you note, just an insistence on the historical importance of this voyage. I did find a place for the word in the concluding couplet of stanza 5 where Camões concludes his introduction.

Give me a poem worthy of the exploits
Of those heroes so inspired by Mars
To propagate their deeds through space and time
If poetry can rise to the sublime. (CAMÕES 1997: 4)

You'll see it occurs in the context of a doubt about whether the poetry I'm writing is capable of 'sublimity'. But the question remained in my mind: had I turned a sublime epic into an easily read verse novel?

Fisher is very critical of the idea of the sublime – or rather, critical of the idea that you can have the sublime without religion. The sublime, he claims, secularised religious feelings of the infinite and of the relative insignificance of human powers, allowing the modern intellectual to hold on to covert religious feelings under an aesthetic guise. For post-Romantic art, the sublime has been far more a matter of critical theory than of artistic practice, being peddled by reactionary critics who refuse to give up the transcendental illusions of religion. In its place, Fisher proposes wonder, as the essential emotion of aesthetic experience. He quotes Socrates that "Wonder is the beginning of philosophy", and Descartes that wonder is the first of the passions, "a sudden surprise of the soul". Most important of all, wonder is not diminished by understanding. Fisher doesn't accept Keats' argument that Newton has destroyed the mythical power of the rainbow. It is the role of art, science and criticism to restore to our minds that wonder that sparks all thought.

As you see, it's a very ambitious argument (and, in fact, a dauntingly erudite book). When I read these words I found in them a retrospective validation of what I had less consciously been trying to do. I don't believe that Vasco da Gama's voyage was divinely ordained, or that European colonialism was part of God's design for human history. But in opting for the secular rather than the religious, the scientific rather than the mythical, the geographical rather than the imperial, I was opting for wonder rather than sublimity, and the wonder of the *Lusitads* is everywhere. In my introduction to the poem, I make a comparison I stand by – between Tethys in

great debate. Paley was a naturalist and a wonderful one, and his book was a key text in the nineteenth century in the debate about religion and science. Charles Darwin later said that of all the books he read as a student at Cambridge, Paley’s *Evidences* was the one that left its mark. Paley’s argument is a simple one. Examining the wonder and complexity of the natural world, how could it have come into existence without a Creator? What’s interesting about this, in the present context, is that Paley’s prime example is the human eye. He describes it in great detail, drawing of course on Newton’s optics, in all its parts and how they combine in functioning, and asks, How could such a complicated organ BE without a God to devise it? (Richard Dawkins, one of the most prominent Darwinists in Britain today, says that if you were an atheist in the early nineteenth century, you were either a hypocrite or blind to argument, because, until Darwin, there was no other explanation of the human eye.)

But you see where this takes us? For Wordsworth and Coleridge, talking about perception and the imagination, the very organ of perception – the eye – was itself proof of the existence of God. When the eye saw Nature, the very act of seeing had a transcendental dimension. Newton’s Optics was not the enemy. Keats was wrong, and there was no need for poetry to veer off into an aesthetic confrontation with mathematics.

Now, this is an out of date argument – Darwin saw to that, and I’m no Creationist. But just as science changes, so do the opportunities for poetry, and I see no reason why they can’t remain on speaking terms. Here I want to refer to one last book that came to my rescue when I was on the re-bound from publishing my translation of *The Lusíads* in late 1997. The book is by Philip Fisher, and it’s called *Wonder, the Rainbow, and the Aesthetics of Rare Experiences*.

Something that disturbed me after *The Lusíads* appeared, especially whenever I went back to re-reading the original, was the feeling that in turning it into English I had simplified and secularised the text. This was probably inevitable – modern English is so direct and secular a language. But the word that bothered me most was the last word of the first stanza of Canto 1:

E entre gente remota edificaram
 Novo Reino, que tanto sublimaram. (CAMÕES 1947: 1)

‘Sublimaram’ – ‘made themselves sublime’. The sublime is the very essence of the Epic, and the word brought home to me very forcibly that I was attempting to render ‘the sublime’ in English. My version goes:

But I don't think poets can afford to concede nature to scientists and insist on the benefits of art as a different way of knowing. I want to explore an example that came up from the paper Jeffrey Childs presented last June on the American poet Mark Strand. Jeffrey was tracing Mark Strand's use of the image of the 'eye', with reference back to passages from Milton and from Coleridge's "Dejection Ode". After the seminar, I commented that one can't talk about the "Dejection Ode" without also considering Wordsworth's "Immortality Ode", in which he answers the questions Coleridge raises. It's the most marvellous example of dialogue between great poets in the whole of English Literature, and it's complicated – beginning with a stanza of Coleridge's in a poem called "The Mad Monk", and taken up by Wordsworth in the first four paragraphs of the "Immortality Ode" that end with the question "Where is it fled, the visionary gleam? /Where is it now, the glory and the dream?". Coleridge replies with the first version of the "Dejection Ode", a long verse letter arguing, effectively, that Imagination is instinctual ('what Nature gave me at my birth') and that he has ruined his own by 'abstruse research' (which, in the English manner, I take to mean his German philosophising). The solution (which cannot be right) is to abandon thought ('hence viper thoughts') and let the instinctual take over ('listen to the wind'). Wordsworth then writes the remaining sections of the "Immortality Ode", firmly repudiating what Coleridge says as certainly not applicable to him (Wordsworth took himself seriously as a philosophical poet).

He does it through, among much else, developing the eye image – the power of the soul, formed by experience, to *see* what the child couldn't, supplemented by language which the child didn't have. By 1807, Wordsworth is saying that the mind formed by natural associations and reinforced by language is capable of 'seeing' what was instinctual but beyond expression to the child. Therefore, experience with its 'inward eye' is a blessing too, and the power of the mature poet to survey history is Wordsworth's answer to Coleridge's answer to the question Wordsworth first addressed to him. (Coleridge then criticises Wordsworth's first draft, leading to some excisions (including one of the Eye images) and revises the "Dejection Ode", finally addressing it – after 'Asra', and 'Edward' to the Lady, meaning Sara Hutchinson). It is a fascinating dialogue, with (I think) Wordsworth getting the better of the argument, though I'm not sure Jeffrey agrees.

At this point in our discussion, another text came into play, namely Bishop William Paley's *Natural Theology: or, Evidences of the Existence and Attributes of the Deity*, first published in 1802, just in time for Wordsworth's and Coleridge's

about a text, the main interest being the intertextuality of the discourse, you end up with no point of reference – no test of whether the poem’s right or not, and hardly matters whether the poet’s got his eye on the object (which is where it firmly belongs). It’s worth adding that in a world in which, it’s claimed, one species of plant or animal or insect is becoming extinct every nine minutes, so that four species have disappeared while I’ve been talking, it seems extraordinary we should be content with a critical paradigm that denies there is anything out there to be disappearing.

So, the pattern I prefer to emphasise is what I see as the continuing partnership between Literature and Science that I was celebrating earlier when talking about Homer working from ‘the evidence’.

I don’t know what Doutora Filipa Reis had in mind when she chose this theme for this new series of seminars. But I presume it had something to do with the general perception that literature and science are somehow different, with different aims and objectives and methods –perhaps even that they are mutually opposed in the ways of looking at the world. This has certainly been true of English culture since the end of the eighteenth century. Pope was able to praise Isaac Newton (“Nature and Nature’s laws lay hid in night / God said *Let Newton be*, and all was *light*” (POPE 1963: 808). But by the time we get to the Romantics, science along with rationalism and mathematics, has become the enemy. “May God us keep”, wrote Blake, “From single vision and Newton’s sleep” (BLAKE 1988: 27). Keats thought Newton’s optics had destroyed forever the beauty of the rainbow, and at Benjamin Haydon’s famous dinner in 1818 when Keats met Wordsworth, they drank a toast “Confusion to Mathematics”. It’s very puzzling this, because Wordsworth was an excellent Mathematician. Two years later, in *Lamia*, Keats elaborated on the idea:

Do not all charms fly
At the mere touch of cold philosophy?
There was an awful rainbow once in heaven:
We know her woof, her texture; she is given
In the dull catalogue of common things. (KEATS 1953: 137)

This distinction hardened in the mid-nineteenth century, as the battle between religion and science hotted up. Then came Matthew Arnold’s forecast that as religion declined, poetry would take its place as the means of providing joy and consolation in a world dominated by the bleaker and more dangerous forms of science.

of Troy's jewels), the Homeric scholars were offended. What? The Trojan War actually happened? Homer didn't make it all up? It seemed like an assault on their heroic poet's imagination that he was dealing with a historical event.

I can think of four ways of trying to see patterns in what I'm talking about. One way might be to continue reflecting on the contrasting literary traditions deriving from Homer, on the one hand, and Ovid on the other. A second, closely related approach, would be to develop the contrast, first established by the Homeric scholar Milman Parry in 1936 between the Oral and the Literate, when he remarks "literature falls into two great parts not so much because there are two kinds of culture but because there are two kinds of form: *the one part of literature is oral, the other written*" (PARRY 1971: 377). It is quite true there is a sense in which oral literature has immediacy and topicality that are direct consequences of the performers having their audience before them (with oral literature, you can't abolish the audience, and you can't talk about the death of the author: both are indispensable and without both there's no performance). But the trouble with the orality/literacy debate is that was taken in such racist directions by Marshall McLuhan. Writing, he claimed "had a crucial role in staying the return to the African within us" (MCLUHAN 1962: 45) and it became so caught up with the mathematical idiocies – the word is not too strong – of oral formulaic theory that it's difficult to revive.

A third way would be to tap once again into the centuries old debate about the mutual claims of Art and Nature. The appeal to nature is already present in Dryden's 1668 "Essay on Dramatic Poesy", the first essay in English criticism, and it continues through all the critics I listed earlier (with the possible exception of Eliot). But it took an odd twist in the twentieth century, in a manner that is still with us. On the one hand, there is an absolute requirement that poets should conceal their art – that the whole effort of art should be to create the illusion of naturalness and spontaneity. As Yeats wrote,

A line will take us hours maybe,
Yet if it does not seem a moment's thought.
Our stitching and unstitching has been nought. (YEATS 1989: 132)

On the other hand, the focus of contemporary criticism is entirely on the Art side of the equation – on deconstructing metaphor and metonym, on discourse analysis, on reception theory, and so on. Post-modernism has virtually abolished Nature, and by insisting everything is a text, so a poem about, say, a wedding, is a text

looked like. Protoceratops had a massive hooked beak, with a normal quadruped's body and a fleshy tail. The bit the Greeks got wrong was giving it wings, but they knew Protoceratops laid eggs because many of the fossils still found in the region have eggs alongside them, so they assumed (very prophetically) that this dinosaur (or Griffin if you prefer) was a bird. And there is one further piece of circumstantial evidence. Many fossilised Protoceratops skeletons have been exhumed from the Gobi Desert. Herodotus, the father of lies, says the mountains surrounding the Gobi Desert are rich in gold, and sure enough there is an ancient Greek myth declaring that Griffins, "a race of four-footed birds, almost as large as wolves and with legs and claws like lions", protect these gold-bearing regions.

Now, where is my argument taking me? I must draw back from being excessively 'literal-mined', as I've put it. Adrienne Mayor's contention is that the Greeks knew fossils were the remains of living creatures, thousands of years before the 19C, and that the Greeks knew that species were mutable, and that species could die out. They didn't express this scientifically, they expressed it as myth, but there is a sense in which the myth and the science are on the same side. What the Greeks lacked was any means of dating fossils, which a later science would supply. Obviously, I'm not trying to pretend Polyphemus was a historical figure. But I like the idea that Homer was rooted in reality, working from the evidence, improvising on known facts.

I should add that I accept, of course, with no reservation whatsoever, there is a kind of poetry that is the very opposite of the poetry I'm describing. It's ludic, it's inventive, it's concerned with the sheer fun of language, and Ovid is its first master. Ovid said of his *Amores* that they weren't about anything real, they were all made up – and though there is an element of special pleading about this (he was being exiled by Emperor Augustus for causing a scandal), it's obvious his most famous poem is an extended game with words. In *Metamorphoses*, nothing is real or fixed, everything is on the verge of becoming something else. It's a poem about the endless flexibility of metaphor, and it's Ovid, far more than Homer, who's left his mark on English Literature. From Chaucer through Shakespeare down to – well, to whom? Ezra Pound? Sylvia Plath? Ted Hughes? – there are poets for whom metaphorical brilliance is the very essence of their art. Meanwhile, even Homer got drawn into it. Despite Homer's absolute eminence in the English educational system, or at least in the public school system, when the German archaeologist Heinrich Schliemann discovered and began excavating the historical city of Troy from 1870, (and decorated his wife with Helen

specifically as an extinct giant giraffe called *Samotherium*, though some palaeontologists are unconvinced). But the hypothesis that it is a fossil is very plausible, and she links it up with other fascinating suggestions.

Greece is a mountainous country, rich in fossils, and most of them are discovered when land is eroded by landslides or earthquakes rather than through ordinary cultivation. What conclusion do you draw if the side of a mountain falls away and you find there are giant bones inside?

In Book I of the *Metamorphoses*, Ovid tells of the fourth age, the age of every kind of crime:

The heights of heaven were no safer than the earth; for the giants, so runs the story, assailed the kingdom of the gods and, piling mountains together, built them up to the stars above. Then the almighty father hurled his thunderbolt, smashed through Olympus, and flung down Pelion from where it had been piled on Ossa. The terrible bodies of the giants lay crushed beneath their own massive structures ... (OVID 1955: 33)

Now, it's no more than a hypothesis, but a fascinating one. Did dinosaur bones give rise to the myth of the Titans and their rebellion?

Or take the skulls of extinct elephants to be found in museums on several of the smaller Greek islands, Samos, for example. Elephants haven't existed there for many thousands of years, but the fossilised skulls remain. Skulls, because it is the habit of elephants, when one of the herd dies, to wait until the bones have been picked clean and then scatter them with their feet far into the forest, so only the skulls remain prominent. An elephant skull is huge, but there is no trace of the trunk which is, of course, soft tissue and quickly rots away. But it leaves a large hole in the centre of the skull, looking like a huge eye. Is this the origin of the myth of the Cyclops, those one-eyed giants to be found on the smaller islands, without law, without agriculture, without society, each living alone in his individual mountain cave (notice the cave, because that's where fossils are found), such as Polyphemus who captures Odysseus and his crew in Book 9 of the *Odyssey*?

In some ways, Adrienne Mayor's most fascinating claim concerns the Griffin, that so-called mythical creature with a huge eagle's beak, a horse's body, four legs with cloven feet, two wings and a tail. Mayor says, boldly, this is the dinosaur *Protoceratops* (no palaeontologist has so far disagreed), and that the griffin represents the earliest attempt to portray from the skeleton what the living creature must have

history. But it seems extraordinary that his method involves such literal-minded deconstructing.

Now a book has come our way that offers persuasive, earthbound interpretations of some of our most ancient myths. It's by an American folklorist called Adrienne Mayor, and it's called *The First Fossil Hunters: Palaeontology in Greek & Roman Times*.

I don't know whether you are like me in assuming that dinosaurs were first discovered in the nineteenth century. It's usually said the French geologist Georges Cuvier was the first to recognise in 1806 that fossils were the remains of formerly living creatures, including extinct ones like the dinosaurs. Yet only takes a moment's thought to realise that dinosaur bones have always been coming to the surface. Farmers have been exhuming such bones, and fishermen snagging their nets on them, world wide and down the ages. What conclusions do you draw when you plough up a 15 foot thigh bone?

In England, one conclusion was apparently universal – that the land was formerly populated by giants. You find this folklore from Essex up to Scotland, and probably beyond, I imagine in Portugal too. How else do you explain limb bones the size of tree trunks? It's also intriguing to reflect on what conclusions were drawn from more complete skeletons? Are the legends about dragons, and heroic dragon-killers – from Perseus to St George – based on this kind of evidence? St George has been removed from the Catholic Church's official list of saints on the grounds there is no historical evidence he existed. But the dragons certainly existed (and their bones are still there), perhaps giving rise to the legend.

Adrienne Mayor's book has as cover illustration the so-called "Monster of Troy" from a Greek vase dating from 550BC, now held in the Boston Museum of Fine Arts. The "Monster of Troy" legend tells of a sea monster that terrorised Troy and had to be pacified by the sacrifice of a virgin, in this case Hesione, daughter of the King of Troy. What the painting on the vase shows is Hesione about to be sacrificed, but rescued by Heracles who is shooting the arrows coming in from the left. I find the portrayal of Hesione very striking – with her profile and abundant hair and that dress with the shoulder strap, she could be a modern Greek woman. But what about the monster? It doesn't look alive – in fact, looks like a skull protruding from a cliff face. Adrienne Mayor's suggestion is that it is a fossilised skull, and that the black space behind it is a cave where the cliff has fallen away. (She goes on to identify it

Quiet presence
That silences storms,
All my disturbance
Finds peace in her arms.
This is the vassal
Who makes me her slave,
Being the muscle
That keeps me alive. (WHITE 2003: 150)

Or consider another example from *The Lusíads*. I know *The Lusíads* is a many-sided poem, not to be confined to any single interpretation – a poem in which the word ‘truth’ never appears in the singular, always as the plural ‘verdades’, a poem that ranges from Christ’s appearance at the battle of Ourique to Vasco da Gama sitting on the beach in South Africa using the astrolabe to mark his location, and both in the same plane of reality. But one voice in the poem is of Camões, the literal-minded pragmatist.

In Canto 5, Vasco da Gama is made to boast to the Sultan of Malindi that his pioneer voyage to India puts those of the ancients in the shade:

Did you think, O King, the world contained
Men who would tackle such a journey?
Do you imagine that Aeneas and subtle
Ulysses ever ventured so far?
Did either of them dare to embark on
Actual oceans? For all the poetry
Written about them, did they see a fraction
Of what I know through strategy and action? (CAMÕES 1997: 115)

He goes on to express his professional scorn for Odysseus for abandoning half his crew on the island of the lotus eaters, and for Aeneas for losing even his helmsman on a calm night, and we’re brought face to face with a practical navigator’s reading of the *Odyssey* and the *Aeneid*.

The words are Vasco da Gama’s, of course, but Camões never distances himself from them. But how *can* he argue that the historical diminishes the mythical? The answer is, of course, that he is making his own myth out of subsequent

This slave I own
Who holds me captive,
Living for her alone
Who scorns to live,
I never saw woven
In bright bouquets
One dog rose lovelier
To my gaze.

The flowers in the field,
And the stars above
In their beauty, yield
To my love.
Distinct in feature,
Eyes dark and at rest,
Tired creature,
But not of conquest.

Here dwells the sweetness
By which I live,
She being mistress
Of whom she is captive.
Her hair is raven,
And the fashion responds,
Forgetting its given
Preference for blonde.

Love being Negro
At so sweet a figure,
The blanketing snow
Vows to change colour.
Gladly obedient
And naturally clever,
This may seem expedient,
But barbarous, never!

that we could not see the wheels”. Hence his error, “I thought that the wheels ran in a grove”. He wanted to cancel the couplet, but his friends protested, insisting it wasn’t a poem about railways but about social change, and that plenty of things run in ‘grooves’. But the bad metaphor rankled. He wanted it to be *right*.

A similar footnote glosses the third stanza of Shelley’s “Ode to the West Wind”. This is an extraordinarily complex poem, written as five linked sonnets but rhymed *terza rima*, about as difficult a technical exercise as you could set yourself in English. It’s also a poem that moves through what the west wind is doing to earth, air and water, so, of course, fire is coming in the fourth sonnet, with Shelley himself as Prometheus the Fire-Giver (alias Frankenstein?) in the fifth. The difficult part of this programme is the third sonnet, dealing with the effects of autumn and the west wind on water. Does the sea change with the seasons? Shelley writes “The sea-blooms and the oozy woods which wear / The sapless foliage of the ocean, know / Thy voice”, and he adds a pedantic footnote, viz., “the phenomenon is well known to naturalists. The vegetation at the bottom of the sea ... sympathises with that of the land in the change of seasons”. (SHELLEY 1971: 577-578).

It seems odd that romantic poets of all people – the visionaries, the dreamers, the myth-makers – should be so earnest about scientific detail. The man who could devise the cosmic ballet of earth, moon and stars that rounds off *Prometheus Unbound* should surely have been able to take a dose of pathetic fallacy in his stride. It never bothered the surrealists that a horse was green or a clock had wings. Yet I like Shelley the better for this, and I reckon there’s much to be said for poets being literal-minded.

It’s one of the things I love about the poetry of Camões – not that he deals in pseudo-scientific footnotes, but that he has an engaging habit of treating conventional imagery and conventional mythology in a literal-minded manner that persuades you he’s talking intelligently about real people in a real world. Take, e. g., his “Endechas para a Escrava Bárbara”. This is a very Petrarchan poem, using conventional Petrarchan images – that the poet has a mistress, that he is slave to his mistress, that his mistress is fair as roses, white as the snow, fashionably blonde, and so on. Camões takes these convention images, and plunges them straight into Portuguese colonial society, where Bárbara is literally his slave, and out of this contrast between poetic convention and harsh reality creates a love poem of the utmost tenderness, the first ever addressed by a European to a black woman.

There are poets who have adjusted to this. The Irish poet Paul Muldoon seems deliberately to construct poems that will be elusive, teasing the critics rather than giving pleasure to readers (and perhaps the same applies to John Ashbury, out-post-modernising the post-modernists by ensuring every poem is about everything and nothing is ever ‘foreclosed’). But where readers fit into this game isn’t clear, that is, readers who are not themselves poets. Margot Farrington, a poet from Brooklyn, describes standing in front of an audience and saying ‘Will anyone who is a poet stand up? Every single person present did so. ‘You are all poets?’ They nodded. ‘Where are the others?’ she shouted, ‘Get out! Go Home!’ (POETRY WALES: 72).

As for myself, what I’ve done is to combine writing poetry virtually every week for longer than I care to say with an academic career that has lurched between history, anthropology, ethnography, oral poetry, translation and now biography – all of them disciplines that still use words like evidence, truth, accuracy, facts, reality. These are words – especially the last one reality – I think poets can’t afford to do without. But use them at a conference of literary critics, people will smile at each other behind their programmes and wonder ‘How did this peasant get invited?’ So to remain in touch intellectually, while continuing to write poetry, I virtually abandoned literary criticism for many years, to try to focus on what’s out there in the world around me. Given I’ve spent so much of my life as an ex-patriate, this has always been the more interesting option.

In 1830, Tennyson was present at the opening of the Liverpool-Manchester railway, the first passenger railway with Stephenson’s *Rocket* as the star attraction. It wasn’t a good occasion. William Huskisson, there as President of the Board of Trade to open the railway, stood in the track and was run over and killed, becoming the first casualty of a private railway company. It wasn’t the only thing to go wrong that night. Tennyson devised a couplet that he afterwards included in his poem “Locksley Hall”:

Not in vain the distance beacons. Forward, forward let us range,
 Let the great world spin for ever down the ringing grooves of change.
 (TENNYSON 1969: 699)

It’s not a very distinguished couplet. Tennyson was trying to be the poet of industrial progress when his real talents lay elsewhere. But it wasn’t the sentiment that came to disturb him, it was that metaphor about ‘grooves of change’. He explains “It was a black night, and there was such a vast crowd round the train at the station

'NOT IN VAIN THE DISTANCE BEACONS': SCIENCE & THE POETIC IMAGE

Landeg White

I begin this paper very reluctantly, not because I'm unprepared – I've thought about this topic for a long time – but because what I have to put forward is not an academic argument based on coherent research but some remarks about poetry, specifically about poetic imagery, that derive ultimately from my own attempts to write poetry. I have the feeling that those who know my poetry will say, 'What's he on about? that's not what I detect in his stuff,' while those who don't know it will say, 'Well if that's what he's up to, it doesn't sound worth bothering with.'

But the problem is more than personal. I don't think there has ever been a time when the practice of poetry and the criticism of poetry have been more remote from each other. In the English tradition there are the great poet critics – Dryden, Samuel Johnson, Coleridge, Matthew Arnold, T. S. Eliot – and whether you are in their camps or not it's obvious their poetry and their critical writings are mutually reinforcing. But there's nobody like that around these days – Ivor Winters used to do it but he's dead, Donald Davie whom I much admired is also dead. Instead, we have a type of criticism that declares itself the senior partner in the literature business. It draws its authority from 'theory' (or if you like philosophy) rather than from proved poetic competence. Texts are produced so that literary critics can exercise their skills on them, deconstructing the errors of class and race and gender that poets commit but that critics are miraculously free of. I suppose this is inevitable – as Auden says, you can make much more money by talking about poetry than writing it, so it's the law of the market the critics should become the bosses.

sobre si mesmo em busca duma identidade, feito pelos padres do deserto e que remonta ao séc. IV) conceito não medicalizado para dizer o sofrimento de estar no mundo.

O poema de Álvaro de Campos tão bem analisado por si Cristiana, fala-nos deste drama criativo em que o criador na busca de si se confronta com a perda e a decepção de se SER LIVRE mas FINITO. É a angustia de se QUERER SER mas ter medo de se PERDER, o grito de desaconchego que clama por um porto de abrigo: o amor – a mors – a não morte.

OBRAS REFERENCIADAS

- BENJAMIN, Walter. (1938/1939): *Zentralpark. Gesammelte Schriften, 1/2.* (1977). Org Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- CAMPOS, Álvaro de. (2002): *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX.* Org. Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra. Braga, Coimbra e Lisboa: Angelus Novus & Cotovia.
- CIORAN, E. M. (s. d.): *A Tentação de Existir.* Trad. Miguël S. Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'Água.
- FORTHOMME, Bernard. (2002): *De l'acédie monastique à l'anxio-depression.* Paris: Editions du Seuil.
- MENACHEM, Ruth. (1987): "Parlons-en tant qu'il fait beau". *La Mort a Vivre.* Paris: Autrement.
- PAULINO, Marco. (1994): "Aspectos Psico-Sociais da Doença de Crohn". Dissertação de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa.

de reparação do desamparo, essa consciência inicial de que precisamos de um porto de abrigo/um colo/um regaço/um ombro ... Como dizia Ruth Ménahm, professora em Ciências Humanas e Psicanalista, o VERBO está ligado à criação e, por isso mesmo, nele está incluída a morte, pois a vida e a morte são indissociáveis. Nesta medida a Morte pergunta-nos sobre a vida que vivemos e que desejamos viver uns com os outros – Que lugar damos a nós próprios e ao outro? Como acolhemos a face que nos olha? Qual foi o olhar primeiro que nos habitou?

Em relação à MELANCOLIA, começo por ter necessidade de precisar o conceito. É uma entidade designada por Hipócrates como a bílis negra e descrita na literatura e na poesia antes de a medicina lhe ter conferido o estatuto de patologia. É a forma mais grave de perturbação do Humor, estado profundamente doloroso que estilhaça o corpo e a alma. Caracteriza-se por uma sensação de apatia frente a estímulos que pode levar à própria incapacidade de sentir tristeza. Na melancolia a pessoa fala-nos dum mal-estar difuso, uma opressão que com frequência se localiza com maior intensidade na região do tórax junto ao coração “aqui está toda a minha angústia e o meu desespero”. Completamente mergulhados na sua miséria, praticamente não sentem mais nada senão a dor da sua doença, não estabelecem outras ligações, outros laços. Esta doença, por vezes sem motivo psicológico aparente, é intensa e corporal evidenciando uma inibição psicomotora que pode atingir o estado de estupor.

A melancolia alterna por vezes com fases de MANIA – uma euforia intensa e uma desinibição – constituindo o que hoje chamamos de Distúrbio Bipolar. Ainda recentemente houve um grupo de investigadores que correlaciona o Distúrbio Bipolar e a criatividade literária, artística e científica, dando relevo ao facto de que a capacidade de viver num registo emocional muito amplo pode favorecer alterações profundas no humor. Quanto à depressão, a palavra é mais recente e considera-se uma forma mais atenuada de melancolia em que a inibição psíquica e motora são mais moderadas.

A mim parece-me que quando a Cristiana fala dum modo melancólico de representação, está a englobar aí várias expressões do sofrimento de ser e estar no mundo (tédio, aborrecimento, abatimento, ensimesmamento ...) sofrimento esse cuja nomeação antecede em muito o enquadramento psicopatológico e nosológico que a medicina lhe veio a fazer. Por exemplo Bernard Forthomme, filósofo, afirma, no seu livro *De l'acédie monastique à l'anxio-depression*, que a categoria depressão, marcada pela psiquiatria, a terapêutica medicamentosa e a psicoterapia, é negativa, porque não integra o drama criativo, a exigência espiritual que existe na acedia (trabalho

que estamos a fazer? O lugar da minha inclinação – *a relação com a pessoa em sofrimento* – convida-me a tentar descobrir a raiz mais profunda do sentido para o verdadeiro mas também as fragilidades e as falhas desta radicalidade – a descoberta do NÃO SABER, as tendências para a ilusão e enganos. Nesta medida o que eu possuo é uma exigência de procura de verdade e não a verdade em si. Assim sou desafiada a reinventar a clínica na humildade que não sei tentando resistir à tentação da onnipotência e da recusa da diversidade.

O lugar da minha inclinação – *a relação com a pessoa em sofrimento* – devolve-me a pergunta se o que eu estou a possibilitar é o agir dos meus desejos de domínio ou a actualização da autenticidade do existir do outro na liberdade que lhe é possível naquele momento. “Estar com o outro numa relação empática é aceitar a sua “realidade” e, num outro momento, reflectir sobre o sucedido utilizando todos os modelos que possam ajudar a compreender melhor, aceitando que o conhecimento embora consensual só se pode construir tentando pôr em causa cada “verdade” que é atingida.”³ Portanto é com este conjunto de interrogações – errância de procura – que prossigo a minha conversa consigo sobre a MORTE.

Vivemos um tempo em que parece desejarmos arrancar a morte do nosso horizonte. O mais insuportável não será tanto a morte mas mais a ideia de que há Morte e de que há o Morrer. É preciso fazer tudo para esquecer que somos mortais, mesmo que se substitua a religiosidade, meio tradicional de negociar a ideia da morte, pela crença na medicina, na arte ou noutra coisa portadora de imortalidade.

Ora a questão de que há Morte e de que há o Morrer reenvia-nos para o lugar do INCERTO, do DESCONHECIDO, confronto último com o nosso desejo de domínio (poder que se exerce sobre) – estamos assim em plena experiência de PERDA E DECEPÇÃO, experiência essa eivada de afectos como a raiva e a tristeza e que no limite nos coloca diante da escolha da via do absurdo ou da confiança. Por isso é tão importante, fazendo silêncio, escutar o fundo das coisas, sintonizar a Palavra, resistindo à possibilidade da tagarelice, da banalização. Dito de outro modo, as palavras são a ponte entre a morte como acontecimento inapreensível e o vivente, pois as palavras podem dizer o hipotético e o irreal e nesse dizer/viver, ajudar a construir a possibilidade

3 Veja-se a dissertação de Doutoramento de Marco Paulino, “Aspectos Psico-Sociais da Doença de Crohn”, Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, 1994.

vidro”), mascarado (“pintado”), e tomado pela ansiedade (“estala!”). Este verso pode ser lido de uma outra maneira: fala de um ‘coração’ ‘pintado de vidro’; o efeito estético de ambas as leituras é assegurado, e ambas resultam de um gesto alegórico de cristalização do Eu numa imagem, num emblema. Até chegarmos a esta cristalização alegórica, esta ruína feita dos escombros acumulados no poema, vamos convivendo com todos os ingredientes fundamentais ao modo melancólico de expressão da ausência / da morte: a morada do incerto (“este mal-estar a fazer-me pregas na alma!” / “este estar-entre”), o desejo / lamento da harmonia perdida, cujo *topos* paradigmático é a infância (“Que é de quem dormia sossegado sob o teu tecto provinciano? / Está maluco.”), e finalmente a afirmação do real como ilusão, minado pelo espinho da consciência, filtrado pela subjectividade (“Pois o que é tudo senão o que pensamos de tudo?”).

Melancólico é, então, o *modus dicendi* deste vazio. A melancolia do sujeito lírico radica num movimento de distanciação vital dos afectos e de alienação por parte do sujeito, que se realiza na abstracção do objecto face ao real que o gerou – ou seja, o esvaziamento do significado original do objecto, a sua mortificação ou desvalorização –, para possibilitar a sua contemplação e sua subsequente verbalização. O sentimento de pesar que caracteriza por raiz o melancólico não é apaixonado ou desequilibrado, mas constante e reflexivo, um quase fascínio intelectual pela perda sofrida, num retardamento do devir. Walter Benjamin tem uma formulação muito feliz para descrever esta melancolia: “O *spleen* põe séculos de distância entre o momento presente e o momento que acaba de se viver. É um gesto incansável de criação da antiguidade.” (BENJAMIN 1977: 661).

O DIÁLOGO COM A LITERATURA

Sabe Cristiana, nesta conversa que fomos tendo, fiquei fascinada por ver o modo como se trabalham textos, se dissecam palavras e frases em busca dum significado, dum sentido. Parece haver aqui qualquer coisa de clínico, um inclinar-se sobre a palavra que sinto poder ser uma cumplicidade entre nós.

Mas o lugar da minha inclinação – *a relação com a pessoa em sofrimento* – instância de múltiplas linguagens devolve-me em permanência a interrogação sobre o que é que eu procuro e nesta medida apetecia-me perguntar aos nossos companheiros de conversa o que é que procuram, dito de outro modo o que é que queremos com o

dos mesmos *topoi* ao longo do poema (a loucura e o sono) é sobretudo sintoma de silenciamento, de uma reduzida capacidade de verbalização dos afectos, ao mesmo tempo que opera como ‘anti-refrão’, no sentido em que nega a expressão lírica, unívoca e clara, de um determinado estado de espírito. Não se trata de exprimir uma só intenção, mas da profusão de palavras, expressões, formulações que se atropelam e quebram todo e qualquer gesto ordenador do discurso. Por outro lado, o cultivar constante, obsessivo, da figura do paradoxo (“pesadelo sem terror”, “grandes emoções súbitas sem sentido nenhum”, “um internado num manicómio sem manicómio”, “doido a frio”, “lúcido e louco”, “dormindo desperto”) leva-nos a constatar uma redução da capacidade linguística de articulação, rumo ao emudecimento verbal, uma vez que toda a afirmação é imediatamente negada. Um último sintoma deste desregramento da linguagem poética está patente na remissão, em tom metafórico – mas negando por completo a utilização fácil da metáfora (ou seja, mostrando a sua impossibilidade) –, para outras realidades que possam ilustrar melhor aquela que se tenta exprimir no poema: a loucura e o sono servem somente para designar o que se não é – não se está louco no manicómio, nem se está a sonhar ou a dormir, está-se “entre”, está-se “quase”. Em especial na 2.^a e 3.^a estrofes, verifica-se uma tentativa sempre malograda de designação de uma situação: como quem começa mal e tenta de novo, incessantemente, até esgotar uma imagem que não lhe serve, porque não tem outra.

Estes traços estéticos levam-nos a falar de um hibridismo formal, ou seja, da utilização do intrumentário da retórica como renovada ornamentação do discurso lírico, e, por outro lado, de um emudecimento da própria expressividade poética da palavra pela sua utilização abstraída, alheada, obsessiva. A par deste comportamento ao nível da linguagem, que parece apontar antes de mais para a incapacidade expressiva do Eu lírico, está a expressão acabada, pelo Eu lírico, de uma absoluta lucidez e clarividência sobre a sua “angústia” – “sabe” (Cioran) bem de mais o vazio, a ausência de que fala. Encena-se, enfim, um Eu que, ao mesmo tempo que ensaia uma descrição fracassada da sua morada feita de vazio, acaba por conseguir um relato em tom de ficha clínica do seu desassossego.

O último verso – que coroa esta encenação magistral da melancolia –, afirma-se como alegoria² do Eu: encontramos a lucidez de um Eu esvaziado de si (“coração de

2 Moeda feita de melancolia e morte, segundo Walter Benjamin, em *Zentralpark 1938-39* (BENJAMIN 1977: 683-684)

contexto mais contrário, mais avesso ao da expressão lírica por excelência, ou mesmo da sua subversão típica. Ou seja, somos tomados de surpresa por uma capacidade única de expressão lírica no contexto da sua subversão, ou de expressão reflexiva no contexto da mais pura manifestação poética. No gesto de ordenação descobre-se uma retórica que suspende a lírica pela quase quotidianização do assunto, evitando a expressão de um afecto com os típicos recursos de abstracção lírica (como as figuras de estilo, por ex.). Esta retórica faz-se de elementos reflexivos típicos e informais: a interrogação ("Pois o que é tudo senão o que pensamos de tudo?"), conjunções ("mas", "pois", "mas não", "porque"), expressões como "por exemplo", "assim", "ao menos", o uso (compulsivo) do determinante demonstrativo "este", "isto", "esta", a construção de frases com elementos intercalados (na última estrofe, com o uso do travessão); enfim, acumulam-se dados que nos apontam para uma reflexão fluída, evolutiva (ou pelo menos assim dissimulada), além de contribuir para a banalização do assunto, pela negação da espessura da palavra poética, da sua polivalência semântica.

Este tipo de construção frásica, mais próxima da retórica do que da lírica, pretende ainda persuadir-nos com uma argumentação veemente, alicerçada em características que passo a descrever. Em primeiro lugar, a gradual aproximação à prosa, constituindo a última estrofe o momento mais acabado disso mesmo: esta estrofe pode dividir-se em duas partes, que se correspondem no tipo de construção que apresentam — iniciam com a expressão de um desejo ("Se ao menos ..."// "Se eu pudesse ..."), e terminam com uma forma de justificação desse desejo ("Era feiíssimo ... / Mas havia nele a divindade de tudo em que se crê"// "Qualquer serviria, / Pois o que é tudo senão o que pensamos de tudo?"). Depois, encontramos o jogo do paradoxo e da repetição, típicas armas de persuasão retórica: o paradoxo, que tenta, a cada nova formulação, clarificar o que se exprime, e a repetição, que opera a articulação entre planos paralelos que nos conduzem à ideia expressa (repetição de *topoi* para veicular a ideia, como a loucura e o sono, repetição espaçada de formulações ou palavras, para nos localizar na ideia ["casa da minha infância" – "em casa, lá nessa"// "transbordou da vasilha" – "transbordou"// "a por aquele manipanso" – "num manipanso qualquer"] ou para operar a correspondência do diverso ["Se ao menos endoidecesse deveras!" (2.^a est.) – "Se ao menos eu tivesse uma religião qualquer!" (5.^a est.)].

E no entanto o assunto sobre o qual se argumenta é, paradoxalmente, uma "velha angústia"! E aqui tem lugar um peculiar fenómeno de estranhamento, um gesto de abstracção desta retórica ordenadora do discurso lírico. A repetição intensiva

Que é do teu menino? Está maluco.
Que é de quem dormia sossegado sob o teu tecto provinciano?
Está maluco.
Quem de quem fui? Está maluco. Hoje é quem eu sou.
Se ao menos eu tivesse uma religião qualquer!
Por exemplo, a por aquele manipanso
Que havia em casa, lá nessa, trazido de África.
Era feiíssimo, era grotesco,
Mas havia nele a divindade de tudo em que se crê.
Se eu pudesse crer num manipanso qualquer –
Júpiter, Jeová, a Humanidade –
Qualquer serviria,
Pois o que é tudo senão o que pensamos de tudo?

Estala, coração de vidro pintado! (CAMPOS 2002: 379-380)

Ao terminarmos a leitura deste poema, começamos por constatar que não é na sua fuga aos códigos mais convencionais da lírica – ao nível da musicalidade e do ritmo, ao nível da métrica, da rima, ao nível da progressão dos conteúdos estrofe a estrofe, ao nível do recursos e das formas líricas convencionais – que este poema merece ser hoje avaliado de modo a comprovar uma postura melancólica de convivência estética com o vazio/a ausência. Ou seja, a ruptura operada nas formas líricas rígidas vem já de longa data, e Fernando Pessoa, pelo paradigma de modernidade que se revelou, está já mais do que integrado no panorama das vanguardas formais e de conteúdo de que foi protagonista. Não vamos por aí (embora por aí também se possa seguir o rasto da melancolia), mas vamos, ainda e sempre, rente ao texto procurar as pistas da sua melancolia latente: o Eu lírico vive e pratica, do princípio ao fim, uma ambivalência altamente produtiva de efeito estético, ambivalência esta que é o reflexo da sua postura melancólica.

A ambivalência de que falo é feita, obviamente, de dois pólos antagónicos, mas complementares; dois gestos que parecem excluir-se mutuamente, mas que acabam por revelar-se expressão da melancolia enquanto vivência de fronteira. São eles, por um lado, o gesto de **abstracção**, de estranhamento, pelo cultivar de um determinado desregramento da linguagem, e por outro, o gesto de **ordenação** e de reflexão pelo cultivar de uma determinada retórica. Ambos os gestos primam por se manifestar no

é manifestação em si, contextualizado na relação homem-mundo; o desejo patológico é irremediavelmente o desejo-pertença de alguém. A busca, na linguagem, da imagem verdadeira que funcione em pleno para designar a situação de carência, de desejo, accionando uma forma de resistência melancólica, é um comportamento idêntico na vida real e na arte. É a partir desta base que procedemos à leitura do poema de Álvaro de Campos, sem título e datado de 16 de Junho de 1934, escrito numa fase já tardia da produção pessoana:

Esta velha angústia,
 Esta angústia que trago há séculos em mim,
 Transbordou da vasilha,
 Em lágrimas, em grandes imaginações,
 Em sonhos em estilo de pesadelo sem terror,
 Em grandes emoções súbitas sem sentido nenhum.

Transbordou.
 Mal sei como conduzir-me na vida
 Com este mal-estar a fazer-me pregas na alma!
 Se ao menos endoidecesse deveras!
 Mas não: é este estar-entre,
 Este quase,
 Este poder ser que...,
 Isto.

Um internado num manicómio é, ao menos, alguém.
 Eu sou um internado num manicómio sem manicómio.
 Estou doído a frio,
 Estou lúcido e louco,
 Estou alheio a tudo e igual a todos:
 Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura
 Porque não são sonhos.
 Estou assim...

Pobre velha casa da minha infância perdida!
 Quem te diria que eu me desacolhesse tanto!

da ruptura operada pelo Romantismo no Século XIX, e que, não fazendo já a apologia da subjectividade nem da irracionalidade, sofre com ela, padece dela, ou seja, não se consegue desprender do espinho da consciência. Estou a falar dos modernismos que floresceram em meados de Oitocentos e em boa parte de Novecentos, de um filão que encontra descendência ainda na produção literária de hoje.¹

E porquê a melancolia? Porque o gesto contraditório de tornar a ausência presente é acima de tudo um gesto sintomático do sujeito do discurso, antes de ser um traço característico do próprio discurso: designa uma vivência de fronteira que precede e molda a representação, uma situação de ambivalência vivida pelo sujeito, que tende a negar a perda que irremediavelmente constata, um rito de passagem que constitui o pano de fundo da articulação do discurso. Por outras palavras, o gesto de tornar a ausência presente advém da melancolia que antecede o próprio acto de representar e que perdura além deste: a obra de arte é, no seu resultado final (por fragmentário e inacabado que seja), manifesto de sobrevivência à perda; mas também deixa evidentes os traços da luta melancólica contra a aceitação de tal perda – nela radica a procura do Belo, da harmonia, de alguma forma de plenitude que contrarie a fragmentação operada pela morte, numa re-construção a partir dos escombros. A melancolia na arte literária moderna é manifesto de resistência criativa à vivência da morte.

A MELANCOLIA LITERÁRIA

Confronte-se então um fenómeno comum – o sentimento de mal-estar que se converte, no melancólico, em manifestação do desejo – do ponto de vista da sua concretização verbal, seja estético, seja fenomenológico: o desejo poético (*lactu sensu*)

1 Trata-se de um filão iniciado com a nostalgia dos românticos, passando pelo dilaceramento do Eu que se inicia os modernos *avant-la-lettre*, como Baudelaire (o flaneur, o dandy), Poe (o cultivador do macabro, que falava da morte de uma mulher bela como o *topos* mais poético do mundo), Mallarmé (e a sua tão lúcida consciência da palavra literária...), passando pelos modernismos da viragem do século XIX para o XX e de inícios do século XX, de que, em Portugal, Fernando Pessoa é um 'alto' representante – dado que se oferece como caso paradigmático da fragmentação do Eu e a consequente proliferação das máscaras –, chegando mesmo aos nossos dias, com poetas contemporâneos significativos, como Pedro Tamen, Ruy Belo, António Franco Alexandre (um caso particular, não tanto saturnino, mas contra-saturnino), para nomear alguns. Mas não só na poesia, também no drama e na prosa reencontramos esta postura! Fernando Pinto do Amaral e Joaquim Manuel Magalhães, entre outros estudiosos, têm dedicado estudos vários à atracção pela morte e ao culto melancólico da vida.

No campo da literatura, representar a morte é geralmente visto como uma impossibilidade, um paradoxo, por tratar-se de um objecto não vivido / experimentado. Na verdade, este é um falso problema, pois a morte constitui, em termos fenomenológicos, a ausência de vida e não de si mesma. O substantivo ‘morte’ ou o verbo ‘morrer’ remetem para actos de vida (os derradeiros) e não para algo inexistente – o lugar da morte é sobretudo o lugar da ausência, e é precisamente como experiência do vazio que a morte se abre à possibilidade de ser representada. Por outras palavras, do ponto de vista do sujeito da representação, a morte, além de ser uma experiência na terceira pessoa – fenómeno da vida tão representável como o é o desabrochar de uma flor – é a vivência, na primeira pessoa, da perda e do vazio.

Enquanto tal, a representação da morte é absolutamente possível, embora prima por uma complexidade própria, por se lidar precisamente com um “saber sem conhecimentos”, ou seja, da ordem do irracional/afectivo, mas ainda assim um saber. É nesta linha de raciocínio que Cioran converte este desconhecido que é a morte em força geradora de vida. No mesmo texto, lemos que “A nossa substância diminui a cada passo; dessa diminuição, porém, todos os nossos esforços deveriam tender a fazer um excitante, um princípio de eficácia. Os que não sabem beneficiar das suas possibilidades de não-ser permanecem estranhos a si próprios: fantoches, objectos providos de um eu, adormecidos num tempo neutro, sem duração nem eternidade. Existir é explorar a nossa parte de irrealidade, é vibrar em contacto com o vazio que há em nós” (CIORAN s.d.: 173-174).

Ora, é no ponto do convívio com o **irracional**, o **desconhecido não intelectual** (Cioran) que o diálogo aqui se enceta. As ciências exactas e as ciências humanas experimentam este convívio, e podem falar dele porque este é, talvez, o chão mais firme que pisam, por paradoxal que pareça; e porquê? Porque é no espaço do vazio, de abertura ao incerto, que se dá lugar à criatividade, à produção de sentidos. E porque este foi um convite da literatura às ciências, o mote desta reflexão conjunta é um poema de Álvaro de Campos, (“Esta velha angústia”), a propósito do qual tanto os estudos literários como a psiquiatria buscam ponderar a **morte** como experiência de perda e a **melancolia** como humor que, tanto na literatura como na vida, acompanha esta mesma experiência.

Propõe-se à psiquiatria a ponderação da melancolia como termo de ‘classificação científica’ para o modo de viver/experimentar a morte nos tempos modernos. Na literatura, a melancolia ajuda-nos a percorrer um conjunto de traços que fazem o perfil poetológico de um determinado tempo / humor literário, o tempo que é herdeiro

A MORTE: UM “SABER SEM CONHECIMENTOS”? PARA UMA REFLEXÃO CONJUNTA SOBRE A MELANCOLIA E A MORTE

Emília Leitão e Cristiana Vasconcelos Rodrigues

MORTE E MELANCOLIA

O ciclo de palestras com o tema “Diálogos entre a Literatura e as Ciências” – organizado pelo Centro de Estudos Anglo-Americanos da Universidade Aberta e realizado entre Janeiro e Fevereiro de 2003 –, possibilitou a reflexão conjunta dos estudos literários e da psiquiatria sobre uma matéria que, não sendo propriedade exclusiva de nenhum destes campos, ocupa neles uma presença significativa: a convivência humana com a morte. Daí a interrogação que intitula esta palestra: A Morte: um “saber sem conhecimentos”? Este título cita Cioran, em *A Tentação de Existir*: “para me ‘documentar’ sobre a morte, não ganho mais em consultar um tratado de biologia do que o catecismo: na medida em que ela me diz respeito, é-me indiferente que eu lhe seja destinado em virtude do pecado original ou devido à desidratação das minhas células. Sem qualquer relação com o nosso nível intelectual, a morte pertence, como todo o problema privado, a um saber “sem conhecimentos.” (CIORAN s.d.: 173-174). A denúncia, por Cioran, do desconhecido serve para apontarmos a morte como um dos mistérios da vida humana que inspirou todos os quadrantes do saber e da arte na busca de uma definição, uma delimitação, uma forma de domínio apaziguador da ansiedade que naturalmente gera. Esta é, também, a vertigem do desconhecido a operar: não há paradoxo mais produtivo do que a definição daquilo que, por princípio, é indefinível.

how like a god: the beauty of the world, the paragon of animals – and yet, to me,
what is this quintessence of dust? Man delights not me – nor woman neither, ...
(SHAKESPEARE 1982: 253-254)

OBRAS REFERENCIADAS

- BACON, Francis. (1860): *The New Organon; or, True Directions Concerning the Interpretation Nature*. Ed. James Spedding, et. al. *The Works of Francis Bacon*. Vol. IV. London: Longman & Co. 39-248.
- _____. (1861): *Essays and Counsels Civil and Moral*. Ed. James Spedding, et. al. *The Works of Francis Bacon*. Vol. VI. London: Longman & Co. 365-518.
- _____. (1861): *The History of the Reign of King Henry the Seventh*. Ed. James.
- CAMÕES, Luís Vaz de. (1989): *Os Lusíadas*. Org. Álvaro da Costa Pimpão. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- CAVENDISH, George. (1959): *The Life and Death of Cardinal Wolsey*. Ed. Richard S. Sylvester. London, New York and Toronto: Oxford University Press.
- SHAKESPEARE, William. (1982): *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins. London and New York: Methuen.
- SIDNEY, Sir Philip. (1962): *Astrophil and Stella*. Ed. William Ringler. *The Poems of Sir Philip Sidney*. Oxford: Oxford University Press. 161-237.
- SIDNEY, Sir Robert. (1984): *The Poems*. Ed. P. J. Croft. Oxford: Clarendon Press.

Por vezes essa situação de compromisso destaca-se sobretudo na retórica utilizada, mesmo que os sentidos profundos correspondam a premissas das novas teorias:

... the spirit of man ... is in fact a thing variable and full of perturbation, and governed by chance. (...) the human spirit is like a false mirror, which, receiving rays irregularly, distorts and discolours the nature of things by mingling its own nature with it. (...) [it] is no dry light, but receives an infusion from the will and affections ... (BACON 1860: 54, 56-57)

Tal como acontece na poesia lírica e no drama isabelinos, a obra de Francis Bacon está, na realidade, repleta da miríade de exemplos que comprovam a dualidade que pretendi demonstrar e, conseqüentemente, plena de uma munificência de elementos díspares num tempo igualmente pródigo em novidades absolutas, avanços, inventos e fertilhar cultural.

Talvez em nenhuma outra época se tenha verificado – quiçá se venha a verificar – uma junção tão forte entre o novo e o antigo, entre a inovação e a continuidade, entre as letras e a ciência. Ao estudar essa época, ficamos perante um novo Saber – Saber com letra maiúscula – em que nada parece estar desarticulado ou compartimentado, como viria a suceder mais tarde, sendo nós herdeiros dessa compartimentação, voltando-nos de costas uns para os outros e sublinhando, por vezes com alguma ferocidade, a diferença entre as Humanidades e as chamadas Ciências Exactas, baseadas no cientificamente comprovado (que apenas o é enquanto não for descoberta ou inventada qualquer outra teoria que deite por terra essa tão consistente comprovação científica). Seria, pois, excelente que as Humanidades e as Ciências voltassem a ficar de frente e em diálogo, não esquecendo a natureza una do Conhecimento. A excessiva compartimentação e especialização do Saber poderá levar-nos (se é que não nos está a levar) por caminhos algo sem norte e desviar-nos daquele que deverá ser um dos fitos primordiais do ser humano: a tentativa de melhor compreender o mundo à sua volta e de melhor se conhecer a si próprio. Creio que esse objectivo esteve sempre presente no Renascimento e nos Humanistas, pelo que talvez fosse positivo, nesta nossa era das tecnologias, das finanças, do cientificamente comprovado e do politicamente correcto, fazermos re-nascer elementos fundamentais do Renascimento, dando ênfase concreta à positividade que, *malgré tout*, ainda poderemos retirar das palavras de *Hamlet*:

What piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving how express and admirable, in action how like an angel, in apprehension

The lady being resembled to Hesperus, and the Prince to Arcturus; and the old King Alphonsus (that was the greatest astronomer of kings and was ancestor to the lady) was brought in to be the fortune-teller of the match. (BACON 1861: 213-214)

Devido à infelicidade de tal união e ao descalabro que se lhe seguiria com nova união da princesa espanhola com o futuro Henrique VIII (e não esqueçamos que Bacon escreve bastante depois de estes acontecimentos terem ocorrido), encontramos no texto a seguinte advertência, exemplificando talvez a situação de compromisso própria do autor e da época – “But as it should seem, it is not good to fetch fortunes from the stars” (BACON 1861: 214).

No ensaio “Of Seditious and Troubles”, de teor abertamente político, refere, de modo literal, a correspondência macrocosmo–microcosmo, segundo a harmonia das esferas celestes:

... when discords, and quarrels, and factions, are carried openly and audaciously, it is a sign the reverence of government is lost. For the motions of the greatest persons in a government ought to be as the motions of the planets under primum mobile ... it is sign the orbs are out of frame. (BACON 1861: 418)

Depois, no ensaio “Of Empire”, considera que a entidade real corresponde a uma entidade dupla, ou *gemina persona*, formada pelo ‘Corpo Natural’, tal como os outros seres humanos, e pelo ‘Corpo Político’, a entidade mística que nunca perece, investido por Deus e Seu representante, estabelecendo, da mesma forma, a correspondência literal com as entidades superiores:

Princes are like to heavenly bodies, which cause good or evil times; and which have much veneration, but no rest. All precepts concerning kings are in effect comprehended in those two remembrances: memento quod es homo; and memento quod es Deus, or vice Dei; [Remember that you are a man; and remember that you are a God, or God’s lieutenant:] the one bridleth their power, and the other their will. (BACON 1861: 423)

Mesmo em *Novum Organum*, o seu compromisso entre a tradição e a inovação, a qual tanto preconiza e defende, é por demais visível:

The study of nature ... is engaged in by the mechanic, the mathematician, the physician, the alchemist, and the magician ... Moreover the works already known are due to chance and experiment rather than to sciences ... (BACON 1860: 48)

not to be an epidemic disease, but to proceed from a malignity in the constitution of the air, gathered by the predispositions of seasons ... (BACON 1861: 34)

Numa outra *Vida* renascentista, a de Thomas Wolsey, George Cavendish refere um dos males físicos que afligiu o todo poderoso ministro-cardeal de Henrique VIII antes da sua misteriosa morte – “wonderous blake/the w^{ch}e phisicians call Colour Adustum” (CAVENDISH 1959: 173). Este termo – “*Colour Adustum*” – constitui uma variante da expressão ‘*cholera adust*’, corrente no século XVI, e é da inteira responsabilidade do autor. À luz dos princípios de Galeno, se desmontarmos a expressão ‘*cholera adust*’ e atentarmos nos significados de cada termo, verificamos que o primeiro corresponde ao humor que, supostamente, causaria irascibilidade, mas também melancolia e neurastenia, ao passo que o segundo – atrabilioso – envolve um conjunto de sintomas físicos, todos eles causas de definhamento corporal através de desidratação. A atrabile (*atra bilis*) ou cólera negra reveste-se, portanto, de um duplo sentido inerente à sua própria gênese, o qual se parece ajustar à realidade de Thomas Wolsey com particular agudeza, porque o Cardeal sofreria de um extremo estado melancólico provocado pelo desfavor do Rei, ele que tinha sido o seu maior favorito.

Regressando à *Vida* escrita por Bacon, e partindo para uma outra dimensão, em determinado momento da obra, os problemas que Henrique Tudor enfrenta são atribuídos a forças ocultas que regem os destinos dos seres humanos e não propriamente à conduta do monarca:

At this time the King began again to be haunted with sprites; by the magic and curious art of the Lady Margaret; who raised up the ghost of Richard Duke of York ... to walk and vex the King. (BACON 1861: 132)

Mais tarde, prosseguindo a mesma imagética, encontramos:

... though the King were no more haunted with sprites, for that by the sprinkling partly of blood and partly of water he had chased them away; yet nevertheless he had certain apparitions that troubled him ... (BACON 1861: 211)

O homicídio atribuído ao Duque de Suffolk será novamente resultado da prevalência de um dos quatro humores – “a hasty and choleric disposition” (BACON 1861: 211) –, ao passo que o casamento de Catarina de Aragão e do Príncipe de Gales, Artur Tudor, assim como os bons auspícios da união, terão sido o resultado da conjugação perfeita dos astros e das constelações:

Nesta linha, Francis Bacon demora-se em considerações sobre as novas formas de estudo e de pesquisa ao longo da sua vastíssima produção literária, cujos títulos remetem precisamente para a nova abordagem subjacente à nova epistemologia – *Novum Organum*, *New Atlantis*, *The Advancement of Learning*. E não será por acaso que dou relevo a Bacon, juntamente com os irmãos Sidney por outras razões, uma vez que o autor parece constituir o exemplo, por excelência, do compromisso entre a tradição e a mudança: pertencendo à era da Revolução Científica, num período pós-isabelino, e tendo amplamente para ela contribuído, é ainda, em muitos aspectos, um homem do Renascimento. Na realidade, não será tanto através da concepção do seu célebre *novum organum*, ou método indutivo, que Bacon mais se destaca, nem por procurar comprovar as novas teorias através da experimentação científica, mas sim por divulgar essas novas teorias, por tentar sistematizar o saber, explorando as potencialidades ilimitadas do pensamento, pelas suas reflexões sobre a natureza e pela apresentação da organização dos novos saberes. Se percorrermos os seus extensos escritos, encontramos constantes exemplos desse compromisso entre o antigo e o novo, suportado por uma retórica poderosa que parece acentuar a fusão das duas tradições. Tal como a maioria dos autores isabelinos, exhibe esta mesma característica e, de igual modo, as suas obras contribuem para a nova epistemologia, para a nova forma de ver o e de estar no mundo, conjugando as duas mundividências.

As palavras de Bacon que escolhi para o título deste pequeno excurso – “*a malign vapour flew to the heart, and seized the vital spirits*” – pertencem à *Vida* de Henrique VII da sua autoria (*Vida* corresponde à palavra biografia que era ainda inexistente na época Tudor-Stuart, tendo vindo a ser forjada em fins do século XVII) e surgem na passagem do texto que descreve a doença conhecida como ‘*sweating disease*’ ou ‘*sweating sickness*’, flagelo que assolou a Inglaterra sobretudo em fins do século XV, com a invasão dos mercenários a soldo do Duque de Richmond, futuro Henrique VII, embora existisse uma origem endémica no norte da ilha. Na descrição da doença, Bacon prefere todo um vocabulário da antiga tradição, jogando primordialmente com as imagens retóricas subjacentes à teoria dos humores, em detrimento de eventuais descrições mais precisas provenientes de uma base científica:

It was a pestilent fever, but as it seemeth not seated in the veins or humours; for that there followed no carbuncle, nor purple or livid spots ... the mass of the body being not tainted; only a malign vapour flew to the heart, and seized the vital spirits; which stirred nature to strive to send it forth by an extreme sweat. ... It was conceived

escolhidos deixam entrever essas duas tendências primordiais – por um lado, a corrente da filosofia da natureza, de pendor místico, com Paracelso, John Dee, Giordano Bruno (aliás protegido dos Sidney), Campanella e Pico della Mirandola; por outro lado, a corrente positiva e experimental, com Kepler, Leonardo da Vinci, Tycho Brahe, Copérnico e Galileu. Devemos, pois, ter em mente que, por exemplo, o estudo dos astros e do universo correspondia a uma combinação inextricável da astrologia (então tida como “ciência”) e da astronomia, mais ou menos como hoje a entendemos; que as experiências e os escritos alquimistas e mágicos prosseguiram [e Robert Sidney inicia um dos sonetos com imagem análoga – “The endless alchemist, with blinded will,/That feeds his thoughts with hopes .../And more his work proves vain more eager grows/While dreams of gold his head with shadows fill” (SIDNEY 1984: 17)]; que os princípios da medicina de Galeno, dominantes na Idade Média, foram absorvidos pela investigação científica do corpo humano e de outros seres vivos, tendo surgido, em 1621, essa obra admirável de Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, ainda baseada na teoria dos humores; enfim, que a concepção medieval alicerçada numa forte hierarquização e no plano das correspondências entre o macrocosmo e o microcosmo foi adaptada à nova concepção do universo e como que re-interpretada e re-escrita pelas correntes neoplatônicas. Entre outros, Lorenzo Valla, Marsilio Ficino, Pico, Erasmo, Johannes Reuchlin, Guillaume Budé, herdando dos sábios de Alexandria a prática filológica, recuperaram muitos textos em línguas mortas, ignorados ou modificados pelos comentários medievos. A par, é dado um forte impulso às línguas vernáculas, com Dante, Petrarca, da Vinci, Galileu, Rabelais, Montaigne e todos os autores isabelinos, pelo que o estudo das línguas antigas, o uso das modernas e a influência dos elementos medievais se conjugam de modo fortíssimo, dando corpo à simbiose que tenho vindo a mencionar. Tão pouco podemos esquecer a divulgação dos textos sagrados, com os trabalhos de tradução da Bíblia para vernáculo, a partir dos textos originais, hebraicos e gregos, e não já do latim medieval. Em simultâneo, a descoberta de lugares e povos desconhecidos, acompanhada por inventos científicos, contribuiu também para a abertura a outras áreas do saber, segundo diferentes pressupostos e começando a libertar-se da dualidade maniqueísta da Idade Média que também já referi. Assim, a etnografia, a geografia, a cartografia, a anatomia e a medicina, a botânica, a astronomia e as ciências naturais, a história, a historiografia e a política, destacando-se aqui Jean Bodin e Maquiavel, viram-se desenvolvidas, enquanto se assistiu à fundação das primeiras academias científicas, dedicadas ao saber e à investigação.

(...)

O only fair, to you I live and move;
You for yourself, myself for you I love. (*P*, 5)

Vertue's great beautie in that face I prove,
And find th'effect, for I do burne in love. (*AS*, 25)

O eyes, which do the Spheres of beautie move,
Whose beames be joyes, whose joyes all vertues be
(...)

O eyes, where humble lookes most glorious prove,
Only lov'd Tyrants, just in cruelty (*AS*, 42)

Shine on, fair stars, give comfort to these eyes
Which know no light but yours, no life but you (*P*, 20)

Ao mesmo tempo, vislumbramos a imagem do cavaleiro, em ambiente de torneio e confronto bélico, segundo uma retórica de reminiscências medievais:

Stella, whence doth this new assault arise,
A conquerd, yelden, ransackt heart to winne? (*AS*, 36)

Most fair: the field is yours – now stay your hands;
No power is left to strive, less to rebel.
I pleasure take that at your blows I fell,
And laurel wear in triumph of my bands. (*P*, 18)

Having this day my horse, my hand, my launce
Guided so well, that I obtain'd the prize (*AS*, 41)

I on my horse, and Love on me dothe trie
On horsmanships, while by strange worke I prove
A horsman to my horse, a horse to Love (*AS*, 49)

Para que possamos estudar, o mais fidedignamente possível, qualquer obra renascentista, e retomando aquilo que vimos sobre a mudança epistemológica, há que ter sempre em mente a simbiose que tem vindo a ser mencionada e perceber que duas tendências primordiais se fundem, regendo, não só a especulação científica, mas todo o universo cultural em que se insere a produção literária, cujos exemplos

utilizada de diversas maneiras e segundo muitos *clichés*, articulando-se com os sentidos profundos das teorias neoplatônicas e da busca das instâncias superiores.

Encontramos o sentido do serviço e da vassalagem de um ‘eu’ lírico que sofre de amor não retribuído, mas que se compraz nesse sofrimento:¹

The pains which I uncessantly sustain,
 Burning in hottest flames of love most pure,
 Are joys, not griefs, ...

(...)

No no, most fair, for you I end and cry
 ‘Joyful I lived to you, joyful I die. (P, 2)

Fly, fly, my friends, I have my death wound; fly (AS, 20)

Heavy with grief, till I mine eyes do heave
 Unto her face, whence all joys I receive (P, 5)

They are not flames of love but fires of pain
 That burn so fair; love far from me is fled
 (...)

... while unjust night from me
 Her beauty hides, and shows her cruelty. (P, 6)

Encontramos uma dama inacessível, cujo olhar e beleza são claramente pontos de ligação com as esferas superiores macrocósmicas:

It is most true, that eyes are form’d to serve
 The inward light: and that the heavenly part
 Ought to be king ... (AS, 5)

Beauties born of the heavens, my soul’s delight,
 The only cause for which I care to see

1 De modo a facilitar a leitura, optou-se por utilizar as indicações abreviadas AS e P, as quais se referem às sequências líricas *Astrophil and Stella*, de Sir Philip Sidney, e *Poems*, de Sir Robert Sidney, cuja indicação bibliográfica completa se encontra em Obras Referenciadas. Os algarismos que se seguem às indicações abreviadas correspondem à numeração dos sonetos a que pertencem os versos citados (não se recorreu a outras composições que integram as sequências, como por exemplo ‘songs’ e ‘pastorals’).

mundo continha, afinal, muitas realidades desconhecidas, até ali inimagináveis. Talvez por isso mesmo a antiga cosmovisão tenha perdurado durante tanto tempo. De facto, só após a Revolução Científica é que se assiste ao seu derrube, e não durante as épocas quinhentista e seiscentista, ao longo das quais a mudança epistemológica foi tomando consistência.

O desenvolvimento da sociedade de corte renascentista, regida pela nova imagem do príncipe e do cortesão cultos, educados segundo os *curricula* humanistas e seguindo os preceitos dos manuais de ética, envolve igualmente a dicotomia tradição/mudança, quase nos mesmos moldes: o cortesão passa a ter de saber movimentar-se com à-vontade num mundo complexo, ainda fortemente hierarquizado, que implica cargos diplomáticos, viagens às novas paragens, negociações, o conhecimento de línguas estrangeiras, antigas e vernáculas, e a produção literária; mas é, em simultâneo, o cavaleiro que deve vassalagem ao seu soberano e à sua dama, inserido num mundo cortês que prossegue os torneios, as justas e todo um conjunto de ideais baseados na era precedente. As obras literárias contêm precisamente isto tudo, como teremos oportunidade de ver nos exemplos que utilizarei adiante: a poesia renascentista exhibe inequivocamente o novo conhecimento humanista ensinado nas universidades e a influência da filosofia neoplatónica, os quais se mesclam com a retórica e a tradição medievais – tradição essa na maior parte das vezes completamente minada, no entanto. Assim, o objecto de demanda que, na poesia trovadoresca, é a dama, passa a ser, na poesia lírica renascentista, uma entidade superior pertencente ao macrocosmo, ou seja, o Conhecimento, a Perfeição, a Beleza universais. De acordo com o amor cortês medieval, a dama continua a ser extremamente bela e inacessível, e o seu olhar a constituir elemento de primazia, de veículo para o enamoramento. Mas no plano das correspondências, esta dama idealizada passa a funcionar como mediadora entre a esfera inferior, onde o poeta se move, e a esfera superior que ele almeja alcançar, ao passo que os olhos constituem os correspondentes microcósicos das instâncias macrocósicas, logo, o veículo para as alcançar.

Em praticamente todas as obras líricas do Renascimento inglês podemos encontrar estes elementos, mesmo quando a tradição e a convenção são minadas. Na realidade, os exemplos não têm conta, pelo que selecionei apenas uma pequena amostra, de entre *Astrophil and Stella* e *Poems*, as sequências líricas de Sir Philip Sidney e Sir Robert Sidney, respectivamente, dois dos mais eminentes cortesãos-poetas da sociedade isabelina e mecenas de diversos outros autores, como William Shakespeare, Edmund Spenser e Ben Jonson. Vejamos, pois, como a dicção cortês é

aristotélica e da filosofia escolástica por novos conceitos abrangentes – sobretudo por um novo conceito de ciência ligado à observação dos fenómenos e à experimentação – que, a partir do Renascimento, se desenvolveram como base do método científico. E, sem dúvida, uma das mudanças mais significativas, que arrasta consigo várias outras, consiste na substituição da concepção ptolemaica do universo pela concepção copernicano-galilaica do mesmo.

Não pensemos, no entanto, que tudo se alterou de um dia para o outro, nem que o corte foi radical, expurgando saberes de séculos, provenientes de diversas tradições.

Na abordagem actual da época renascentista verifica-se a tendência para esquecer e/ou rejeitar o estudo de E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, de 1943, o qual analisa, não os pontos de cisão entre a Idade Média e o Renascimento, mas sim o continuar de uma época na outra, ou seja, o entrelaçar de uma e outra cosmovisão. É certo que devemos entender Tillyard numa perspectiva alargada e combiná-lo com muitas outras perspectivas e correntes entretanto surgidas. Creio, porém, que o estudo do Renascimento inglês deverá continuar a abarcar esta obra, onde se detectou o prosseguimento da mundividência medieva reformulada pelos novos tempos. De contrário, estaremos a ignorar elementos vitais para a compreensão de uma era de ouro em termos culturais, e ficaremos incapacitados de apreender os sentidos profundos das obras, até porque o tempo que permeia entre aquela época e a actual constitui, por si só e por variadíssimas circunstâncias, um entrave de peso na leitura de escritos surgidos em contexto tão diferente do nosso.

Talvez de modo surpreendente e algo contraditório, é precisamente na concepção do universo que o Renascimento mais se coaduna com a Idade Média, regendo diversas outras áreas do saber e da cultura, pois a mundividência baseada no plano das correspondências, em que o movimento dos céus era regido pela dança cósmica das esferas, pelo *primum mobile*, em plena harmonia de todo o conjunto, não foi, afinal, posta em causa pela filosofia renascentista neoplatónica. Muito antes pelo contrário: a noção renascentista de ciência abarcava uma componente mítica de relevo que perdurou praticamente até ao século XVIII, porque, para além de ser aceite pelos intelectuais, estava enraizada de forma profunda nas gentes comuns devido à permanência de centenas e centenas de anos. Tal não significa a ausência de brechas, de situações de conflito, incerteza e vazio. Mas a organização harmoniosa e estática das hierarquias, em que cada ser ocupava um lugar preciso, proporcionava naturalmente conforto e segurança, em antítese com uma certa noção de desordem, logo, de transtorno e angústia, inerente ao novo sistema e à descoberta de que o

'A MALIGN VAPOUR FLEW TO THE HEART, AND SEIZED THE VITAL SPIRITS' – A PREVALÊNCIA DA COSMOVISÃO MEDIEVAL NA ERA DA REVOLUÇÃO CIENTÍFICA

Maria de Jesus Crespo Candeias Velez Relvas

O século XVI corresponde uma era admirável, de passos gigantescos em direcção a universos desconhecidos, ou porque eram literalmente desconhecidos – e estou a pensar nas viagens marítimas que, “*Por mares nunca de antes navegados*”, “*Novos mundos ao mundo [foram] mostrando*” (CAMÕES 1989: 1, 40) – ou porque esses universos tinham ficado no esquecimento, sem acesso permitido durante a Idade Média, algo injustamente denominada “idade das trevas” – e estou a pensar no manancial sobrevivente do mundo clássico, redescoberto durante o Renascimento, graças aos Humanistas e aos Neoplatónicos. Não esqueçamos, porém, que o pensamento e o saber medievais assentavam também em determinados pressupostos da Antiguidade Clássica, como, por exemplo, na física aristotélica. Mas durante séculos em que tudo se resumiu ao conflito universal entre o Bem e o Mal, a questão da acessibilidade ao espólio sobrevivente que mesmo agora referi – e que, entre muitíssimos textos, incluía outras obras de Aristóteles – constituiu elemento de extrema relevância no moldar de cosmovisões. O difícil ou impossível acesso resultou, pois, de conjunturas alargadas, que abarcavam a extensa zona de influência do Império Otomano, e de contextos mais restritos, que diziam respeito ao papel controlador das autoridades eclesiásticas.

Todavia, a partir da segunda metade do século XVI, uma mudança epistemológica de alcance imenso começou a tomar forma, tendo-se consolidado durante o século seguinte e originado alterações importantíssimas nas concepções do universo, do homem e da natureza. Na realidade, a partir da Revolução Científica – assim se chamou a essa mudança epistemológica – nada ficou como antes e muitas portas se abriram, permitindo chegar onde nos encontramos. Tudo quanto hoje entendemos como natural, trivial e óbvio é, em parte, fruto da substituição da física

ROSSETTI, LEONARDO E A VIRGEM, OU AS SUBTILEZAS DO TROQUEU

Mário Avelar

Ao longo das páginas seguintes proponho uma reflexão em torno do conceito de *ekphrasis*, focalizando a especificidade dos meios em diálogo, poesia e pintura. Tomarei como instrumento desta reflexão um soneto de Dante Gabriel Rossetti, “For ‘Our Lady of the Rocks’, by Leonardo da Vinci, inserido na sequência ekphrástica “Sonnets for Pictures and other sonnets”, do seu volume *Poems* (1870).

Antes de evoluir no sentido da leitura deste diálogo, importa esclarecer alguns pressupostos da estratégia de enunciação em análise. Para tal, convoco o exemplo de um poeta português, Jorge de Sena, que, nas palavras de Joaquim Manuel Magalhães, é

... responsável, nos anos 60, por uma mudança qualitativa na nossa poesia ao publicar *Metamorfoses*. Aí erguera a uma prática nossa a possibilidade de ultrapassagem do lirismo objectivo da heteronímia pessoana, propondo uma sequência de descrições de objectos artísticos. Essas descrições erguiam-se como uma proposta lírica onde a subjectividade procurava equivalentes verbais materiais das representações com que se confrontava. Os ‘correlativos-objectivos’, com que Eliot revigorara a ideia do lirismo subjectivista oitocentista e romântico, transformavam-se aqui em ‘descrições correlativas’...” (MAGALHÃES 1981: 79)

Sena não se limita, porém, a erigir a *ekphrasis* como estratégia central das suas “descrições correlativas.” Um olhar sobre *Metamorfoses* permite desvendar sinuosas formulações de enunciação dentro daquele que poderemos considerar um subgénero. Atente-se numa breve sinopse. A tradição descritiva, remontando ao fundador exemplo ekphrástico que é o episódio do escudo de Aquiles, da *Ilíada*, projecta-se em “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya.” A tradição epigramática que

no classicismo grego surge ligada à estatuária, antes de se autonomizar como género menor, projecta-se no sincretismo analítico de “A Nave de Alcobaça.” A **tradição** do *topos* do **locus amoenus**, cujas raízes remotas igualmente se encontram em Homero, em particular, na descrição do cenário envolvente da gruta de Calipso, na *Odisseia*, é sabotada na ironia demolidora de “O Balouço.” A **tradição de representação de edifícios e dos espaços circundantes**, exemplar ainda na *Odisseia*, através da descrição dos jardins e do palácio de Alcino, projecta-se em “A Mesquita de Córdoba”. A **tradição da rufna romântica**, figurada pela segunda geração romântica inglesa em “Ozymandias”, de Shelley, ecoa em “A Cabecinha Romana de Milreu”. Por fim, ainda no esteio da segunda geração romântica, a **tradição de diluição da instância autoral** face ao referente, que encontra em “Ode on a Grecian Urn”, de Keats, um exemplo maior, é por Sena recuperada em “Céfalo e Prócris” (AVELAR 2001: 133-140).

Subliminarmente, duas estratégias se insinuam no seio destas diferentes tradições, uma mais abrangente, indissociável do conceito de *mimesis*, e uma mais particular, que pode estar na origem remota da “notional *ekphrasis*”. A estratégia mais abrangente de descrição de um referente radica na concepção de *mimesis* que culmina em Platão, no instante do Livro X, da *República*, em que os poetas são expulsos da cidade. O equívoco que leva Platão a esta marginalização de um discurso poético não é subscrito por Aristóteles, o qual preserva, todavia, o conceito de *mimesis*, à semelhança do que, posteriormente, sucederá em Horácio. Uma diferença de grau deve, todavia, ser registada: (a de negação da possibilidade de desvendar) a verdade, em Platão, dá lugar ao (desejo de representar o) verosímil, em Aristóteles e em Horácio. É ainda este conceito de verosimilhança que está subjacente a um dos maiores equívocos teóricos da tradição poética ocidental. Refiro-me, como é óbvio, à celebrada expressão da *Ars Poetica*, de Horácio, *ut pictura poesis*; um equívoco prolongado pela Retórica medieval e renascentista, contra o qual se erguerá um ensaio a este nível inaugurador da modernidade: *Laocoön*, de Lessing. A estratégia mais particular decorre da recuperação pela memória de um referente perdido; ainda aqui a descrição é essencial, radicanando, todavia, na recriação da memória. De qualquer modo, em ambos os casos a *ekphrasis* surge associada a uma dimensão visual, sendo igualmente expressão de uma capacidade de enunciação através da linguagem (daí a sua utilização pedagógica nas aulas de retórica).

Além de uma estratégia de enunciação (e de aprendizagem do *logos*), esta pode significar também uma estratégia de descentração do sujeito (o “movimento centrífugo”



de que fala Maurice Jean Lefebvre em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*). Refiro-me a uma pedagogia de reflexão individual através de correlativos estéticos e/ou culturais que permite uma expansão de horizontes, o encontro com novos campos do saber e com novos discursos estéticos; assim se poderá combater nos pequenos charcos tanto o provincianismo como um deserto cultural fundado nos *media*. Estamos, portanto, perante uma estratégia de enunciação que se revela fonte de urbanidade e cosmopolitismo. No plano estritamente criativo referir-se-á, por um lado, a *descentração criadora* (ie, o texto/poema confronta-se com outras estratégias de representação, logo, reflecte sobre os seus próprios limites), e, por outro, o entendimento do poema como espaço de reflexão, espaço de inteligência.

Sena introduz esta dimensão na poesia portuguesa com *Metamorfoses e com Arte da Música*. Sena é, aliás, singular não só devido a esta inovação mas também devido à sua reflexão enquanto crítico, abrindo os nossos horizontes literários às experiências anglo-saxónicas e, mais especificamente, à tradição especulativa da poesia inglesa. Deste modo, contribui para a promoção de uma postura intelectual que permite superar uma ausência, a

... “de tradições especulativas e culturais na poesia de língua portuguesa;” e esclarecer “a confusa identificação de poesia com lirismo, e deste com apenas abstracções sentimentais...” Segundo ele, a tradição anglo-saxónica permite “especular emocionalmente para além das obras, com a emoção complexa de um espírito culto...” (SENA 1978: 160-161).

Consideremos, em seguida, “A Madona dos Rochedos,” de Leonardo da Vinci, o objecto que serve de impulso para “Our Lady of the Rocks,” de Dante Gabriel Rossetti. O quadro organiza-se a partir de uma estrutura triangular central: a Virgem, o Menino e S. João Baptista. Ao olharmos estes três signos, inevitavelmente convocamos as potencialidades simbólicas de uma tradição evocada por Henri Corneille-Agrippa: “le nombre sacré. ... Trois temps... Troi vertus théologiques, l’espérance, la foi, la charité. Jonas a été trois jours dans le ventre d’un poisson.; le Christ en a été autant dans le sépulcre.” (CORNEILLE-AGRIPPA 1981: 21-22). A interacção espacial entre estes três signos (triângulo) designa a “*proportio divina*,” assim introduzindo a tranquilidade eufórica à qual não é estranha a esperança no futuro. Tal é enfatizado na figura do Cristo e na sequência temporal que S. João Baptista confere ao conjunto: há o insinuar de uma narrativa, de uma cronologia, da qual (*a morte de Cristo por nós*) somos chamados a participar. Por seu turno,

o “chiaroscuro” (luz vs sombras), ao dar ênfase ao colo da Virgem/Fonte de Vida (recorde-se a centralidade acentuada pela mão do Anjo), aos corpos, ao divino, reitera essa euforia. O contraponto desta dimensão surge na luz esbatida no fundo indiciando o mistério do Tempo, da Morte, da Eternidade.

O processo de representação pictórica estrutura-se assim a partir de uma interacção espacial dos signos (perspectiva, profundidade) e da cor (simpatia/conflicto/contraste entre as cores).

Coloca-se, então, a seguinte questão: ao transitarmos para a poesia, de que forma pode reproduzir a linguagem verbal estratégias de representação exógenas, como a interacção espacial ou a simpatia/antipatia a nível da cor?

Observemos, em primeiro lugar, o diálogo que o sujeito desencadeia com o referente, e, em segundo lugar, a configuração original que Rossetti executa da espacialidade através do ritmo, do jogo com as tradições e com as convenções a nível do género, enfim, através da linguagem.

A descodificação implica dois níveis de leitura do quadro enquanto signo, os quais constituem, simultaneamente, uma interacção entre ambos: significante (visual e fónico) e significado (semântico). Iniciemo-la por este último nível. Rossetti não reproduz, não recria, para o leitor (transformado em “beholder” como diria Michael Fried) o objecto, o referente. Em contrapartida, o sujeito ignora o leitor e começa por se assumir como “beholder” que dialoga com o objecto através de um dos seus signos privilegiados, a Virgem. Deste modo, o objecto torna-se interlocutor, destinatário da intimidade confessional do sujeito; o poema surge, assim, como um espaço intimista. Na sequência deste diálogo, o leitor é instituído como “beholder”, espectador dessa íntima confissão.

Recordêmo-la:

Mother, is this the darkness of the end,
The Shadow of Death? And is that outer sea
Infinite imminent Eternity?
And does the death-pang by man's seed sustain'd
In Time's each instant cause thy face to bend
Its silent prayer upon the Son, while he
Blesses the dead with his hand silently
To his long day which hours no more offend? (ROSSETTI 1870: 259)

A primeira estância centra-se na percepção que o sujeito tem do tempo (atente-se nas diferentes formulações desta categoria), desencadeada pela dimensão espacial; algo que, apesar de centrado em si, transcende idiosincrasias pessoais. Esclarece Yves Bobbey: “The question of space arises because fifteenth-century Italian art found, in perspective, a way of formulating with admirable clarity several metaphysical views of time.” (BONNEFOY 1995: 46). Recordemos, em seguida, as palavras de Joaquim Manuel Magalhães a propósito de Sena. Podemos, então dizer que [esta descrição se ergue como] uma proposta lírica onde a subjectividade procurava equivalentes verbais materiais das representações com que se confrontava.

Destaco três aspectos que a subjectividade denuncia: o eixo inter-subjectivo instituído pelo vocativo; a obsessão pelo signo espacialmente distante – a luz do espaço/tempo para além da vida; a dor do quotidiano.

A segunda estância prossegue esta linha de sentido, introduzindo novos vectores; observêmo-los:

Mother of Grace, the pass is difficult,
 Keen as these rocks, and the bewildered souls
 Throng it like echoes, blindly shuddering through.
 Thy name, O Lord, each spirit's voice extols,
 Whose peace abides in the dark avenue
 Amid the bitterness of things occult. (ROSSETTI 1870: 259)

A transformação, endógena à estrutura do soneto, introduz na segunda estância uma subtileza a nível de sentido: a ênfase na vida enquanto transição – “the pass” – enquanto viagem e conseqüente instante de passagem. O vocativo prossegue o diálogo afectivo da primeira estância; contudo, a perífrase acentua a dependência do sujeito face à Virgem. O derradeiro terceto introduz a nova vertente de esperança: o Verbo é nomeado enfaticamente pela palavra – “Thy name, O Lord.” Nas duas estâncias predomina a mesma instância proporcionadora do diálogo e da esperança, a Virgem: “Mother” e “Mother of Grace.”

Esta representação do feminino em Rossetti envia para dois níveis possíveis de leitura: os diálogos com a tradição neoplatónica, recorrente nos textos/signos pré-rafaelitas (o universo medieval insere-se neste contexto); as idiosincrasias biográficas constantes nos quadros de Rossetti, através da representação em diferentes esferas de significação de Miss Siddal. Consideremos, a este nível, “Beata Beatrix” [nas palavras de Ford Madox Hueffer, “... a lyric; the setting in a paint of a mood.” (HUEFFER

s.d.:129)] ou “Astarte Syriaca” [“The drugged melancholy ... with all their resigned longing and feeling for the lost and unattainable, is obviously close to the facts of Rossetti’s own life, in which the adoration and expression of beauty was the only possible response to the unbeautiful broodings of his own mind.” (HILTON 1979: 185)].

De igual modo, o diálogo com Dante participa de um diálogo mais vasto com a simbologia esotérica, na qual se reconhecem ecos neoplatônicos. Como objecto final surge uma idealização da representação do feminino; algo de reconfortante num percurso em que “the pass is difficult.”

Tendo brevemente enunciado as linhas estruturantes em termos semânticos, observe-se, então, o plano do significante. Importa aqui considerar a cadência do pentâmetro jâmbico e a modelação a nível do troqueu. Estamos, por um lado, perante duas sequências rítmicas (fónicas) a nível do pentâmetro que correspondem a duas “respirações” distintas da frase. Vejamos dois exemplos de frases/versos com estas sequências:

1. Jâmbico:

- ' - ' - ' - ' -

To be or not to be that is the question

2. Troqueu:

' - ' - ' - ' -

Go and catch a falling star

Por outro lado, estamos perante uma tradição definida pelo género: a “spenserian stanza” recorre tradicionalmente a uma “respiração” sustentada pelo jambo. Ora, a sequência rítmica e as eventuais modulações, resultantes de interferência de pés estranhos numa estrutura pré-definida no plano formal, serão facilmente perceptíveis para o inglês (que não para um americano, por exemplo, como Al Pacino com inteligência e humor exemplifica em *Looking for Richard*). As interferências poderão eventualmente sinalizar, para ouvidos mais educados, uma óbvia entropia (como é sabido, um ouvido educado, mas pouco *atento*, terá rasurado em Emily Dickinson a inovação que na entropia se insinuava).

Vejamos, então, como se inicia o poema no plano formal:

' - - ' - ' - ' - ' -

MOTHER, is this the darkness of the end?

O troqueu inicial, acentuando o vocativo, contrasta, fonicamente, com a sequência do verso. Assim se dá ênfase à interlocutora privilegiada da confissão do sujeito; de uma confissão que, como referi, é simultaneamente uma reflexão acerca da existência. Mas o significante não se destaca apenas neste plano, já que, a nível visual, as maiúsculas acentuam a diferença deste signo. Recorde-se agora a centralidade da Virgem no quadro de Leonardo. Rossetti poderia optar por uma descrição de cores, volumes, perspectivas, designações espaciais, para, dessa forma, “reproduzir” (com *enargeia*) o quadro. Poderia igualmente recorrer às estratégias várias que, ao longo dos tempos, se foram afirmando no seio da tradição ekphrástica. Rossetti optou, todavia, por recorrer a uma estratégia inovadora, ao utilizar os processos próprios da linguagem poética, das suas convenções e tradições para assim reproduzir as ênfases mais radicais do objecto que lhe serviu de impulso.

OBRAS REFERENCIADAS

- AVELAR, Mário. (2001): “Sena – A *Ekphrasis* e os diálogos teóricos”. Vários, *Jorge de Sena vinte anos depois*. Lisboa: Cosmos, 2001: 133-140.
- BONNEFOY, Yves. (1995): *The Truth and the Lure of Painting*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CORNEILLE-AGRIPPA, Henri. (1981): *La Philosophie Occulte ou la Magie*. Paris: Éditions Traditionnelles.
- HILTON, Timothy. (1979): *The Pre-Raphaelites*. London: Thames and Hudson.
- HUEFFER, Ford Madox (s.d): *Rossetti – A Critical Essay on his Art*. London: Duckworth.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. (1981): *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- SENA, Jorge de. (1978): *Metamorfoses*. Lisboa: Moraes.
- _____. (1978): “Posfácio”, *Metamorfoses*. Lisboa: Moraes: 160-161.

O VAMPIRISMO, OU A ARTE DE SE VER A SI PRÓPRIO

Gerald Bär

O vampirismo, por muitos considerado um tema quase carnavalesco, está na moda outra vez – ou melhor: ainda. No Fantasporto 2005 organiza-se um Baile dos Vampiros, o Teatro do Chapatô apresenta a peça *Dracula.com* e uma banda portuguesa, os Clã, compõe uma nova música para acompanhar o filme mudo: *Nosferatu – uma sinfonia do horror* de Friedrich Wilhelm Murnau, tal como fez Philip Glass para o clássico filme sonoro *Dracula* (1931).

Há muito tempo o motivo do vampiro na literatura parece trivial e com poucas variantes, por isso, a sua longevidade e a sua ressurreição contínua, que se pode verificar não só no cinema, surpreende. A última vaga de filmes e livros sobre o motivo surgiu no final dos anos 60 e nos anos 70 do século passado. A combinação com a sexualidade foi sempre uma constante durante a sua longa história nas literaturas europeias. O vampirismo invadiu também a banda desenhada (por exemplo, em *Vampirella* e *Zakarella* desde os anos 70) e a ficção científica: muitos extra-terrestres ficam com um aspecto mais medonho com os atributos vampíricos.

Precisamos de justificar o tratamento deste assunto no âmbito académico?

O cânone literário tornou-se muito abrangente na segunda metade do século XX e no caso do motivo do vampiro na literatura realmente não há falta de evidência de que alguns dos maiores escritores contribuíram para o alargamento desse cânone.¹ Além dos conhecidos autores britânicos, podemos referir: Goethe, Hoffmann, Heine, Mérimée, Théophile Gautier, Maupassant, Gogol, Tolstoi e Turgenjew.

1 Embora *Dracula* (1897) de Bram Stoker fosse incluído no *Western Canon* de Harold Bloom, o autor não menciona o livro a não ser no “Appendix C: The Democratic Age” (BLOOM 1994: 513).

Entrando neste reino das sombras, um dos objectivos deste ensaio será, além de dar uma ideia do desenvolvimento do motivo, focar os olhos e espelhos como formas de representação da alma,² que, tanto nos livros como nos filmes, ilustram o “rapport” entre os vampiros e as suas vítimas.

MITOS E FACTOS

Em termos etimológicos, a palavra eslávica ‘vampir’ tem provavelmente origem turca (‘uber’); todavia, o fenómeno aparece nos Balcãs.

Regressando ao mundo dos vivos, o vampiro compara-se com Euridice que, com a ajuda de Orféu, tenta deixar o reino dos mortos para trás. Também o tema do judeu errante se aproxima do motivo, quando o sonho da vida eterna se torna um pesadelo e um eterno retorno do sempre igual. Uma vez que o vampiro se apresenta fisicamente idêntico com a pessoa que era, mas com características psíquicas e morais diferentes, a sua problemática inerente toca o mais complexo motivo do sócia (duplo).

Há histórias sobre vampiros na mitologia indiana que, segundo Richard Burton, influenciaram os contos das *Mil e uma Noites* e o *Decameron* de Boccaccio:

The Baital-Pachisi, or Twenty-five (tales of a) Baital – a Vampire or evil spirit which animates dead bodies – is an old and thoroughly Hindu repertory.³

Na mitologia Grega⁴ encontramos Lamias e sobretudo Empusas – espíritos que conseguem assumir qualquer forma e que podem ser considerados como precursores dos vampiros. Na epopeia *Odisseia*, 11.º canto, Ulisses desce ao reino dos mortos (Hades),⁵ para conversar com as sombras, e atrai estas sombras com sangue. Semelhante aos vampiros, elas beberam o sangue para que as suas almas e a sua consciência voltassem. Será que já no tempo de Homero o vampirismo foi entendido como forma de reconstituir uma personalidade?

Estudos e antologias como *Von denen Vampiren oder Menschen-Saugern* (1968) de D. Sturm e K. Völker, *The Natural History of the Vampire* (1972) de A. Masters

2 Na segunda década do século XIX foram publicados dois contos relevantes para esta temática: o primeiro por Adalbert von Chamisso: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814) – o homem sem sombra, e o segundo por E. T. A. Hoffmann “Die Abenteuer einer Sylvesternacht” (1814/1815) – o homem sem reflexo no espelho.

3 Richard Burton no seu prefácio para a 1.ª edição de *Vikram and The Vampire*, 1870.

4 Comparar: Phlegon ou Philostratus, *de Vita Apollonii*, Livro IV.

5 Os mortos não têm sombra, mas são sombras no Hades homérico.

ou *Le Vampirisme* (1977) de Robert Ambelain documentam a presença do motivo no imaginário colectivo dos povos:

Phlégon de Tralès (*De Mirabilibus*) conta a história de Philinnion, chegado a Hépatas, na Tessália; é conhecida a de Polícrito, na Etólia. E João Cristovão Herenberg, nas suas *Philosophicae et Christianae Cogitationes de Vampiribus* (1773), já citava execuções de Vampiros em 1337 e em 1347. Também encontramos a lenda do Vampiro na Oceânia, na China, no Japão, em África, nas Antilhas, assim como na Europa. Dizemos lenda porque não possuímos qualquer auto destes fenómenos alucinantes proveniente dessas regiões. Só os que, em relação à Europa Central, o sábio Dom Calmet conseguiu coligir ... (AMBELAIN 1978: 219-220)

Ainda antes do tempo de Calmet, as lendas dos vampiros tinham passado de mera superstição para uma realidade terrível na Europa cristã. Na 1.^a parte, questão XV do notório livro *Maleus Maleficorum* (1487) dos Jesuítas J. Sprenger / H. Institoris (Kramer) que oficialmente confirmou a existência de bruxas, demónios, etc., uma morta-viva é mesmo considerada responsável pela peste numa cidade alemã e só depois da sua decapitação a praga terminou.

No princípio dos anos 30 do século XVIII surgem vários relatórios médicos e comentários sobre o alegado vampirismo observado na Sérvia, perto da Turquia. Alguns casos de morte foram atribuídos a vampiros, cujos túmulos foram abertos por uma equipa médica do Império Austro-Húngaro. Encontraram corpos que não mostraram os sinais de decomposição esperados. Para satisfazer a vontade da população supersticiosa os médicos mandaram decapitar e queimar os corpos.

Em 1746, o já mencionado Dom Augustin Calmet resumiu o debate sobre o vampirismo nas suas *Dissertations sur les apparitions des Esprits, et sur les vampires ou les revenans de Hongrie, de Moravie, etc.* Até Voltaire dedicou um ensaio irónico a esta temática no seu *Dictionnaire Philosophique*.

Um século mais tarde, no seu estudo médico sobre vampiros e vampirizados (“Über Vampyre und Vampyrisierte”, 1840), Josef von Görres ainda alega um sistema vegetativo especial no vampiro – nesse corpo enterrado sem alma, mas vivo. O autor menciona um “Rapport”, uma espécie de interacção mágica entre vivos e mortos, semelhante à “relação entre magnetizados e magnetizador”.⁶ Desta forma, o

6 Comp.: J. von Görres: “Über Vampyre und Vampyrisierte”, in: *Christliche Mystik*, Regensburg (1840).

Vampirismo inclui a existência de vampiros mortos-vivos e vampirizados vivos (“Die Vampyrisierten sind also von den Todten wahrhaft organisch Besessene”). Deles, o morto-vivo tira a força vital “wahrhaftes Leben”, transformando-a em vida falsa (“falsches”) para satisfazer a sua saudade (“Sehnsucht”) de regressar ao reino dos vivos.

No seu livro *O Manuscrito de Saragossa* (1.^a parte escrita ca. 1803), o escritor polaco Jan Potocki distingue entre “dois tipos” de vampiros: os da Hungria e os da Polónia, que saem dos túmulos durante a noite para sugar o sangue das pessoas, e os de Espanha, que são espíritos com capacidade de penetrar num cadáver, dando-lhe qualquer forma (semelhante às Empusas).

A identificação destes mortos-vivos com morcegos-vampiros deve ter acontecido depois da descoberta e exploração científica das regiões onde vivem. Estes morcegos conhecidos cientificamente como ‘desmontidae’ foram classificados, ou melhor, estigmatizados por Georges Louis Leclerc, Comte de Buffon, que a partir de 1749 publicou a sua famosa e influente *Histoire Naturelle* em 36 volumes, profusamente ilustrada. Nesta obra são citados testemunhos, implicando que estes morcegos sugam o sangue de seres humanos.

No final do século XVIII já existem muitos relatórios sobre o animal de variadas fontes. No seu diário (entrada do 22/09/1775), John Gabriel Stedman descreve como foi atacado pelo “*Vampier or Spectre of Guiana Also Call'd the Flying Dog of New Spain Which is no Other than a Monstrous Large Bat, that Sucks the Blood from Men and Cattle When they are a Sleep Sometimes till they Die*” (STEDMAN 1988: 428).

Ainda antes de sentir que foi mordido pelo morcego, Stedman utiliza uma cena de Tom Jones para comparar o seu estado físico e psíquico:

... Waking About 4 OClock in my Hammock, I Was Extremely Alarmed at Finding Myself / Like a Cold Fowl in Gelly / Weltering in Congealed Blood And Without Findingany Pain Whatever – I instantly Started up When my Appearance Was infinitely more Frightful than that of Tom Jones Where Mr Fieldings Represents him as a Ghost frightning the Centinel – This Young Gentlemans Bones being at Least Covered over with Flesh, and that Again With Decent Cloaths, but Behold in poor Stedman an Apparition Divested of Both [...] My Whole Carcass all over Besmeared with Clotted Blood and a Fire Brand in my Hand to Seek the Surgeon I might Well have been Ask'd the Question – Be thou a Spirit of Health or Goblin

Damn'd Bring with the[e] Airs of Heav'n or Blasts from Hell". (STEDMAN 1988: 427-428)

Depois segue-se a explicação científica das causas naturais deste caso de vampirismo⁷ – analogias que podem facilmente levar à confusão com a superstição dos mortos-vivos vampirizados. Até a iconografia do diabo, esse anjo caído, no século XVIII, raramente o mostra com asas de aves penadas (como têm os outros anjos), mas com asas de morcego. Como observa Landeg White, o relatório de Stedman sobre o "Spectre of Guiana" pode ter tido alguma repercussão na obra de Blake,⁸ embora tenham existido outras descrições do morcego-vampiro. Além de Buffon, que o menciona e ilustra na sua *Histoire Naturelle*, também Alexander von Humboldt é confrontado com este fenômeno nas suas viagens. Quando o seu cão foi atacado por um morcego-vampiro, Humboldt alega a sua natureza inofensiva para o homem, desmistificando e contradizendo assim o relatório de Stedman:

... our great dog was bitten, or, as the Indians say, stung, at the point of the nose, by some enormous bats that hovered around our hammocks. These bats had long tails, like the Molosses: I believe, however, that they were Phyllostomes, the tongue of which, furnished with papillae, is an organ of suction, and is capable of being considerably elongated. The dog's wound was very small and round; and though he uttered a plaintive cry when he felt himself bitten, it was not from pain, but because he was frightened at the sight of the bats, which came out from beneath our hammocks. These accidents are much more rare than is believed even in the country

7 Knowing by instinct that the Person they intend to Attack is in a verry Sound Slumber they Pitch Generally near the Feet, Where While they keep Fanning/with theyr Enormous Wings to keep them Cool/ they Bite a Small Piece out of The Tip of the Great Toe, Which Orifice is so Very Small that the Head of a Pin Could not be Received into it, And consequently not painful, yet through which Opening they keep on Sucking Blood till they Degorge it. then begin Again and thus Continue Sucking And Degorging till they are Scarce Able to Fly & the Sufferer Sometimes Sleeps from time into Eternity – Cattle they Generally Bite in the Ears, but Always in Such Places where the Blood Flows Spetaneously perhaps in An Artery but for this I must Leave the Faculty to Account – Having now got the Wound fill'd With Tobacco Ashes as the Best Cure and Washed the Goar from myself and Also from My Hammock I Observed Several Small heaps of Congeal'd Blood All Around the place Where I had Lain Upon the Ground, the Surgeon Judging by Conjecture I had Lost 12 or 14 Ozs During the Night. (STEDMAN 1988: 428)

8 The half-plate 57 'the Vampire of Guiana', though engraved by Anker Smith, has strong affinities with the spectre haunting Albion in the opening plate of Blake's 'Jerusalem'. Stedman himself described the vampire bat at the 'Spectre of Guiana'. (WHITE s. n.: 188)

itself. In the course of several years, notwithstanding we slept so often in the open air, in climates where vampire-bats, and other analogous species are so common, we were never wounded. Besides, the puncture is no-way dangerous, and in general causes so little pain, that it often does not awaken the person till after the bat has withdrawn. (HUMBOLDT and BONPLAND s. d.: 171)

De facto, os morcegos-vampiros – os *phyllostoma spectrum*, ou *Andirá-guaçu* (nome Brasileiro) – também atacam pessoas enquanto estão a dormir; o sítio mais frequente destes assaltos não é o pescoço mas o grande dedo do pé destapado.

O ELEMENTO ALEMÃO E AS CIÊNCIAS NOS CONTOS GÓTICOS

Tal como aconteceu com figuras como o monge (G.M. Lewis, *The Monk* – 1796; E.T.A. Hoffmann, *Elixire des Teufels* – 1815/16), ou o cientista louco (M. Shelley, *Frankenstein* – 1818; H. de Balzac, *La Recherche de l'Absolue* – 1834; N. Hawthorne, “Dr. Heidegger’s Experiment” – 1837, “The Birth-mark” – 1843; E. A. Poe, “The Facts in the Case of M. Valdemar” – 1845), a literatura gótica apropriou-se do vampiro. O conto *The Vampyre, a tale* (1819), atribuído a Lord Byron, embora escrito pelo seu médico, John Polidori, é só um exemplo.⁹ Este motivo enquadra-se bem no discurso de alienação (“replacement of God by Necessity”, “opposition of occultism to science”) detectado na literatura gótica, que desencadeia um ciclo de proibição, transgressão e sentimentos de culpa (GRAHAM 1989: XVI e 72). Já as primeiras ficções deste género utilizam esquemas narrativos que evocam ao

9 Algumas das obras mais importantes neste contexto na literatura inglesa: Robert Southey: *Thabala the Destroyer* (1799, balada), Samuel Taylor Coleridge: “Christabel” (1801, poema), John Stagg: “The Vampire” (1810, poema), Lord Byron: *The Giaour* (1813) e “Fragment of a Novel” (1816), John Keats: “La Belle Dame Sans Merci” e “Lamia” (poemas escritos em 1819), John Polidori: *The Vampyre, a tale* (1819), Edgar Allan Poe: “Berenice” (1835, short story), Thomas Peckett Prest: *Varney, the Vampyre or the feast of blood* (1847, a penny weekly serial), Sheridan Le Fanu: “Carmilla” in: *In a Glass Darkly* (1872), Rudyard Kipling: “The Vampire” (poema, 1897), Bram Stoker: *Dracula* (1897), “Dracula’s Guest” (short story, publ. 1914). Na literatura alemã: Heinrich August Ossenfelder: “Der Vampir” (1748, poema), Gottfried August Bürger: “Lenore” (1774), balada traduzida 30 vezes entre 1790 e 1892 na Inglaterra, entre outros por Polidori; citação em *Dracula* (1897): “Denn die Todten reiten schnell.” – (“For the dead travel fast.”), Johann Wolfgang Goethe: “Die Braut von Korinth” (1797, balada), “Wake not the Dead” – título de uma tradução inglesa atribuído a Ludwig Tieck, in: *Popular Tales and Romances of the Northern Nations*, vol. 1, ed. anon., London: Simpkin, Marshall 1823, E. T. A. Hoffmann: “Cyprians Erzählung” [Vampirismus], in: *Die Serapionsbrüder* (1819/21), Aspectos de vampirismo em poemas de Novalis “Hitzüber wall ich”, in: *Hymnen an die Nacht* (1800) e de Heinrich Heine “Helena” e “Die Beschwörung”, (ambos ca. 1844).

mesmo tempo medo e desejo, e que inspiram terror e *suspense* num ambiente de dissolução moral. Estas técnicas narrativas põem em questão as tradições literárias representadas, por exemplo, por Lord Kames e Dr. Johnson na crítica, Swift e Pope na sátira e Richardson e Fielding no romance, cujos princípios éticos e estéticos estavam baseados numa ordem racional:

Gothic enigmas assault ideological conditionings: they undermine security at many levels of existence. They create awful doubts about reason and imagination and about sanity and madness in the internal world; about the beneficence of political and religious structures and attitudes in social life; about the ambivalence of God and satan, good and evil, at the metaphysical level of existence. Gothic narrative plays on apprehensions that a universe of disorder and transgression lurks on the borders of our worlds of order and restraint. The Gothic novel extends the realms of possibility. (GRAHAM 1989: 262)

O elemento alemão tem um importante papel na construção do imaginário gótico de autores de língua inglesa: a recepção ávida de histórias de terror provenientes de escritores de expressão alemã no Reino Unido determinou muitas vezes a sua escolha de figuras e do lugar da acção.¹⁰ Antes de escrever o seu *Monk*, Matthew G. Lewis passou sete meses na Alemanha, onde leu muito e conheceu alguns escritores alemães. No entender dos seus compatriotas, o seu nome tornou-se sinónimo com a assim chamada “German School of Terror”.¹¹ Também Anne Radcliffe, a autora de *Mysteries of Udolpho* (1794), recorreu a fontes alemãs, utilizando, por exemplo, o fragmento *Der Geisterseher* (1787/89) de Friedrich Schiller, no qual uma figura é suspeita de ser um morto-vivo, um vampiro:¹²

10 Os seguintes títulos e traduções da literatura gótica demonstram a convergência das imagens da Alemanha/Áustria com o gótico em geral, mas especialmente com o motivo do vampiro: Eliza Parsons, *Castle of Wolfenbach* (1793), Ludwig Flammenberg, *The Necromancer, or The Tale of the Black Forest* (1794), Karl Grosse, *Horrid Mysteries* (1796), Johann Ludwig Tieck (ou Ernst Raupach?), “Wake Not the Dead” (1823), Apell Laun, *Das Gespensterbuch* (1810/1811 tradução inglesa 1812: *Tales of the Dead*), Sheridan Le Fanu, *Carmilla* (1871), Stanislaus Eric, Conde de Stenbock, “The Sad Story of a Vampire” (1894), Franz Hartmann, “An Authenticated Vampire Story” (1909).

11 “Lewis’s name quickly became synonymous in the English mind with something they called the ‘German School of Terror’” (GRAHAM: 121). Walter Scott chama o *Monk* “... a romance in the German taste”. (W. Scott, “Essay on Imitations of the Ancient Ballad”, in: *Minstrelsy of the Scottish Border*, Edinburgh, London: W. Blackwood and sons 1902, IV, p. 27).

12 “... ein Verstorbenen, dem es verstattet sey, drei und zwanzig Stunden von Tage unter den Lebenden zu wandeln; in der letzten aber müsse seine Seele zur Unterwelt heim kehren, um dort ihr Gericht auszuhalten.”

Radcliffe's preference for obscurity and the stimulating mystery it fosters also governs her choice of German source materials." (GRAHAM 1989: 131)

Em 1816, Lord Byron e o seu médico John Polidori passaram um verão chuvoso na Villa Diodati entretidos pelas visitas de Percy Shelley, Mary Godwin (a futura Mary Shelley) e Claire Claremont. Contaram histórias de fantasmas alemãs do *Gespensterbuch* (1810/11) que não só inspiraram o livro *Frankenstein*, mas também os contos de vampiros de Polidori e Byron.¹³ Até alguns episódios de *Dracula* de Bram Stoker teriam passado na Alemanha, mas foram retirados do livro e publicados postumamente em forma de conto, intitulado "Dracula's Guest" (1914). Quando Mary Shelley retratou os cientistas alemães, o químico M. Waldman,¹⁴ e o próprio Frankenstein no seu romance homónimo (1818), o tema do cientista louco já tinha uma longa história, como salienta Peter H. Goodrich.¹⁵ Frankenstein alimenta-se de duas fontes míticas: por um lado existiu o cientista Faustico com pretensões divinas, por outro lado homens da tradição mágica como Agrippa, Paracelsus e Albertus Magnus. Destas influências nasce a parábola moderna sobre a ambiguidade humana perante a relação entre a criação tecnológica e o poder, mas também entre o mito e o pensamento positivista.

(SCHILLER 1844: IX, 69); "Einige wollen Blutstropfen auf seinem Hemde gesehen haben; ..." (SCHILLER 1844: IX, 68).

- 13 "Among other particulars mentioned, was the outline of a ghost story by Lord Byron. It appears that one evening Lord Byron, Mr. Percy Bysshe Shelly [sic], two ladies and the gentleman before alluded to, after having perused a German work, entitled Phantasmagoriana, began relating ghost stories; when his lordship having recited the beginning of "Christabel", then unpublished, the whole took so strong hold of Mr. Shelly's mind, that he suddenly started up and ran out of the room. The physician and Lord Byron followed, and discovered him leaning against a mantle-piece, with cold drops of perspiration trickling down his face. After having given him something to refresh him, upon enquiring into the cause of his alarm, they found that his wild imagination having pictured to him the bosom of one of the ladies with eyes. ... [He] was obliged to leave the room in order to destroy the impression." (Prefácio de John Polidori *The Vampyre: A Tale* (1819), pp. xiv-xv). Ver também a confirmação do acontecimento na carta de Byron a Murray do 15 Maio de 1819.) A tradução do *Gespensterbuch* utilizada na ocasião era a francesa: *Fantasmagoriana, ou Recueil d'Histoires d'Apparitions de Spectres, Revenans, Fantomes, etc.; traduit de l'allemand, par un Amateur*, Paris: Lenormant et Schoell 1812.
- 14 Na sua palestra introdutória Waldman retoma o 'leitmotiv' da transgressão no romance: "They penetrate into the recesses of nature, and show how she Works in her hiding places. They ascend into the heavens: they have discovered how the blood circulates and the nature of the air we breathe. They have acquired new and almost unlimited powers; they can command the thunders of heaven, mimic the earthquake, and even mock the invisible world with its own shadows."
- 15 Peter H. Goodrich, "The Lineage of Mad Scientist: Anti-Types of Merlin", *Extrapolation*, 27 (1986), 109-115.

The mad scientist is not, however, primarily a figure of creative genius, though that is one of his possibilities; his main characteristic is his clinical, egotistical detachment. The mad scientist is isolated from humanity, often physically isolated in a laboratory or a wasteland that mirrors his obsession with non-human things and the sterility that such obsession results in. He is taciturn, secretive, often afflicted with speechlessness or distortions of utterance that are the linguistic forms of his estrangement. (GRAHAM 1989: 68)

Estas conclusões do ensaio de J. E. Svilpis "The Mad Scientist and Domestic Affections in Gothic Fiction" mostram também as fraquezas do homem científico no romance gótico. O seu inegável potencial positivo, que até pode salvar o mundo (como em *Dracula*), torna-se um perigo ameaçador, quando o estado da sua alienação e obsessão o transforma em energia criminal (como em *Frankenstein*):

The mad scientist cannot enjoy the personal and biological satisfactions symbolized by the female nor the public and social ones symbolized by the male, because his perspective on personal and social life is different from theirs. His obsessed vision is scientifically true but socially false." (GRAHAM: 69)

"The German man of science is particularly poor, and indulges, like a German, in much weak sentiment."¹⁶ Este comentário, na recensão "Dracula – A highly sensational Novel", de 1897, sobre a figura do caçador de vampiros holandês, Prof. Abraham Van Helsing de Amesterdão, não é tão estranho como parece, considerando que a imagem do "German Professor" já era bem conhecida na literatura inglesa do século XIX (compare-se com ASHTON 2000: 61-74). Thomas Love Peacock, Thomas Carlyle, Robert Browning, G. H. Lewes, George Eliot e Matthew Arnold¹⁷ retrataram o homem científico alemão cheio de ironia, mas também como instrumento de auto-crítica dirigido contra aspectos da filosofia (materialismo) e da educação no Reino Unido.

16 "Dracula - A highly sensational Novel", *The Athenaeum*, 26/06/1897.

17 Thomas Love Peacock (*Nightmare Abbey*, 1818/"Mr Flosky" = paródia de Coleridge), Thomas Carlyle (*Sartor Resartus*, 1833-1834/"Prof. Diogenes Teufelsdröckh"), Robert Browning (*Christmas-Eve and Easter-Day*, 1850, lines 784-841), G. H. Lewes (série de artigos no início da década 1840, in: *Monthly Magazine* / "Prof. Papspoon Bibundtucker"; *Life of Goethe*, 1855), George Eliot (traduções de D.F. Strauss e L. Feuerbach; "The Progress of the Intellect", in: *Westminster Review*; 1851, "A Word for the Germans", in: *Pall Mall Gazette*, 1865; Letters to Charles Bray/"Prof. Bücherwurm", *Middlemarch*, 1871-1872) e Mathew Arnold ("Friendship's Garland", série de ensaios in: *Pall Mall Magazine*, 1866/"Prof. Arminius von Thunder-ten-Tronckh").

A exclamação alemã: “Gott in (sic) Himmel” de Van Helsing (*The Annotated Dracula*: 121) mostra que a imagem-tópico do professor alemão se sobrepõe à sua nacionalidade holandesa.

Esta figura, que inicialmente foi esboçada em três personagens distintas (teólogo, filósofo e médico), reforça uma estratégia de Bram Stoker que, seguindo a tradição de Edgar Allan Poe, escolheu uma abordagem pseudo-científica para dar mais credibilidade à sua narrativa fantástica.¹⁸ Neste sentido menciona autoridades científicas do seu tempo como, por exemplo, Charcot (p. 172), Nordau e Lombroso (p. 300) do campo da psiquiatria. No entanto, cometeu várias imprecisões e erros no campo da medicina (na terminologia, nas descrições de análise e transfusões de sangue)¹⁹ e deixa o seu homem de ciência, esse presumível protagonista do positivismo, recair no mito.

Combater vampiros com alhos, crucifixos, etc., realmente não dá continuidade à herança do racionalismo iluminista e do domínio das ciências, mas faz parte do imaginário da magia. A maneira como o Prof. Van Helsing salva as almas de mortas-vivas (“to restore these women to their dead selves” – 324-325) com martelo e paus pontiagudos implica antes uma fantasia erótica, sádica:

She was so fair to look on, so radiantly beautiful, so exquisitely voluptuous, that the very instinct of man in me, which calls some of my sex to love and to protect one of hers, made my head whirl with new emotion. But God be thanked, that soul-wail of my dear Madam Mina had not died out of my ears; and, before the spell could be wrought further on me, I had nerved myself to my wild work.” (*The Annotated Dracula*: 324)

O verdadeiro representante do positivismo e progresso no romance *Dracula* é o americano Quincey P. Morris, cuja arma (a espingarda Winchester, inventada em 1866, sendo um produto bastante avançado na tecnologia de armas de fogo) se torna inútil contra Drácula. É o antigo “bowie knife” que termina a sua existência vampírica.

18 Em termos estilísticos os elementos do romance epistolar (diário e cartas) dão mais verosimilhança à acção.

19 Por exemplo na página 117: “empty veins” (veias nunca estão vazias) e “narcotic”; página 121: “injection of morphia” (utilizados contra dores, não para dormir); página 245: operações sem anestesia.

A ARTE DE SE VER A SI PRÓPRIO

Entre os símbolos ligados ao vampirismo encontramos as dicotomias de preto e branco/noite e dia/luz e escuridão ou a influência da lua/sol. Imagens de natureza agitada (tempestade, chuva) antecipam, acompanham e espelham por um lado a acção horrível do mal super-natural, por outro lado ilustram que o vampirismo seja um acto contra a natureza, que se revolta. Altamente simbólico neste contexto é o sangue, cuja absorção na obra de Stoker, tanto significa um acto sexual, como implica uma fusão de identidades. Também vale a pena analisar o vampiro como atavismo numa sociedade civilizada, urbana e tecnicamente avançada.

É curioso que o romance de Bram Stoker tenha tido um impacto tão grande, quando o motivo – já uma variante do gótico tardio – parecia esgotado. Mas o seu ressurrecto deve-se a fantasias sexuais implícitas que se tornam cada vez mais óbvias e agressivas: fantasias eróticas censuradas no Vitorianismo mas também (e sobretudo) atribuídas às vítimas femininas pelos autores masculinos. (Um tema para ‘Gender-studies’?).

A imagem do vampiro nasce de uma fantasia burguesa que escolhe representantes de uma nobreza decadente – Lord Ruthven²⁰, Countess Mircalla²¹ e Conde Drácula – como protagonistas do mal. Espectros da antiga supremacia aristocrática que ainda atormentam o imaginário da nova classe determinante.

Outra linha de pensamento que poderia ter influenciado as figuras de Carmilla e Drácula é o espiritismo, que estava na moda na altura em que os textos foram escritos.

Na conclusão do seu estudo *Le Vampirisme* (1977), Robert Ambelain liga o vampirismo ao fenómeno do duplo,²² como é percebido numa interpretação espiritista:

20 Protagonista em *The Vampyre* de John Polidori. Quando o conto foi publicado em 1819 no *New Monthly Magazine* o mundo literário estava convencido que a sua autoria era de Lord Byron – Johann Wolfgang Goethe considerou este pequeno conto a melhor obra deste protagonista do romantismo britânico.

21 Sheridan Le Fanu, “Carmilla”, um conto publicado no seu livro *In a Glass Darkly* (1872).

22 Quando o escritor alemão Jean Paul, no final do século XVIII, definiu a expressão “*Doppelgänger*” como o fantasma de uma pessoa viva (“pessoas que se vêem a si próprios”), tornou-se óbvio, que o velho conceito cómico do “*Sósia*”, proveniente da obra clássica *Anfitrião* de Plauto tinha ganho novas dimensões. Na época do Romantismo, essa nova ideia do “duplo” começou a ameaçar os antigos conceitos de um Eu coerente. (Comparar: Gerald Bär, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Amsterdam, New York, NY: Rodopi, 2005 (“O Motivo do Doppelgänger como fantasia de fragmentação na literatura e no cinema mudo alemão”, Tese de Doutoramento, Lisboa: Universidade Aberta, 2002).

O Vampiro é capaz de sair do túmulo, no estado de «duplo» subtil, de se condensar e de materializar o suficiente para se tornar aparente e perceptível ao contacto, aos olhos dos que são atacados de noite durante o sono. [...] O Vampiro nem sempre se materializa sob a forma humana. Por vezes o «duplo», sob um impulso inconsciente devido a uma certa animalidade latente, condensa-se sob uma forma animal. É então a licantropia. [...] O Vampiro é capaz de transport, no estado de «duplo» subtil, muros e portas fechadas e, depois, materializar-se suficientemente para surgir perceptível aos sentidos superiores do homem ... (AMBELAIN 1978: 220-221)

Os estranhos sonhos das vítimas de Carmilla, nos quais o vampiro aparece em forma de animal, podem-nos levar a assumir que o autor teve conhecimento destas teorias. Também em *Dracula* de Bram Stoker, o vampiro parece estar no “estado de ‘duplo’ subtil”, quando Jonathan Harker regista:

Once there appeared a strange optical effect: when he stood between me and the flame he did not obstruct it, for I could see its ghostly flicker all the same. This startled me, but as the effect was only momentary, I took it that my eyes deceived me straining through the darkness. (*The Annotated Dracula*: 16)

Será que este “strange optical effect” seja realmente o produto de uma percepção perturbada e depende da perspectiva de Harker? Numa outra ocasião o vampiro aparece sem reflexo no espelho:

I had hung my shaving glass by the window, and was just beginning to shave. Suddenly I felt a hand on my shoulder, and heard the Count's voice saying to me, “Good morning.” I started, for it amazed me that I had not seen him, since the reflection of the glass covered the whole room behind me. In starting I had cut myself slightly, but did not notice it at the moment. Having answered the Count's salutation, I turned to the glass again to see how I had been mistaken. This time there could not be no error, for the man was close to me, and I could see no reflection in the mirror! The whole room behind me was displayed; but there was no sign of a man in it except myself. This was startling ... (*The Annotated Dracula*: 27)

A comparação com a figura dupla de 'Dr. Jekyll & Mr. Hyde' parece inevitável²³ – o olhar no espelho revela uma parte oculta da própria personalidade. Tal como na novela *The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson a agressão entre as duas figuras é sintomático:

When the Count saw my face, his eyes blazed with a sort of demoniac fury, and he suddenly made a grab at my throat. (*The Annotated Dracula*: 27)

Mas neste caso e para não trair a sua verdadeira natureza, o vampiro parece tentar ocultar o seu estado sem imagem no espelho:

Take care," he said, "take care how you cut yourself. It is more dangerous than you think in this country." Then seizing the shaving glass, he went on: "and this is the wretched thing that has done the mischief. It is a foul bauble of man's vanity. Away with it!" and opening the heavy window with one wrench of his terrible hand, he flung out the glass, which was shattered into a thousand pieces on the stones of the courtyard far below. (*The Annotated Dracula*: 27-28)

Se Jonathan Harker não vê o Vampiro no espelho, a explicação mais óbvia parece ser porque o vampiro não pertence ao mundo dos vivos; é uma existência entre dois mundos sem alma: "undead" – morto-vivo. Também pode significar que, de facto, não existe, sendo o produto da imaginação. Uma criatura dos nossos pesadelos, um tipo de papão que desaparece com a luz do dia. (Aliás, foi pela primeira vez no filme *Nosferatu* (1922) de Friedrich W. Murnau, em que o vampiro se desfaz com o amanhecer, embora nesta versão o conde tenha reflexo no espelho).

Mas o espelho como instrumento para reconhecer a verdade, para desmascarar, permite outra interpretação. Mostra não só o que queremos ver, como no conto da Branca de Neve dos Irmãos Grimm. Embora possa ser portão para o reino da fantasia como em *Through the Looking Glass* (1872) de Lewis Carroll, o espelho revela a

23 No seu estudo *L'ombre et la différence. Le double en Europe* (1996) W. Troubetzkoy mostra ligações entre o motivo do duplo e os conceitos do vampirismo, do homem artificial e da auto-reflexão narcisista: "doubles d'un original perdu [...] n'ont plus, pour se refaire, qu'une voie à emprunter, celle du vampirisme, songe en pleine nuit à la recherche d'une incarnation. Le vampire est l'avatar et la figuration terrible du double, car il est tout entier du côté de ce qui n'est pas, et qui vise à être aux dépens de tout qui est." (TROUBETZKOY 1996: 49)

verdadeira face. Assim, no caso de Jonathàn Harker podemos levantar a suspeita que o Vampiro é ele próprio. Drácula – uma personificação de fantasias reprimidas, que na Era Vitoriana se torna colectiva. Desta forma o Conde Drácula de Jonathan Harker é o Mr. Hyde do Dr. Jekyll. É interessante observar que o “office-clerk” se vê como conde (tipo Marquês de Sade), enquanto o *alter ego* do Sr. Doutor (ou médico) pertence a uma classe social mais baixa. Ambas as fantasias proibidas têm um lado atavístico – a regressão para uma fase supostamente ultrapassada e socialmente proscrita e censurada.

Aplicando a terminologia freudiana, a agressão do vampiro seria uma auto-agressão contra o Super-ego que condena determinados aspectos da própria personalidade. O castigo (a morte do monstro) é obviamente um auto-castigo para fantasias indecentes que envolvem a sua noiva e outras mulheres.

VAMPİRISMO EM PORTUGAL

A recepção produtiva da literatura gótica em Portugal começou na época do Romantismo (a partir dos anos 30 do século XIX), que se iniciou relativamente tarde comparado com a Alemanha, a Inglaterra ou a França. Razão para as dificuldades da crítica literária portuguesa em identificar e distinguir claramente os movimentos pré-românticos.

Maria Leonor Machado de Sousa não se refere ao tema do vampirismo nos seus estudos *A Literatura “Negra” ou “de Terror” em Portugal* (1978) e *O “Horror” na literatura portuguesa* (1979) nem no seu artigo “Narrativa de Terror” (1997)²⁴. Contudo, a autora menciona as traduções de “Lenore” (G. A. Bürger, 1774) e do *Geisterscher* (F. Schiller, 1787-1789) publicados por Herculano (1834) e Pereira (1852). Parece que a maioria dos tradutores portugueses tinha evitado contos e romances com aspectos demoníacos:

É interessante notar que, com excepção de *A Caverna da Morte e Evaristo e Theodora*, mais tarde *O Visionário (Der Geisterscher)*, de Schiller, e *O Monge*,

24 Neste artigo, M. L. Machado de Sousa enumera os “elementos utilizados nesta fase para provocar terror”, focando só a influência de autores ingleses e franceses na literatura portuguesa e salientando o frequente cenário do desenterramento dos cadáveres nas narrativas de terror portuguesas. Esta prática não era para empalar ou queimar um vampiro, mas “geralmente para que a caveira seja guardada como relíquia de amores infelizes” (SOUSA 1997: 350).

não foram traduzidas as novelas em que intervém o sobre-natural. (SOUSA 1979:22)

Aparecem fantasmas nas obras *A Noute do Castelo* (Castilho,²⁵ 1836) e *O Castelo do Lago* (José Freire de Serpa Pimentel, 1841), que se inserem na tradição da balada. No seu “Romance dos Romances”, intitulado *Mil e um Mysterios* – um fragmento publicado em 1845 – A. F. de Castilho faz uma referência irónica ao conto de Polidori, falsamente atribuído a Lord Byron. “O diabo da historia do vampiro”, que o “escudeirinho” relata, perturba o criado André:

... contou-me uma historia de um vampiro, feita de um Inglez doido que esteve na Grécia, chamado (parece que me disse elle) o Lord Beirão ... (...) Fiquei ainda peor do que estava. Ha no mundo uns tantos livros, que se deviam prohibir. (CASTILHO, 1907: 100-101)

Noutro romance em verso, *O Espectro ou a Baroneza de Gaia* (José Maria da Costa e Silva, 1838), a história da Freira Sangrenta (a qual, segundo Machado de Sousa, pode ser emprestada do livro *The Monk*) aproxima-se do motivo de vampirismo, quando o fantasma da baronesa aparece ao marido, anunciando a sua morte com sangue:

VI.

Olhos em que brilhava ethereo fogo
Sem brilho o espectro a elle dirigia,
E o barão sahir delles sentiu logo
Frio glacial, que as veias lhe corria;
Em convulsão continua, interno afogo
Quer fallar, quer mover-se, não podia;
E padecendo fica desta sorte
Mil vezes, sem morrer, o horror da morte.
[...]

25 Já Gerd Moser (1939: 103-105) mostra a influência do *Geisterseher* de Schiller na *Noite do Castello* de António Feliciano Castilho. Numa nota de rodapé, Castilho afirma o seu conhecimento desta obra antes da tradução publicada por João Félix Pereira (*O visionário*, Lisboa: Typ. de A. F. Lopes, 1852), através de Alexandre Herculano: “No estudo da lingua allemã andava todo, e na sociedade do sr. Assentiz nos-fazia, ás noites, leitura da sua [de Herculano] tradução do Phantasma de Schiller.” (CASTILHO 1844:16).

VIII.

Toda a noite jazeu neste tormento,
 Athe que ao despontar da madrugada,
 Soou do galo o canto! Hum movimento
 Fez a sombra e se ergueu sobresaltada;
 Depois abrindo o negro vestimento,
 Rasgado o peito lhe mostrou, e irada
 As mãos metter na chaga parecia,
 E que com sangue as faces lhe aspergia.” (SILVA 1838: 83-84)

É notável o poder do “olhar assombra”, que o autor – tal como acontece em muitos contos de vampiros – compara com o de uma cobra.

Embora a expressão ‘vampiro’ não seja utilizada no seu artigo “Crenças Populares Portuguezas” do jornal *O Panorama* (vol. IV, 1840), Alexandre Herculano refere que segundo as superstições “as bruxas tem poder limitado, estando apenas auctorizadas [pelo diabo] para chupar de noite o sangue ou a substancia das creanças, matando as pouco a pouco d’inanição, ou de repente, se chupam desarrasoadamente” (HERCULANO 1840: 164).

No mesmo artigo encontra-se um parágrafo sobre lobisomens (um assunto que já foi abordado no II vol. do *Panorama*, 1838) – seres que Herculano descreve como “pobre gente” que “não faz mal a ninguém”.²⁶ Segundo Alberto Pimentel, a expressão ‘lobishomen’ é mencionado tanto no Cancioneiro de Rezende, como por Sá de Miranda e Filinto Elysio. Camillo Castello Branco utilizou o tema na sua comédia *O Lubis-Homem* (1850):

26 *O Panorama. Jornal Litterario E Instructivo Da Sociedade Propagadora Dos Conhecimentos Uteis*, 2.º Vol. 1838 (216) e 4.º Vol. 1840 (164, Lisboa: Typographia Da Sociedade Propagadora Dos Conhecimentos Uteis. Compare também: *Almanach de Lembranças* de 1893 (275); o poema “Lycanthropia”: Gomes Leal, *Claridades do Sul*, Lisboa, Braz Pinheiro, 1875 (43-45). No seu livro *Diabruras, Santidades e Prophecias* (1894), A. C. Teixeira de Aragão dedica um capítulo ao “Lobishomen e asininhomem” (40-47). Hugo Rocha incluiu o conto “O lobisomem” nas suas *Histórias Fantasmagóricas* (1969) e Graça Moura até dá uma definição que liga o simbolismo da sombra a este fenómeno, neste caso situado em Trás-Os-Montes: “Então, Caetano de Aguiar falou de lobisomens. Que por ali ainda se acreditava neles. São filhos do coito de uma mulher com um compadre. Todas as noites estão em sete freguesias e tem de se lhes atirar à sombra com pedras e calhaus, para os apanhar. [...] Era estranha a relação da sombra com o demónio, o tardo nocturno, como também se dizia. O homem dispõe de duas sombras, uma negra, que é a do diabo, outra luminosa, do anjo da guarda. Por isso não se deve fitar a sombra de uma pessoa, porque não podemos distinguir qual é a maligna.” (MOURA 1987: 46).

A superstição do lubis-homem, ponto de apoio do elemento biographico introduzido na comedia, é uma das superstições mais arreigadas em todo o paiz, especialmente nas províncias do norte.²⁷

Contra as tendências desmistificadoras o *Archivo Popular*, outra revista lisboeta, publicou um artigo em 1842 com o título “O Vampiro”, (*Archivo Popular*, VI: 253-255), no qual se trata de um caso de aparente verosimilhança. Nos acontecimentos localizados na Alemanha, Hantz, um vampiro muito atraente, causa a morte a duas donzelas, Maria e Joanna. Tudo começa com “sonhos mais extravagantes e misteriosos”:

O estrangeiro era quasi sempre o objecto desses sonhos, ora lhe parecia hum anjo baixado do ceo para assegurar a sua felicidade; ora se lhe affigurava hum demonio vindo dos infernos á terra para perder e para a precipitar no abismo eterno. Maria, victima destas negras visões, acordava sobresaltada, pálida, com os cabellos desgrenhados, em suores frios, cahia em deliquio, e apoz este vinha o accesso da febre. (*Archivo Popular*, VI 1842: 253)

A ambiguidade inicial é de pouca duração, porque Hantz, capaz da mais “horriavel blasfemia”, revela-se um “espectro”, um “vampiro”, cuja arte de amar (embora não explícito no texto) fascina as suas vítimas. Uma vez que um doutor “adivinhou que os vampiros só nas luas cheias tinham o poder infernal de sahir dos seus sepulcros”, os vingadores das donzelas esperaram “que a lua estivesse no ultimo mingunte para o desenterrar”:

Então acháráo o faceto Hantz dormindo a somno solto, com sorrizo nos lábios, a tez vermelha, e parecendo gozar optima saude. Carvarão-lhe huma estaca no meio do corpo, sem que dêsse accordo de si; depois queimáráo-no, e lançáráo as cinzas ao vento. (*Archivo Popular*, VI 1842: 254)

A revista não só pretende dar arrepios aos leitores mas também instrução – neste caso, no âmbito da biologia. Com referência a Buffon e outros que confundiu o mito com factos, descreve “outra qualidade de vampiros” que, embora “de especie menos apócrifa, desalentava e atemorizava as regiões mais calidas da America meridional”. A estes morcegos é atribuída uma inteligência quase diabólica, porque abanavam o dormite “com as lívidas azas para o refrescar, e por este meio tornar mais pezado o seu somno”:

27 Veja-se a página VII do Prefácio de Alberto Pimentel à obra de Camillo Castello Branco, constante nas Obras Referenciadas.

... perforavão-lhe mui de leve a pelle com a lingua, e sem que experimentasse a menor dôr, chupavão-lhe o sangue a ponto de o enfraquecer muito, ou o matar, se a picadella lhe rompia alguma veia, ou a arteria. Estes crueis vampiros atacavão tambem os cães e outros animaes domesticos, e erão tão numerosos, que a darmos crédito a antigos viajantes, como La Condamine, Pedro Martir, Jumilla, Ulloa, doutor George Juan, e outros, *destruirão em hum anno em Borja, e n'outros pontos, o gado que os missionarios alli havião introduzido, e que começava a multiplicar-se.* (Archivo Popular, VI, 255)

No entanto, o *Archivo Popular* descobre contradições entre estes relatórios, observando que a “maior parte dos viajantes modernos não falam na propensão funesta deste animal”, que “se alimenta habitualmente de insectos, de quadrupedes pequenos, e até muitas vezes de fructos”.

Com a intenção de estabelecer um semanário, J. C. Freitas editou no Porto em 1873 o *Vampiro* – uma revista cuja publicação foi pouco duradoura. Poemas, como “Sombras”²⁸ ou relatórios de figuras trágicas, como “A Bella Ferronière” (história medonha do século XVI, assinada por Bruno) procuraram impressionar um grupo-alvo de leitores, que já estava cansado do “Ultra-Romantismo” e da poesia dos túmulos, que Soares de Passos iniciou com “O Noivado Do Sepulchro” (1852):

Ergueu-se, ergueu-se!... na amplidão
 celeste
 Campeia a lua com sinistra luz;
 Ovento geme no feral cypreste,
 O mocho pia na marmorea cruz.

28 Sombras... (A Gervasio Ferreira D'Araujo):
 Eu veijo na galeria
 Dos escuros jesuitas
 Estas palavras malditas:
 “A noite é melhor que o dia!”

Chamais-vos filhos dos ceos,
 Fallais em Satan, em Deos
 E trazeis no peito a Cruz.

Satan tambem se exprimia
 Como vós, feras precitas:
 Vossas doutrinas bemditas
 Mostra-as infernal orgia...

Nós, impios e condemnados
 Mofámos de vós, malvados,
 E ás trévas levamos luz...

J. A.

Ergueu-se, ergueu-se!... com sombrio
espanto
Olhou em roda ... não achou ninguém...
Por entre as campas, arrastando o manto,
Com lentos passos caminhou além. (PASSOS 1909: 12)

Um lugar comum na literatura sobre vampiros, o amor carnal, ou seja, a volúpia é mais forte que a morte. Expressões como “cruel paixão” e “infernai prazer” indicam desejos proibidos – mas só aos mortais:

‘Oh vem! Se nunca te cingi ao peito,
‘Hoje o sepulchro nos reúne enfim ...
‘Quero o repouso de teu frio leito,
‘Quero-te unido para sempre a mim!

E ao som dos pios do cantor funereo,
E á luz da lua de sinistro alvor,
Junto ao cruzeiro, sepulchral mysterio
Foi celebrado, d’infeliz amor. (PASSOS 1909: 14-15)

Em 1897, no ano da publicação de *Dracula*, Gomes Leal publicou *O Estrangeiro Vampiro. Carta A El-Rei D. Carlos I*, que tendencialmente segue a tradição de Voltaire e Marx. Já nos anos setenta do século XVIII Voltaire tinha reparado que os verdadeiros Vampiros não moravam nos cemitérios, mas em mais cómodos palácios. Criticou que em Paris e Londres os Vampiros não eram precisos, uma vez que havia lá especuladores da bolsa, comerciantes e homens de negócio que sugavam o sangue do povo. Embora estes senhores não estejam mortos, parecem “bastante podres”, escreveu Voltaire. Também Karl Marx atribuiu o vampirismo a uma determinada classe. Segundo ele, o capital representa trabalho morto, que se reanima vampiricamente através de chupar trabalho vivo.

Gomes Leal utiliza uma lenda (parábola) para abrir “os olhos a El-Rei, sobre uns homens que o cercam e aconselham, aves de mau agouro e pilhagem” (LEAL 1897: 6) Nesta lenda o conde Raul apaixonou-se por uma dama vestida de branco, essa “extranha aparição dos túmulos surgida” (LEAL 1897: 20):

“Noute. Frio luar. És sereia ou vampiro?
 Ai, leva-me, sereia, ao mar de madreperolas,
 E mata-me, a emballar, com essas notas qu’erulas.
 – Ao morrer, será teu meu ultimo suspiro!..
 Noute. Frio luar. És sereia ou vampiro?” (LEAL 1897: 21)

A dama não é só uma sereia comparável com a ‘Ondina’, que conhecemos de Fouqué (*Undine*, 1811), ou uma ‘Vamp’ no sentido de ‘blue-stocking’, mas um “*Vampiro*, filho do asfalto”, cuja “patria é o *macadam*” – uma polémica contra a influência inglesa em Portugal. Até à dentada mortal, o Vampiro consegue arruinar o Conde Raul, tanto moralmente e financeiramente, como fisicamente. Na sua frieza reside a sua atracção sexual irresistível – “Ilhas cheias de neve, ó seios côr da lua!” (LEAL 1897: 43):

... nos braços da dama, elle sentiu seu sangue, em borbotões de flamma, sob os beijos mortaes do róseo labio lindo, lentamente, se ir esvaindo ... (LEAL 1897: 51)

Esta inegável carga erótica e a nostalgia destruidora inerente ao motivo do vampirismo também são notáveis nos dois contos “A Morta” e “Os Mortos não voltam” de Florbela Espanca (*As Máscaras do Destino*, 1931) que fala das “mil vantagens que a ausência e a saudade” (p. 45) emprestam ao morto em comparação com o vivo. A ameaça erótica leva Alberto Freitas da Câmara no seu romance *Vampiro Lúbrico* (1933) a esconder o seu “Tema principal: os amores de um militar com uma ninfomaníaca” por trás da designação: “Estudos Literário-Sexuais”. No seu “Introito” o autor defende-se de eventuais acusações de pornografia:

Pela parte que me toca, ainda que os meus livros sejam «ousados» por abordarem questões sexuais, desafio quem quer que seja a que, mesmo com uma lente, descubra nêles uma única palavra obscena! (CÂMARA 1933: V)

Possivelmente foi esta combinação do agressivo erótico com o diabólico do imaginário pagão que levou a repressão do motivo do vampirismo na cultura do Romantismo Português marcada pela influência católica. Certamente, a sua cada vez mais frequente utilização na literatura trivial fez que esse elemento do ‘horror gótico’ fosse excluído da literatura canonizada e largamente ignorado pela crítica literária em Portugal. Por isso, no prefácio das suas *Histórias Fantas-*

magóricas (1969) que incluem um conto sobre vampirismo,²⁹ Hugo Rocha pode constatar:

Se a filmografia (passe o neologismo híbrido) de terror é copiosa e se abona com criações alucinantes de mundial renome, como um Frankenstein, um Drácula e outros, a bibliografia de terror não o é menos. O maravilhoso, aliado ao horrível, tem, por todo o mundo, apreciadores entusiásticos e fiéis. Em Portugal, todavia, parece não acontecer assim. (ROCHA 1969: 15)

29 "A maldição do almocreve" (pp. 67-87): "– Ferra-lhe, chupa-lhe esse sangue de víbora, anda filha! Ou queres que seja o cão a morder-lhe? A rapariga entreabria a boca. Pela primeira vez, via-lhe os dentes de vampiro, espantosamente aguçados. Percebi que ia lançar-se sobre mim, açalada pelo homem. Então, como se o próprio Cristo me impelisse a fazê-lo, dei um salto para trás e, tirando o cruzifixo do bolso, fiz com ele o sinal da cruz, brandando, três vezes: - Para trás, demónios! Para trás, demónios! Para trás, demónios! (ROCHA 1969: 82). No conto "Vampiro" de Branquinho da Fonseca (publicado em 1938 sob o pseudónimo de António Madeira) o protagonista é comparado com um vampiro pelos habitantes de aldeias dos arredores da sua quinta, onde absorvia a força de vida da sua criada numa relação indigna. Após da sua morte, o médico encontra palavras de consolação: "Esta morreu porque tinha de morrer. O senhor não é peste nem vampiro. Reaja contra essas manias. A magia negra já lá vai ... Fez-lhe bem, porque a toda a gente faz bem uma fêmea forte e saudável, com saúde para dar e vender ... Agora o que precisa é de arranjar outra. Pois tem aí muitas." (FONSECA s.d.: 128).

OBRAS REFERENCIADAS

- AMBELAIN, Robert. (1978): *O Vampirismo*. Trad. Ana Silva e Brito. Amadora: Livraria Bertrand.
- Arquivo Popular. Leituras de Instrução e Recreio. Semanário Pintoresco* (1842). Vol. VI. Lisboa: Typografia de A. J. C. da Cruz.
- ASHTON, Rosemary. (2000): "The Figure of the German Professor in Nineteenth-Century English Fiction". *The Novel in Anglo-German Context. Cultural Cross-Currents and Affinities*. Ed. Susanne Stark. Amsterdam. Atlanta GA: Rodopi.
- BROKAW, Kurt. (1976): *A Night in Transylvania. The Dracula Scrapbook*. New York: Grosset & Dunlap.
- CÂMARA, Alberto Freitas da. (1933): *Vampiro Lúbrico. Romance*. Lisboa: Livraria Minerva.
- CAMILLO CASTELLO BRANCO. (1900): *O Lubis-Homem. Comedia Original, e Inédita, em 3 Actos*. (1850). Lisboa: Guimarães, Libanio & Co.
- CASTILHO, António Feliciano de. (1907): *Obras Completas*. Vol. LIII. Lisboa: Empresa da Historia de Portugal.
- _____. (1844): *Obras I, Escavações Poéticas*, Lisboa: Typographia Lusitana.
- ESPANCA, Florbela. (1931): *As Máscaras do Destino*. Porto: Edição de Maranus.
- FONSECA, António José Branquinho da. (s. d.): *Caminhos Magnéticos*, Lisboa: Portugalia.
- FREELAND, Cynthia A. (2000): *The Naked and the Undead: evil and the appeal of horror*, Boulder, Colorado: Westview Press.
- GRAHAM, Kenneth W., ed. (1989): *Gothic Fictions: prohibition/transgression*. New York: AMS Press.
- HAINING, Peter, ed. (1976): *The Dracula Scrapbook*. New York: Bramhall House.
- Histórias de vampiros*, Livro B, n.º 21, (antologia 1988). Trad. de Virgílio Martinho e Sacadura Bretz. Lisboa: Editorial Estampa.
- HUMBOLDT, Alexander von and Aimé BONPLAND. (s. d.): *Personal Narrative of Travels to the Equinoctical Regions of America During the Years 1799-1804*. Ed. and trans. Thomasina Ross. Vol. II. London and New York: George Routledge and Sons.

- LEAL, Gomes. (1897): *O Estrangeiro Vampiro. Carta A El-Rei D. Carlos I.* Lisboa: Empresa Litteraria Lisbonense Libanio & Cunha.
- LEDER, K. B., ed. (s. d.): *Vampire und Untote. Eine Anthologie von Vampir-Geschichten.* Gütersloh: Bertelsmann, R. Mohn.
- MASTERS, Anthony. (1974): *The Natural History of the Vampire.* Frogmore: Mayflower Books.
- MILBURN, Diane. (2000): "Denn die Toten reiten schnell: Anglo-German Cross-Currents in Bram Stoker's *Dracula*". *The Novel in Anglo-German Context. Cultural Cross-Currents and Affinities.* Ed. Susanne Stark. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi.
- MOSER, Gerd. (1939): *Les Romantiques Portugais et L'Allemagne.* Paris: Jouve & Cie.
- MOURA, Vasco Graça. (1987): *Quatro Últimas Canções.* Lisboa: Quetzal.
- O Panorama. Jornal Litterario E Instructivo Da Sociedade Propagadora Dos Conhecimentos Uteis.* 2.º Vol. (Julho 7, 1838) e 4.º Vol. (Maio 16, 1840). Lisboa: Typographia Da Sociedade Propagadora Dos Conhecimentos Uteis.
- PASSOS, Soares de. (1909). *Poesias, 9.ª Edição, Revista e Augmentada com ineditos e Precedida D'um Escorço Biographico por Teophilo Braga.* Porto: Livraria Chardonde Lello & Irmão.
- ROCHA, Hugo. (1969): *Histórias Fantasmagóricas. Contos e Novelas.* Porto: Livraria Civilização.
- SCHILLER, Friedrich. (1844): *Sämmtliche Werke.* Vol. IX. Stuttgart und Tübingen: J. G. Cotta'scher Verlag.
- SHEPARD, Leslie, ed. (1977): *The Dracula Book of Great Vampire Stories,* Secaucus, N. J.: Citadel Press.
- SILVA, José Maria Costa e. (1838): *O Espectro ou A Baroneza De Gaia, Poema, Seguido De Outras Poesias.* Paris: Guiraudet e Jouaust.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. (1978): A Literatura "Negra" ou "de Terror" em Portugal (séculos XVIII e XIX), Lisboa: Editorial Novaera.
- _____. (1979): *O "horror" na literatura portuguesa.* Lisboa: Livraria Bertrand.
- _____. (1997): "Narrativa de Terror". *Dicionário do Romantismo Literário Português.* Ed. Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Caminho.

- STEDMAN, John Gabriel. (1988): *Narrative of a Five Years Expedition against the Revolted Negroes of Surinam*. Ed. Richard & Sally Price. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- STURM, Dieter und Klaus VÖLKER, eds. (1994): *Von denen Vampiren oder Menschen-saugern. Dichtungen und Dokumente*. Frankfurt/M.: Suhrkamp taschenbuch.
- SUMMERS, Montague. (1928): *The Vampire: His Kith and Kin*. New York: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- _____. (1929): *The Vampire in Europe*. New York: University Books.
- _____. (1938): *The Gothic Quest: a History of the Gothic Novel*. London: Fortune.
- TROUBETZKOY, Wladimir. (1996): *L'ombre et la difference. Le double en Europe*. Paris: Presses Universitaires de France.
- WHITE, Landeg. (2001): *Stedman's narrative. Its origins & transformations*. Dissertação de Doutorado. Lisboa, s. n.
- WOOLF, Leonard. (1972): *A Dream of Dracula. In Search of the Living Dead*, Boston, Toronto: Little, Brown & Co.
- _____. Leonard. ed. (1975): *The Annotated Dracula*, New York: Clarkson N. Potter.

THE ROMANTIC EYE AS CANVAS; OR, THE COURSE OF MARK STRAND'S "VIOLENT STORM"

Jeffrey Childs

*This is he men miscall Fate,
Threading dark ways, arriving late ...*

Emerson

The poem "Violent Storm" appears in Mark Strand's first volume of poetry, *Sleeping with One Eye Open* (1964), and, along with the poem that lends its title to the volume, constitutes an important thread in his reflections on the wayward tendencies of the creative imagination. Both poems close with particular representations of the eye as symptomatic of a state of imaginative disaffection, and I propose to focus especially on the form of this representation as it emerges in the final lines of "Violent Storm". To do this, however, requires acknowledging the privilege accorded to visual metaphors in the characterization of imaginative states during and after the romantic period and grasping the way these metaphors establish and rework complex evaluative frameworks. This means tracing a line of figurative thinking from its latent presence in Milton to its more prominent appearance in Blake, Coleridge, Shelley, Emerson, and Stevens. This list could be extended considerably, but these six writers establish the core of the problem, and aspects of the work of all are, in my view, immediately palpable in Strand's poem.

Let me approach the problem as directly as possible: what emerges in the work of the five writers I have just mentioned, and thus what Strand inherits, is a problem of consciousness stated in terms of the mutual necessity of light and darkness. In other words, darkness and light are regarded as woven together, such that they cannot be separated without undoing the fabric of consciousness itself. This said, two questions

immediately arise: 1) Are the terms of this pattern - that is, the weaving metaphor I have just employed - shared, or do they differ among the writers mentioned above? 2) Does this pattern describe a problem of consciousness *per se*, or rather a particular state of consciousness? In answer to the first question, as I hope to show, the weaving metaphor used to describe this problem is remarkably consistent throughout the work of these writers. Even in that of Emerson and Strand, who represent this concern more directly in terms of the eye - that is, who depict it not as a problem of what the eye sees but rather what it *is* - this metaphor is deployed elsewhere to indicate the problematic nature of perception, or the necessary insinuation of the imperceptible in the act of perception. The second question is more complex, and I can only suggest that, individual differences aside, the figurative pattern in question tends overwhelmingly to be used to indicate a particular moment or state of consciousness, which in turn is taken to refer to a possible or necessary moment in the movement of consciousness in general. I realize that there is an enormous gulf between the words "possible" and "necessary" here, and however much I might wish to eliminate this ambiguity I am afraid that it is beyond the scope of this paper to do so. Rather I hope to draw out the shared nature of this problem and outline the implications of Strand's variation of it.

The first task necessary for establishing a link between Strand and his predecessors is determining the central concern of "Violent Storm." Much of its imagery is carried over from the poem "Sleeping with One Eye Open," although unlike the latter, "Violent Storm" seeks to establish a contrast between two imaginative states: that of the speaker and that which the speaker has turned away from, though whether this turning is a willed activity or not is one of the poem's main questions. The speaker avoids the use of the singular personal pronoun "I", opting instead for the plural "we", an ironic choice, since it is the speaker's sense of isolation that distinguishes him from

Those who have chosen to pass the night
Entertaining friends
And intimate ideas in the bright,
Commodious rooms of dreams ...¹

¹ All quotations of Strand's poetry are taken from his *Selected Poems*, whose full bibliographic information can be found in the Works Cited section of this paper.

The speaker's condition continues to emerge negatively, through an implied contrast with the state he is actively describing, until he risks what approaches a confession:

For them,
The long night sweeping over these trees
And houses will have been no more than one
In a series whose end
Only the nervous or morbid consider.
But for us, the wide-awake, who tend
To believe the worst is always waiting
Around the next corner or hiding in the dry,
Unsteady branch of a sick tree, debating
Whether or not to fell the passerby,
It has a sinister air.

The alternation of day and night that leads to an abstract sense of time – and hence, after Blake, to a sense of mortality – is underscored earlier in the poem by a reference to the storm outside as “a quirk in the dry run/Of conventional weather.” Attempting to wrest a degree of imaginative freedom from the dryness and morbidity of “conventional weather”, the speaker becomes a kind of Blakean Spectre of Urthona, who, in the description of Harold Bloom, is “the dark shadow of Los, the ordinary fearful selfhood in every poet” (BLOOM 1971: 33). Bloom’s description provides a key to Strand’s use of the plural pronoun, since Los’s imaginative stance is both isolating and exemplary. Strand’s speaker counts himself among “the wide-awake,” a condition that corresponds to a type of imaginative knowing, but one in which the present is so strongly identified with a future time that it is virtually voided of any positive content. The two “illusions” depicted in the poem are represented in the misleadingly casual terms of a vacation, but one in which physical inactivity is clearly a figure for the ceasing of mental or imaginative struggle:

How we wish we were sunning ourselves
 In a world of familiar views
 And fixed conditions, confined
 By what we know, and able to refuse
 Entry to the unaccounted for.

.....

No longer the exclusive,
 Last resorts in which we could unwind,
 Lounging in easy chairs,
 Recalling the various wrongs
 We had been done or spared, our rooms
 Seem suddenly mixed up in our affairs.

The answer to the speaker's "How we wish ..." is, in my view, "partially", and the participial "sunning" aptly expresses the general romantic ambivalence that surrounds the figure of the sun, an ambivalence that tends to lead to the positing of (at least) two figurative suns: one whose emanative strength is displaced or usurped by the poet and another which turns the earth's opacity into a source of shadow and darkness, and hence figurative potential, as in Emerson's statement: "[t]he sun were insipid if the earth were not opaque" (EMERSON 1990: 386). That the vacation motif present in this poem is only partially desirable is also conveyed by the sense of confinement associated with it, and it is important to stress the affinity between this motif and the meaning of "nothing" as it emerges in the final lines of "Sleeping with One Eye Open":

And I lie sleeping with one eye open,
 Hoping
 That nothing, nothing will happen.

The repetition of the word "nothing" in the poem's final line can be taken either to heighten or to undermine its expressive force. The drift of "Violent Storm" suggests that it should be read as performing both, as if signaling its dual status as attributed and uttered discourse. The speaker has imagined himself into a corner, the only escape from which is represented as the further dissolution of his selfhood. Whether or not this double gesture is imaginatively satisfying remains to be seen. Note, however,

that in "Violent Storm" the insufficiency of a certain conception of selfhood is explicitly stated: "We cannot take ourselves or what belongs to us/For granted." The suggestion is of a false sense of security, represented by the "Closed windows" and "bolted doors" that ostensibly keep the "loose, untidy wind" at bay. But the wind "pours/Through the open chambers of the trees," and in its expressive and destructive force becomes synonymous with poetry and, ultimately, with the poetic self, which requires placing this poem within a figurative universe that includes the writings of Shelley, Emerson, Whitman, and Stevens, among others. In this vein, the sharing of the semes of "looseness" and "undoing" by the speaker of "Sleeping with One Eye Open" and the wind in "Violent Storm" is highly suggestive, as is the pun on "unwind" in the latter poem. This correspondence is further supported by the speaker's recognition that his own selfhood cannot be definitively established by any inside/outside pattern of figuration; that is, that "our rooms/Seem suddenly mixed up in our affairs." What is curious about this expression is the use of the adverb "suddenly," as if a recognition of the intricacy of the speaker's selfhood befell him from some external source, a figurative irony of considerable extent, and one whose impact reaches back to the apparently direct statement of self-insufficiency cited above. The question thus becomes whether the self cannot be taken for granted because an external factor threatens to undo it, or because the initial sense of its integrity turns out to be an illusion. The poem does not answer this question, and in not answering it assumes a position alongside "Sleeping with One Eye Open" as a poem about an unresolved crisis of the imagination. In both poems, the speakers' imaginative power is externalized, represented as a natural event, and hence disowned; consequently their poetic selfhood is deconstituted.²

Just how far this representational strategy will take Strand exceeds the limits of this paper, but perhaps a more general key to this poem's constitution of selfhood is provided by Strand's use of the word "commodious." The "bright/Commodious rooms of dreams", in which his counter-figures are bound together in mutual entertainment, are spatial projections of a psycho-temporal condition, or one in which a perceived abundance of time is translated into the apprehension of an unfillable

2 I must emphasize that this act of deconstitution is thematic in nature and, especially in the case of Strand, thematic concerns frequently do not coincide with the work his poems seek to perform, of which the edifying of his own poetic powers is an important element.

(accommodating) space. Psychologically, its effect is one of slackening, as the tension produced in the self by its projection forward in time is relieved. Philosophically, this state could be described as leading to a form of Epicureanism, and thus, as Keats and Blake suggest in their poetry, constitutes perhaps the largest single threat to the formation of a poet, which is why it is represented in this poem as a state to be overcome.³

Readers familiar with the poetry of Wallace Stevens will undoubtedly hear in Strand's use of the word "commodious" echoes of a passage that bears an essential relation to the condition I have just described. I am referring to the short poem "The Beginning", from *The Auroras of Autumn* (1950). The poem describes the passing of summer, personified as a female presence, and in fact begins with a reference to her past glory, now reduced to a "few stains/And the rust and rot of the door through which she went." Summer is a synecdochal representation of nature itself, and Stevens follows Blake in portraying natural existence as immensely compelling in human terms and yet necessarily tragic, and thus imaginatively stifling. Summer sits "To comb her dewy hair" in the aftermath of her fullness, and this lateness of being is depicted in the image of "a touchless light [summer's "dewy hair" but also summer herself],/Perplexed by its darker iridescences." "Perplexed" here condenses both its current meaning of "confused" and its etymological sense of "entangled", or "entwined". Summer's consciousness, as light, is tinged with "darker iridescences," with the knowledge of its essentially temporal nature, and with the sense of this knowledge arriving too late, or after the fullness of her power has passed. This knowledge is hence a kind of compensation for the loss of power, though how it can be trumped out of tragic awareness into edifying thought is not suggested in the poem. No less significantly, for Stevens or for Strand, the fate of summer in this poem represents a form of belatedness, or what in his *Notes Toward the Supreme Fiction* Stevens calls "later reason" (section I, line 21).

Aspects of this condition have been depicted in the writings of Freud, Emerson, Stevens, and Bloom, among others, but what is crucial about it for our discussion is what it implies about the temporal arrangement of the construction of meaningfulness, of meaning's necessary belatedness. Frequently in the poetry of Stevens and Strand,

³ Symptomatically, however, this overcoming is not depicted in Strand's poem as a willed or willable event but rather remains beyond the reach of the speaking subject.

this condition is represented by the act of reading. In “The Beginning,” however, it appears in several distinct modes: in the relation of the poem’s title to its body; in the asynchronous depiction of power and consciousness (expressed, it should be added, through natural imagery); and, almost pictorially, in the relations of light and dark established in the poem, as well as in the image of summer’s “Inwoven” dress:

This is the chair from which she gathered up
Her dress, the carefulest, commodious weave

Inwoven by a weaver to twelve bells ...
The dress is lying, cast-off, on the floor. (STEVENS 1990: 428)

The gathering up of her dress represents summer’s ripening, or the point at which her coincidence with the moment of her being is total, while its discarding expresses her fall into belatedness. Stevens’ poem is itself a reconstitution of images from Blake and Shelley, images I think are ultimately traceable to Milton. In Blake’s *Jerusalem* (Chapter 2, Plate 29), Albion addresses Vala in terms that reveal the latter’s affinity with the character of summer in Stevens’ poem:

Who art thou that appearest in gloomy pomp
Involving the Divine Vision in colours of autumn ripeness
I never saw thee till this time, nor beheld life abstracted
Nor darkness immingled with light on my furrowd field
Whence camest thou! who art thou O loveliest? the Divine Vision
Is as nothing before thee, faded is all life and joy. (BLAKE 1988: 29-34)

In fact, in Stevens’ poem, summer plays the roles of both Albion and Vala as one who both elicits and beholds this condition of belatedness, referred to by Blake as “life abstracted”, a phrase that suggests the kinship between this condition and “later reason” or “retroactive meaningfulness”, Harold Bloom’s loose translation of Freud’s concept of *Nachträglichkeit* (BLOOM 1977:168). Figuratively it is represented by a mingling of light and darkness, a pattern that looks forward to Stevens’ poem but also to the “inwoven darkness” of Shelley’s *Alastor*, in which the Poet glimpses the failing of his own poetic powers in the mingling of darkness with the “dun beams” of the moon:

THE ROMANIC CANVAS OR THE COURSE OF THE SURVIVAL OF COLLECTIVE HISTORY

When on the threshold of the green recess
The wanderer's footsteps fell, he knew that death
Was on him. Yet a little, ere it fled,
Did he resign his high and holy soul
To the images of the majestic past,
That paused within his passive being now,
Through some dim latticed chamber.

.....
Hope and despair,

The torturers, slept; no mortal pain or fear
Marred his repose, the influxes of sense,
And his own being unalloyed by pain,
Yet feebler and more feeble, calmly fed
The stream of thought, till he lay breathing there
At peace, and faintly smiling:— his last sight
Was the great moon, which o'er the western line
Of the wide world her mighty horn suspended,
With whose dun beams inwoven darkness seemed
To mingle. (SHELLEY 1977: 85)

Shelley's "inwoven darkness" is, of course, a glimpsing of mortality, but the imagery of this passage suggests that its central concern is really imaginative death, or Coleridgean death-in-life. The wanderer's being is rendered "passive" and "feeble"; it is open to "the influxes of sense" but can no longer act upon them. This is the context for the *apparent* mingling of darkness with the moon's "dun beams." Shelley's pun on the word "dun" no doubt echoes that of Shakespeare's sonnet 130 but is used here to underscore the redundancy, even relief, of actual physical death in the face of its imaginative version. The troublesome word in this passage is "inwoven", troublesome because of its unclear relationship to the alternative "woven" and because of its apparently redundant echo in the word "mingle". How can something that is "inwoven" be said to "mingle", unless it has become simultaneously involved with more than one substance?

The passage from *Alastor* is not a simple example of redundancy, however poetically or stylistically justifiable it might be. Rather, it has significant cognitive

implications, the drawing out of which requires a consideration of its immediate poetic context and of its dominant precursor image. Contextually, it is important to note that, like Blake's "My Spectre Around Me Day and Night" and Strand's "Violent Storm", *Alastor* is a poem about the threat to the imagination of an excessive inwardness or solipsism. A consequence of this state is – and here the cognitive necessity and impossibility of the weaving metaphor becomes palpable – an unraveling of the poetic subject into distinct threads, one of which is that of a critical or meta-consciousness, which are nonetheless mutually dependent; that is, which together constitute the fabric of poetic subjectivity. Shelley portrays this form of consciousness, which transforms mental processes into objects of representation, as darkness, as darkness "inwoven" because it has no external source but rather is cast by, or in, the (self-)representation of consciousness.

But Shelley is not the first to make this "inwoven darkness" visible, even if he lends it his own original contours. Indeed, before him, before Blake even, there is Milton, and Milton's own struggle with darkness, especially that portrayed in Book IV of *Paradise Lost*:

Thus talking hand in hand alone they pass'd
On to their blissful Bower; it was a place
Chos'n by the sovran Planter, when he fram'd
Of thickest covert was inwoven shade
Of firm and fragrant leaf ... (MILTON 1980: 230)

Milton's "inwoven shade" belongs to the "blissful Bower" of his prelapsarian Garden of Eden, and thus does not refer to a problem of consciousness – that is, to an awareness of mortality. Instead, it is a gift from the "sovran Planter" meant for "man's delightful use", which is to say, meant to ward off monotony:

Thus at thir shadie Lodge arriv'd, both stood
Both turnd, and under open Skie, Air, Earth and Heav'n
And starrie Pole: Thou also mad'st the Night,
Which we in our appointed work imployd
Have finisht happie in our mutual help
And mutual love, the Crown of all our bliss
For us too large, where thy abundance wants

Partakers, and uncropt falls to the ground.
 To fill the Earth, who shall with us extoll
 Thy goodness infinite, both when we wake,
 And when we seek, as now, thy gift of sleep. (MILTON 1980: 231)

The gift of “inwoven shade” is one element of the more general offering of alternation, which includes the polarities of night/day and waking/sleeping, both of which can be viewed as instances, albeit wayward ones, of the more comprehensive polarity of light and darkness. In this “blissful Bower” darkness is, strictly speaking, unnecessary, another rendering of “unessential Night” (Book II, l. 439), since it is inconceivable that any singular state or quality granted by the “Maker Omnipotent” could be, in itself, excessive or insufficient.

I cannot here do justice to Milton’s complex and far-reaching figurative argument but have attempted to indicate a tension between, on the one hand, the desire to incorporate within this space a certain freedom or degree of self-making (in this respect, it is significant that his “inwoven shade” is in part composed of laurel leaves) and the sense that such a step is logically unnecessary, if not properly blasphemous. The vision of a pastoral world in which opposites, or contraries, are present and yet unable to yield any narrative of becoming also corresponds to the description of Beulah found in Blake’s *Milton*, and yet Blake shows Beulah to be alarmingly close to the solipsistic state of imaginative dearth he calls Ulro, as well as being more generally articulated with a series of related states that, taken together, tell us a story of the unfolding of human consciousness. Whatever Milton intended by his use of the image of “inwoven shade”, it seems clear that a significant chain of romantic and post-romantic writers have inherited it as a necessary description of the fabric of human consciousness.

As I remarked earlier, in the poems “Violent Storm” and “The Beginning,” the word “commodious” is used to indicate a state or feeling whose meaning is constructed a posteriori, a state imagined as woven out of a temporal obliviousness and representable as pure or seamless light. As I have attempted to show, its counter-state – or the state in which this condition is gathered up into consciousness – has been represented repeatedly and with remarkable consistency: from Blake (“darkness immingled with light”) through Shelley (“inwoven darkness”) and Stevens (“a touchless light/Perplexed by its darker iridescences”) to the final lines of Strand’s poem: “Already now the lights/That shared our wakefulness are dimming/And the dark brushes against

our eyes.” Strand’s version of this pattern is closer than any of these others to Emerson’s powerful interiorization of natural imagery, conveyed in his use of the word “eye” as a figure for the locus of imaginative transformation, as in the following passage on the common nature of stars and poets: “These beautiful basilisks set their brute, glorious eyes on the eye of every child, and, if they can, cause their nature to pass through his wondering eyes into him, and so all things are mixed.” (EMERSON 1990: 91). Emerson inherits this identification of the eye as the seat of imaginative power from Coleridge, and particularly from the latter’s *Dejection: An Ode*:

All this long eve, so balmy and serene,
Have I been gazing on the western sky,
And its peculiar tint of yellow green:
And still I gaze—and with how blank an eye!
And those thin clouds above, in flakes and bars,
That give away their motion to the stars;
Those stars, that glide behind them or between,
Now sparkling, now bedimmed, but always seen:
Yon crescent Moon as fixed as if it grew
In its own cloudless, starless lake of blue;
I see them all so excellently fair,
I see, not feel how beautiful they are! (COLERIDGE 1985:114-115)

Emerson’s own projection of the relationship between the quality of blankness and the eye introduces a subtle but significant twist to this passage: “The ruin or blank that we see when we look at nature is in our own eye” (EMERSON 1990: 35). Without undermining the creative force of Coleridge’s identification, Emerson significantly qualifies it by translating it into spatial terms: located *within* the eye, blankness is transformed from *the* identifying characteristic of the eye to *an* identifying characteristic. This shift is part of Emerson’s attempt to domesticate the romantic imagination, to claim the conditions of its volatility or alternation as our permanent natural habitat. One of the consequences of this is the effacing of the difference between the active and passive valences of the imagination – or between the imagination as the means of establishing one’s relation to the world and the imagination as a measure of the distance that separates one from the world – as if the passing of nature through the “glorious eyes” of the stars into the “wondering eyes” of the child

were enabled by the blank that resides in both. Effacing this difference undermines the force of the hyperbolic representation of the disaffected imagination that characterizes the line of romantic and post-romantic thought that I have attempted to evoke here and to which the poem "Violent Storm" returns. If in Emerson, the eye names the locus of the exchange of power between subject and object, in Strand's poem, the eye stands between subject and object, allowing for their articulation and simultaneously reinforcing the distance that separates them. In its dissociation from the Cartesian categories of subject and object, the speaking "eye" of "Violent Storm" emerges as neutral (or neutered) third possibility, as a sheer instrument of articulation, void of any determined content, much as a paintbrush or empty canvas could be conceived.⁴ An object itself, the eye nonetheless objectifies; it makes passive what it observes, pacifies it, as images are stroked across its retina. The use of the active form of the verb "brushes" almost obscures the painterly analogy latent in the image that draws the poem to a close, and yet this usage powerfully indicates the usurpation of the artist's own activity by the "influx" of his senses, in a manner that suggests the strong thematic kinship between this poem and the passage from Shelley's *Alastor* cited above. A distant cousin of Blake's Spectre of Urthona as well as Shelley's Poet, Strand's eyes know – that is to say, imagine – that they are dying by virtue of the fact that they cannot move, cannot be moved. And yet requiems of the imagination are always something else, closer to exorcisms than to funereal processions. As Wallace Stevens tells us, in "The Plain Sense of Things," in lines that evoke something of the inevitability of the romantic imagination, even – or especially – in determining our perceptions of the inevitable,

The absence of the imagination had
Itself to be imagined. The great pond,
The plain sense of it, without reflections, leaves,
Mud, water like dirty glass, expressing silence

Of a sort, silence of a rat come out to see,

⁴ Despite this characterization, I do not mean to suggest that Strand has moved beyond the pitfalls (and potentialities) of Cartesian dualism. Rather his work, like that of Beckett, seems to cleave to its categories with as much tenacity as critical force. The precise role played by such categories in the development of romantic and post-romantic thought is still in need of examination, though it seems to me that the severe process of objectification Strand's speakers undergo is a kind of mirror opposite of that element of romantic thought commonly known as animism. Since such opposites are not alternatives, what practical force do they exercise upon each other?

The great pond and its waste of lilies, all this
Had to be imagined as an inevitable knowledge,
Required, as a necessity requires. (STEVENS 1990: 503)

WORKS CITED

- BLAKE, W. (1988): *The Complete Poetry & Prose of William Blake*. Rev. ed. Ed. D. V. Erdman. New York: Anchor Books.
- BLOOM, H. (1971): *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. Rev. ed. Ithaca: Cornell University Press.
- _____. (1977): *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*. Ithaca: Cornell University Press.
- COLERIDGE, S. T. (1985): *Samuel Taylor Coleridge: The Major Works*. Ed. H. J. Jackson. Oxford: Oxford University Press.
- EMERSON, R. W. (1990): *Ralph Waldo Emerson: A Critical Edition of the Major Works*. Ed. Richard Poirier. Oxford: Oxford University Press.
- MILTON, J. (1980): *The Complete Poems*. Ed. B. A. Wright. London: Dent.
- SHELLEY, P. B. (1977): *Shelley's Poetry and Prose*. Eds. D. H. Reiman and S. B. Powers. New York: W. W. Norton & Company.
- STEVENS, W. (1990): *The Collected Poems of Wallace Stevens*. New York: Vintage Books.
- STRAND, M. (1990): *Selected Poems*. New York: Alfred A. Knopf.

DO OLHAR À ESCRITA: UMA PERSPECTIVA SOBRE WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Teresa Costa

De experiência em experiência, de olhar em olhar, William Carlos Williams constrói a sua extensa declaração poética em textos nos quais convivem campos de leitura múltiplos e complexos. Prende-nos o seu interesse pela pintura pelo facto de, no contexto do Modernismo americano, Williams ser uma epítome desse diálogo interartes, também ensaiado por Wallace Stevens, Gertrude Stein ou até Ezra Pound, na ligação ao Vorticismo. Tal interesse revela, a um tempo só, um olhar clínico sobre a realidade (e a arte), uma herança genética materna (aliás, uma vocação não consumada e, de certa forma, transferida para Williams), mas também uma propensão para a aquisição do real através do olhar. Dir-se-ia quase, um desequilíbrio dos sentidos – que chega a assumir, esporádica, mas inegavelmente, feições de fruição voyeurística (por exemplo, em “The Young Housewife”, 1916, “The Ogre”, 1917 e “The Right of Way”/XI, 1923).

A referência ao visualmente apreensível, de um modo mais geral, é uma constante que percorre, com graus de incidência variáveis, a poética de Williams – intensamente visual, parecendo por vezes pintar paisagens e retratos com palavras, como acontece com os seus “retratos proletários” em *An Early Martyr and Other Poems*, 1935. A referência à pintura e aos pintores, a *ekphrasis* e a transposição de técnicas pictóricas ensaiadas pelos artistas visuais são uma característica incontornável, que acompanha Williams até ao fim, fechando-se o seu ciclo poético com um encontro final com o velho mestre Brueghel, celebrado em poesia *ekphrastica* (*Pictures from Brueghel and Other Poems*, 1962).

Por toda a vida, mas em especial até 1923, data da publicação de *Spring and All*, Williams trilha o seu percurso de fundação e amadurecimento poéticos sempre

em contacto com a pintura, vertendo no modo verbal os equivalentes linguísticos da revolução operada pelas vanguardas cubista, dadaísta, surrealista, expressionista, mas, também, pelos seus compatriotas e amigos Charles Demuth, Charles Sheeler, Alfred Stieglitz (Precisionismo) e Marsden Hartley. Aliás, dir-se-ia que convivem na poesia e nos ensaios de Williams – ora dialogando, ora argumentando – duas tendências: o gosto pelas artes visuais em absoluto, e o gosto por uma pintura (arte) distintamente americana, capaz de traduzir o legado, a experiência e as tensões culturais específicas da América.¹ Estas duas tendências, não podem – a não ser artificialmente – ser separadas (constroem-se em diálogo paralelo), nem sequer cronologicamente organizadas; elas coabitam e interagem. Contudo, entendemos que são, por inevitabilidade da História, os exemplos aprendidos com os artistas plásticos europeus os que ocupam a posição dianteira² – serão, pois, esses o enfoque do presente texto (especificamente o Cubismo). Abordar-se-ão alguns exemplos, particularmente de *Spring and All*, obra que consideramos um ponto de charneira no decurso do amadurecimento poético de Williams, precisamente pela síntese das aprendizagens ensaiadas que opera (a obra contém traços cubistas e dadaístas e um discurso meta-poético que reitera vários dos postulados defendidos pelo poeta na prosa ensaística.)

De sempre é o olhar, um sentido estruturante da poética williamsiana: poder-se-iam citar poemas diversos para o consubstanciar, mas o seu *Self-Portrait* (1912), fruto de incursões pela pintura,³ dita, melhor do que qualquer outro exemplo, a

-
- 1 Williams parece não escapar a essa linha de fundadores culturais americanos, na esteira de Whitman, que mitifica a América quer enquanto espaço adâmico, quer enquanto “Arcádia industrial,” numa visão Precisionista mais recente, depurada de influências europeias. Não é meramente académica, nem produto de despeito, a sincera irritação que T.S. Eliot suscitava em Williams pelo facto de ter buscado na tradição literária europeia o contexto poético da sua obra. Em *Spring and All*, por exemplo, Eliot é apelidado de “traditionalist of plagiarism.” Aliás, também no prólogo de *Kora in Hell: Improvisations*, 1920, Eliot e Pound são descritos como “Men content with the connotation of their Masters.” É em vários dos ensaios de Williams, coligidos em *Selected Essays* e *A Recognizable Image*, que se define a sua posição de defesa de um arte “nativa” que, no ensaio “Walker Evans: American Photographs,” de 1938, é reduzida à proposição: “[i]n a work of art ... place is everything.”
 - 2 Convirá de igual modo referir que Hartley e Demuth passaram períodos de tempo na Europa, expondo-se às técnicas desenvolvidas, respectivamente, pelos expressionistas (Kandinsky) e pelos cubistas e futuristas.
 - 3 O próprio poeta afirma: “[y]ou must remember I had a strong inclination all my life to be a painter. Under different circumstances I would rather have been a painter than to bother with these god-damn words. I never actually thought of myself as a poet but I knew I had to be an artist in some way. Becoming a poet was the way life arranged it.” (WILLIAMS, IWWP 1958: 29).

posição de Williams: como que olhando de uma janela, de frente, o mundo. Mais do que merecer claramente a designação lacaniana de “armadilha do olhar”, que poderemos aplicar a todos os quadros em geral, *Self-Portrait* é uma “armadilha dupla” que devolve ao observador um olhar frontal, duro e impertinente, o qual pressagia a atitude de Williams em relação a todas as coisas: observação vigilante.⁴

Ao nível conjuntural, Williams insere-se na vanguarda nova-iorquina, de Greenwich Village e dos salões artísticos e dos grupos de debate estético. 1913 marca de forma indelével o dealbar do Modernismo na América através do Amory Show, a grande exposição de artes visuais que inaugura de forma irrevogável a divulgação do trabalho das vanguardas europeias. É verdade que Alfred Stieglitz, através da sua galeria 291, desenvolvera já anteriormente uma acção pioneira na revelação da vanguarda europeia, pelo menos no âmbito do círculo mais restrito de frequentadores do seu grupo. Todavia, é o Armory Show que coloca na ribalta o trabalho dos pintores europeus (e de vários americanos). A propósito deste evento, a caricatura publicada pelo jornal *New York Evening Sun* de 20 de Março de 1913, “The Rude Descending a Staircase”, mostrando figuras humanas que se precipitam por uma escada rolante, e tendo por base a tela *Nude Descending a Staircase No. 2* (1912), de Marcel Duchamp, revela a atitude de espanto e incompreensão que acolheu o trabalho das vanguardas europeias.⁵

Nesse contexto artístico nova-iorquino, especificamente em três grandes núcleos de artistas (o de Walter Arensberg, o de Alfred Stieglitz e o grupo de escritores e pintores congregados em torno da revista *Others*), Williams encontrou o campo de discussão e ensaio que lhe permitiu assimilar os novos conceitos estéticos preconizados pelas vanguardas. É ele próprio quem refere:

-
- 4 É curioso que Marcel Duchamp tenha concebido uma brincadeira dadaísta a partir de Mona Lisa. Na realidade, pintando, ironicamente, um bigode e barba sobre a imagem feminina e acrescentando as letras L.H.O.O.Q. – lido em voz alta: “Elle a chaud au cul”, que, traduzido, significa “ela tem calor no rabo” (MARLING, 1982: 59) –, Duchamp parece vingar-se, através do ridículo, da impertinência do olhar obstinado daquela pintura.
- 5 Outra tela maldita do Armory Show foi *Blue Nude: “Souvenir de Biskra,”* 1907, pintada por Matisse e representando memórias da Argélia (uma amante argelina do pintor?) (Vide ALTIERI 1989: 20-25). Williams escreveu um bellissimo texto em prosa sobre a tela: “A Matisse”. Claramente, no seu texto *ekphrastico*, Williams faz uma leitura que contextualiza o quadro no meio francês (por oposição ao americano). Williams ignoraria que a fonte de inspiração da tela se situa no norte de África. (Vide ALTIERI 1989: 20-25).

I'd sneak away mostly on Sundays to join the gang, show what I had written and sometimes help Kreymborg with the make-up. We'd have arguments over cubism which would fill an afternoon. There was a comparable whipping up of interest in the structure of the poem. It seemed daring to omit capitals at the head of each poetic line. Rhyme went by the board. We were, in short, "rebels," and were so treated." (WILLIAMS, AUTO 1967: 136)

Na realidade, o Cubismo introduziu uma ruptura paradigmática na arte ao destruir a perspectiva única, ao fragmentar, decompor e sobrepor objectos, ao organizá-los na tela por relações mais geométricas do que lógicas, ao utilizar planos múltiplos, desafiando claramente noções de tempo e espaço, ao condensar num acto total de percepção o objecto dissecado num plano de bidimensionalidade.⁶ Aliás, Cézanne inaugurara já, reconhecidamente, essa violação da perspectiva renascentista que permitia arrumar o mundo dentro das telas em função de proporção e fulcro de perspectiva. As telas pré-cezarianas são pintadas à medida do homem, em subserviência racionalista; as telas cubistas destroem as relações lógicas e miméticas, permitindo a existência da pintura, simultaneamente, enquanto objecto referencial e auto-referencial, claramente autónomo e construído:

For the Cubists a work of art was a completely autonomous object: 'a painting imitates nothing and has its *raison d'être* in itself' was a key sentence in Gleizes's and Metzingers's *Du Cubisme*. However, the cubists agreed with one another that it was of crucial importance to escape total abstraction and keep up references to external, visual reality, since the tension between the objects referred to (which the viewer can still make out) and their artistic transformation was understood to be an integral part of the impact of these paintings. (HALTER 1994: 80)

Williams encontra nestas técnicas pictóricas alternativas – nas quais incoerência de representação se transforma em coerência de composição – o eco para a sua forma individual de conceber a arte, em que a palavra *mimesis* é interpretada de forma inovadora. A história de Hartpence, muito repetida, sumaria a posição do poeta de modo exemplar:

6 Por exemplo, em Picasso ou Braque, ou até em Leger ou certas telas de Gris, os objectos (banais, mas recuperados através dos aspectos formais) são por vezes decompostos até quase se perderem os laços de referencialidade. Em alguns quadros destes pintores, só o título nos dá a chave para a reconstrução do objecto. A perda total de laços de referencialidade não era um objectivo dos cubistas, que construíam as suas telas pela relação de "violação do real" que as suas telas estabeleciam. Note-se ainda que os títulos (ou seja, a comunicação verbal) se tornam muito mais importantes pois são eles a chave para o entendimento.

Alanson Hartpence was employed at the Daniel Gallery. One day, the proprietor being out, Hartpence was in charge. In walked one of their most important customers, a woman in her fifties who was much interested in some picture whose identity I may at one time have known. She liked it, and seemed about to make the purchase, walked away from it, approached it and said, finally, "But Mr. Hartpence, what is all that down in this left hand lower corner?"

Hartpence came up close and carefully inspected the area. Then, after further consideration, "That, Madam," said he, "is paint."

This story marks the exact point in the transition that took place, in the world of that time, from the appreciation of a work of art as a copying of nature to the thought of it as the imitation of nature, spoken of by Aristotle in his *Poetics*, which has since governed our conceptions. It is still the failure to take this step that blocks us in seeking to gain a full conception of the modern in art. (...)

Almost no one seems to realize that this movement is straight from the *Poetics*, misinterpreted for over two thousand years and more. The objective is not to copy nature and never was, but to imitate nature, which involved active invention, the active work of the imagination invoked by such a person as Virginia Woolf." (WILLIAMS, AUTO 1967: 240-241)

O episódio Hartpence é reforçado pela referência ao hábito que Georges Braque teria de transportar as suas telas para o ar livre, após completas, a fim de verificar se rivalizavam em força criativa com a própria Natureza (*Ibidem*). Está em causa uma abordagem não naturalizante da arte, plena de energia geradora, imprimida pela capacidade criativa do artista.

Ora, essa visão da arte enquanto produto construído e não mimético é igualmente válida para o texto poético que Williams define na introdução de *The Wedge* (1944) como "a small (or large) machine made of words". É esta materialidade palpável, inerente à escrita, que se inscreve num quadro comum de referências estéticas do modernismo.⁷ É essa mesma materialidade que permite que, em "Marianne Moore" (1931), Williams conceba a prática poética como "wiping

7 Em Williams, a concepção do texto poético evolui primeiramente com cariz mais imagista, por influência de Pound, depois com um perfil objectivista, resultado do trabalho desenvolvido em paralelo com Louis Zukofsky e, mais tardiamente, com um carácter orgânico-estrutural que se traduz no seu "variable foot", a forma métrica flexível que Williams explora a partir de *Paterson II* (1948)/"The Descent". A questão do "variable foot," que não desenvolveremos, é também central. Henry Sayre considera-o o "texto visual" – a medida visual – que Williams desenvolveu (SAYRE 1983).

soiled words or cutting them clean out, removing the aureoles that have been pasted about them or taking them bodily from greasy contexts.” (WILLIAMS, SE 1954: 128).

Como já referido, em *Spring and All* manifesta-se o amadurecimento poético de Williams em contacto com as artes visuais (Cubismo e Dada). Estruturalmente, por um lado, a obra assemelha-se a uma colagem (justaposição) de temas díspares da qual resultam as várias linhas de significação final. Por outro lado, apresenta múltiplas faces/perspectivas que o leitor vai percorrendo (como se visse os diversos planos de uma pintura cubista) para só no fim completar uma rede de significados que se vai diferindo no tempo. Em *Spring and All* encontramos, entre vários outros temas: 1) considerações dispersas sobre a pintura; 2) considerações sobre poesia e prosa; 3) reflexões historico-políticas consumadas na abertura apocalíptica da obra; 4) referências a pintores (Demuth, Hartley) e a escritores (Alfred Kreyborg, Marianne Moore); 5) referências à libertação da palavra; 6) a anunciação de uma Primavera que tarda em chegar; 7) a renovação do mundo – entre muitos outros. Tudo isto energizado pela repetição incessante de “*imagination*”, palavra que designa o poder criativo dos artistas. A sucessão de temas é desconcertante, a ordem errática dos capítulos é, obviamente, uma brincadeira dadaísta. Na prática, os laços de referencialidade entre a obra e a realidade são claramente mantidos, porém, o carácter “construtivo” da mesma sobressai, nomeadamente através dos comentários meta-poéticos.

Além de adaptar técnicas estruturais de escrita próximas do Cubismo (e de Dada), Williams reporta-se a Juan Gris, um seu favorito, recorrendo a *ekphrasis* num excerto em prosa que tem como intertexto pictórico a tela *The Open Window* (1921):

But such a picture as that of Juan Gris, though I have not seen it in color, is important as marking more clearly than any I have seen what the modern trend is: the attempt is being made to separate things of the imagination from life, and obviously, by using the forms common to experience so as not to frighten the onlooker away but to invite him, (...) ⁸

Things with which he is familiar, simple things – at the same time to detach them from ordinary experience to the imagination. Thus they are still “real” they are the same things they would be if photographed or painted by Monet, they are

⁸ Interpolado pelo poema “The Rose”.

recognizable as things touched by the hands during the day, but in this painting they are seen to be in some peculiar way-detached

Here is a shutter, a bunch of grapes, a sheet of music, a picture of sea and mountains (particularly fine) which the onlooker is not for a moment permitted to witness as an "illusion". One things laps over on the other, the cloud laps over on the shutter, the bunch of grapes is part of the handle of the guitar, the mountain and the sea are obviously not "the mountain and the sea," but a picture of the mountain and the sea. All drawn with admirable simplicity and excellent design – all a unity – (WILLIAMS, CPI: SAA: 194-197)

Na realidade, o quadro organiza-se em função de abstracções geométricas metafóricas que enfatizam as formas comuns aos objectos. Gris parece ter quase seguido instruções de Williams, elevando objectos que se encontravam sob escrutínio directo dos sentidos ao mundo da arte e submetendo-os através da imaginação subjectiva a uma estrutura formal.

A omissão assinalada pela nota 8 (*supra*) corresponde à interrupção do texto em prosa pelo poema "The Rose"/VIII, o qual é associado por parte da crítica à colagem *Roses* (1912) de Gris. Ainda que a ligação não seja sancionada por todos os críticos, encontram-se semelhanças (técnicas e temáticas) entre texto e imagem. "The Rose" revela a existência de fragmentação sintáctica que é ressonância do cubismo literário (aprendido em Apollinaire), mas também de pulverização pictórica ("wither? It ends –" e "The place between the petal's/edge and the"). O aspecto fragmentário do poema é realçado pelo contraste entre estrofes de fôlego variável: umas longas e outras constituídas por verso único, facto que acentua um aspecto de irregularidade. A segunda estrofe, por exemplo, assemelha-se a um estilhaço linguístico: "wither? It ends –." O uso de travessão frisa a separação entre as palavras, estando em consonância com a ideia de isolamento que perpassa o poema e que é veiculada pela repetição de "edge". A precisão de contornos é acentuada na quarta e décima primeira estrofes, que afirmam a separação da rosa de todo o seu contexto envolvente (contexto que na colagem confunde pela profusão de elementos). Referindo-nos à crítica, vemos que Peter Halter, por exemplo, defende que as várias arestas ("edge[s]") deste poema parecem reter a energia agressiva da tesoura utilizada para os recortes da colagem (HALTER 1994: 77). Ao passo que Peter Schmidt comenta o poema afirmando:

The work is full of playful confluences of the real and artificial, especially as they are revealed by the word *edge*, one of the key words in the poem. *Edge* comes to mean the physical edge of the rose petals, the edge of the poetic line as it ends on the page.

the boundary between the physical rose and the roses constructed by the artist in painting and poetry, and, finally, the interface between traditional and new uses of the rose in art. (SCHMIDT 1988: 70)

À interpretação de Schmidt poder-se-ia acrescentar que “edge” se transforma em linha de separação mas também em local de tensão, à semelhança dos traços das pinturas cubistas que exprimem a tensão da ambiguidade ou da indefinição, ou ainda da violação da aparência real. Aliás, as arestas evocam necessariamente os pontos de força da colagem que confunde pela sobreposição de elementos.

Tal como na colagem, o leitor do poema é sujeito a um processo de estranhamento resultante da fragmentação e da escolha dos inesperados materiais de construção, tão criativos quanto os usados por Marcel Duchamp em *The Large Glass*. A flor é restituída à sua qualidade – isenta de conotações gastas – através da mestria técnica:

The rose carried weight of love
but love is at an end—of roses

It is at the edge of the petal
that love waits

Um outro exemplo da aproximação ao Cubismo prefigura-se no poema “Young Love”/IX. Não porque existam referências a alguma pintura cubista (o único pintor mencionado no poema IX é John Marin, sobejamente conhecido pelas suas diversas “skyscraper soups” sobre Nova Iorque – por exemplo, *Brooklyn Bridge* (1910), *Movement, Fifth Avenue* (1912) –, mas porque a justaposição de imagens, objectos e vivências, de alguma forma, parece próxima da ideia de imensidão e simultaneidade de percepção evidentes no registo pictórico que Ferdinand Léger faz da cidade em *The City* e em *Men in the City*, ambos de 1919. A primeira pintura poderia ser uma abstracção de qualquer cidade, onde se vêem os edifícios, mas também as pessoas, anónimas, descaracterizadas, mas, por certo, todas elas com uma história de vida que se adivinha e confunde no turbilhão da urbanidade. Na segunda tela, as figuras humanas são mais proeminentes, mas fundem-se com a cidade pela sobreposição de linhas e formas. É esta diluição do humano no urbano a característica comum entre os quadros e o poema. No texto IX surgem justapostos elementos dispersos: o fim de uma relação amorosa (que domina boa parte do poema), a menção de objectos vários (basicamente peças de mobiliário e roupa), frases e perguntas desconexas. Os versos reportam-se a pedaços de realidade colados e misturados: “Wringley’s, appendicitis,

John Marin:/ skyscraper soup—”. Tudo isto em “New York” e num texto em que existe uma terceira pessoa descrita como: “Clean is he alone/after whom stream/the broken pieces of the city —/flying apart at his approaches”. O aspecto geométrico “quebrado” da urbe é enfatizado nas composições de Léger pelas arestas das formas geométricas que delineiam os edifícios. Quadros e poema não são semelhantes, mas a ambos subjaz uma percepção comum da cidade, campo de acção privilegiado das vanguardas.⁹

Outro poema que consubstancia as estratégias cubistas é “Composition”/XII. Impedindo uma leitura linear e desafiando o receptor a procurar uma linha de consistência, o texto fomenta o mesmo esforço de integração de significados que é exigido pelas telas cubistas. O poema está sujeito a estratégias cubistas resultantes da indefinição de significados que criam uma tensão entre composição e referencialidade (PERLOFF 1999: 125-129). De facto, o texto não é um mero registo descritivo de uma “red paperbox”; antes, “[l]ike a Cubist painting, Williams’ poem introduces contradictory clues that resist all attempt to apply the test of consistency.” (PERLOFF 1999: 129). Na prática, a análise do poema resulta na impossibilidade de construção de uma leitura clara e unívoca. “The red paper box” é afinal forrada de “imitation leather”. Há ainda outra incongruência em “[b]ut the stars/are round/cardboard/with a tin edge”. A confusão de imagens é fantasiosa. Reconhecem-se os elementos mencionados no poema, porém, as relações que estabelecem entre si contrariam uma ordem lógica esperada, como bem se percebe pelas quarta e quinta estrofes:

Its twainch trays
have engineers
that convey glue
to airplanes

or for old ladies
that darn socks
paper clips
and red elastics—

9 Ressalve-se que, a julgar pela opinião expressa por Williams, na Autobiografia, relativamente aos quadros de Léger que viu quando visitou o pintor, juntamente com Pound, em 1924, em Paris, este não era um dos seus cubistas favoritos (WILLIAMS, AUTO 1967: 232).

A estranheza causada por estas associações propaga-se à estrofe imediata, onde se pode ler: “What is the end/to insects/that suck gummed/labels?”.

Perloff considera o efeito deste poema semelhante ao da pintura de Gris salientando:

Juan Gris, Williams’ “favourite painter” at this time (A, 318), uses geometric analogies to confound the absolute identities of objects and their special positions, but he does not submit his objects to the large-scale decomposition we find in, say, Picasso’s *Ma Jolie*.

Consider *Still Life before an Open Window: Place Ravignan*, painted in 1915 (...). Here we can identify the objects on the table—carafe, bowl of fruit, goblet, newspaper — and the window view—shuttered windows across the street, trees, balcony rails—quite easily. We can also make out the label “MEDOC” and the block letters of “LE JOURNAL.” But Gris “real” objects are seen as through a distorting lens; they are rigidly subordinated to the geometric structure of the painting: a complex set of interlocking triangles and rectangular planes whose special positions are ambiguous. (PERLOFF 1999: 126)

Concordando com esta linha de leitura e com a comparação de efeitos técnicos, não se pode deixar de referir que os objectos escolhidos para este poema violam, de forma muito mais vincada, as relações lógicas entre si do que os objectos de *Still Life before an Open Window: Place Ravignan*. Afinal um jornal, uma garrafa ou uma taça com fruta são normalmente colocados em cima de uma mesa (porque não imaginar em frente a uma janela aberta?) Já as estrofes acima citadas fogem por completo a este “relacionamento lógico”. Acresce que alguns dos elementos mencionados por Perloff só dificilmente se identificam no quadro. Assim, a estratégia usada por ambos os artistas difere. Em Williams não há dúvidas quanto aos objectos mencionados; em Gris não há dúvidas quanto às relações lógicas entre objectos (o que há é dificuldade de os apreender pela desfiguração a que estão sujeitos). Em todo o caso, a violação de uma perspectiva mimética é evidente.

A propósito do poema XII pode ainda reconhecer-se, pelo “nonsense” das associações feitas, a intervenção de estratégias dadaístas. Este texto, como vários outros de *Spring and All*, parece habitar um limbo entre Cubismo e Dada.

Ainda antes de 1923 são evidentes exemplos (que se materializam de formas várias) da ligação da escrita de Williams às artes visuais. Permanecendo dentro das

associações ao Cubismo gostaríamos de abordar ainda dois textos: “March” (1921) e “January Morning: *Suite*” (1917).

Em “March” parte dos fragmentos são textos *ekphrásticos* sobre pintura e arquitetura da antiguidade: as imagens da arte do passado são submetidas à estrutura formal da arte do presente: a colagem. As estrofes numeradas justapõem temas diferentes: I – a chegada da Primavera ao ambiente desolado e frio do Inverno; II – o mês de Março que faz lembrar as pirâmides, sendo também comparado a Fra Angelico e a “band/ of young poets that have not learned/ the blessedness of warmth”; III – o baixo relevo assírio em alabastro do século VII a.C., com a imagem do rei Ashur-bani-pal, que se encontra no British Museum, em Londres; IV – “My second spring –” que corresponde à descrição em texto *ekphrástico* da *Annunciation* (1430), de Fra Angelico, que está no Convento de S. Marco em Florença:

(...)

My second Spring—painted
a virgin—in a blue aureole
sitting on a three-legged stool,
arms crossed—
she is intently serious,

and still

watching an angel
with colored wings
half kneeling before her—
and smiling—the angel’s eyes
holding the eyes of Mary
as a snake’s hold a bird’s.
On the ground there are flowers,
trees are in leaf.

A estrofe V termina com a promessa de tempestade e a chegada de uma terceira Primavera interrompida por uma breve referência ao Portão de Nabucodonosor de Ishtar Gate of Babylon, que se encontra no Pergamon Museum, em Berlim (“think of the blue bulls of Babylon”). No caso de “March” as obras de arte referidas não pertencem a correntes modernistas, porém, é na justaposição de diferentes elementos (Natureza, pirâmides, pintura de Fra Angélico, relevo assírio-babilónico) que

encontramos uma técnica semelhante à dos cubistas, utilizada, por exemplo por Picasso, no quadro *Guitar, Sheet Music and Wine Glass* (c. 1912), ou na colagem *Guitar* (1913). Aliás, pressentem-se no poema não tanto vozes diferentes, mas discursos dispersos que se (con)fundem e prenunciam uma estrutura polifónica.

Um exemplo mais evidente de poema polifónico é “January Morning: *Suite*”. O texto é constituído por quinze estrofes numeradas sem relação aparente entre si. Só na décima quinta estrofe os diferentes momentos são entendidos como realidades sobre as quais o eu lírico queria escrever poemas inteligíveis para uma “old woman.” Os fragmentos que o compõem, ainda que dominados por uma única voz, versam temas díspares como, por exemplo: I – os prazeres do que se vê em viagem; II – o adiamento de uma operação; V – um cavalo coberto por uma colcha e de focinho no ar; XIII – o encorajamento de alguém ao trabalho, com a promessa, irónica, de vir a ser encontrado morto ao pé de uma cómoda. Ao longo do poema, só uma única vez, na estrofe VIII, há interrupção por uma segunda voz. Mais uma vez, a inclusão de elementos díspares se assemelha à técnica cubista de composição a partir de objectos (e materiais) que, aparentemente, nada têm em comum, contrariando uma lógica esperada. “Overture to a Dance of Locomotives” é outro bom exemplo de polifonia.

Ao nível ainda mais restrito da língua/sintaxe deve o leitor de Williams dar atenção aos encavalgamentos extremos, característicos em muitos dos seus poemas, e que adiam por momentos o significado da leitura, tal como as distorções cubistas diferem no tempo a nossa percepção cabal dos objectos. Um bom exemplo surge em *Spring and All*, em “The Right of Way”, poema que termina em: “I saw a girl with one leg/ over the rail of a balcony.” O que inicialmente é entendido como uma rapariga com uma perna, é afinal uma rapariga que tem uma perna por cima do corrimão de uma varanda (o leitor é induzido a respostas diametralmente diferentes às situações). Isto é, a percepção inicial é incompleta e gorada. Outro exemplo é “Love Song (Daisies are broken),” (1917) que descreve uma cena campestre. Nada denuncia aparentemente a ligação ao Cubismo. Se a leitura dos dois primeiros versos do poema (“Daisies are broken/ petals are news of the day”) for ditada pelo fim de cada verso, obtêm-se duas afirmações distintas. Se, no entanto, o leitor considerar a existência de encavalgamento (“Daisies are broken/petals”), então “petals” é sujeito a uma dupla função sintáctica, servindo como nome predicativo do sujeito da primeira frase e como sujeito da segunda. Esta indefinição cria uma duplicidade de perspectiva – “cubista” – sobre a palavra.

Este apontamento sobre as ligações de Williams ao Cubismo demonstra em que medida houve uma partilha de pressupostos estéticos e técnicas construtivas entre o poeta e os artistas visuais. A transferência de formas de abordagem dos objectos/da realidade, adaptada ao meio específico de expressão de cada arte, é o elo de união agregador deste diálogo intersemiótico. Mas não é só com o Cubismo que Williams convive na sua escrita: *ekphrasis*, Dada e Precisionismo assumem, de igual forma, posições de relevo na sua produção poética.

OBRAS REFERENCIADAS

- ALTIERI, Charles. (1995): *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry. The Contemporaneity of Modernism*. (1989). University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania University Press.
- HALTER, Peter. (1994): *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*. Cambridge Studies in American Literature and Culture. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARLING, William. (1982): *William Carlos Williams and the Painters, 1909-1923*. Athens, Ohio: Ohio University Press.
- PERLOFF, Marjorie. (1999): *The Poetics of Indeterminacy Rimbaud to Cage*. (1981). Evanston: Northwest University Press.
- SAYRE, Henry M. (1983): *The Visual Text of William Carlos Williams*. Urbana: University of Illinois Press.
- SCHMIDT, Peter. (1988): *William Carlos Williams, the Arts, and Literary Tradition*. Baton Rouge: Louisiana State university Press.
- WILLIAMS, William Carlos. (1954): *Selected Essays of William Carlos Williams*. New York: Random House.
- _____. (1967): *The Autobiography of William Carlos Williams*. (1951). New York: New Directions.

_____. (1977 [1958¹]): *I Wanted to Write a Poem. The Autobiography of the Works of a Poet*. New York: New Directions.

_____. (2000): *Collected Poems I 1909-1939*. (1987). Ed. A. Walton Litz and Christopher MacGowan. Manchester: Carcanet Press.

THE EXPRESSION OF TERROR: ABSTRACT EXPRESSIONISM AND GOTHIC FICTION

Maria Antónia Lima

In 1945, the abstract expressionist painter, Barnett Newman, concluded that after Hiroshima, he knew the terror to expect, because it had become as real as life. Many other American expressionist painters, such as Rothko, Pollock and de Kooning, tried to express this strong and violent emotion in their paintings. This leads us to think that many similarities, between American Gothic fiction and this modern art movement, can certainly be found. Both concentrate on the same kind of human emotion, which artists have a special urgency to express, whenever they feel confronted by the dangers of living in a society and time that have tendencies to create high levels of emotional sterility, which forbids individuals to feel their own humanity. If the origins of the Gothic are connected with the refusal of certain neoclassical ideals based on order, control and reason, which gave rise to a romantic search for freedom, emotion and imagination, we can say that Abstract Expressionism was also concerned with similar states of consciousness in order to penetrate into the complexity of man's inner self through the contact with the most irrational forces and impulses, represented through fractured forms and demonic figures that can become pictorial equivalents for many gothic fictions.

In *The Gothic Flame* (1987), Devendra Varma associated the Gothic to modern art movements, noticing that some gothic fragments, from the 19th century, were able to evoke precisely the same feelings expressed in the paintings by Picasso, Chagall, Chirico, Klee or Max Ernst. Varma concludes that "the Gothic novel is a legitimate art form. It revived our apprehension of life itself by enlarging our sensibility, making readers more conscious of the kinship of terror and beauty" (VARMA 1987: 226). In *Love and Death in the American Novel* (1960), Leslie Fiedler underlined the modernity of this kind of fiction, considering the Gothic as the forerunner of the modern novel.

According to his opinion, the Gothic is an example of modern art by its innovation and by having become an anti-realist protest and a rebellion of the imagination against the reduction of fiction to the analysis of contemporary habits. He concluded that "despite its early adoption by Mrs. Radcliffe, the gothic is an avant-garde genre, perhaps the first avant-garde art in the modern sense of the term" (Fiedler 1960: 134). The Gothic's intention of *épater la bourgeoisie* was common to several modernist movements like Dada, Surrealism and Pop art. Moreover, its desire to penetrate into the deep recesses of the irrational connects this literary mode to some aspects of Abstract Expressionism. This connection can be perceived through the contact with some of the most representative works by Pollock, Rothko, de Kooning and others. Common to them all is the importance given to the expressive power of emotions, to an anti-conventional vision of reality and to the desire of exploring the most complex and irrational side of the human mind. In an interview given by Rothko, in 1945, to the *The New York Times*, the artist said: "If previous abstractions paralleled the scientific and objective preoccupations of our times, ours are finding a pictorial equivalent for man's new knowledge and consciousness of his more complex innerself."

Gothic fiction is characterized by being a writing of excess that began to be produced in the 18th century, when people had many doubts about the value of reason to explain the Universe. Fear and anxiety provoked by the uncertainty of many historical and social changes created an ambivalence of thinking and feeling, because reality could easily turn into a nightmare. We can say that abstract expressionist artists also experienced a similar atmosphere of uncertainty, because they belonged to a generation that came to maturity at the beginning of a world war, followed by Depression, the Spanish Civil War, the Holocaust and a nuclear apocalypse. That's why we can find in their paintings the expression of a traumatic spirit of time, through exacerbated drawings and a more brutal aesthetic norm than the spiritual and sometimes utopian abstraction of their predecessors such as Mondrian, Malevich or Kandinsky. The emphasis given to the emotions, particularly to the one of terror, gave birth to a new aesthetics that forced gothic writers and abstract painters to refuse the conventional processes of representation, because it was for them impossible to deal with an intolerable reality using the old established models. This urgency to find a more original and adequate way of expression was particularly felt by Pollock, when he said that "the modern artists have found new ways and new means of making statements. It seems to me that the modern painter cannot express this age, the airplane, the atom bomb, the radio, in the old forms of the Renaissance or of any other past

culture. Each age finds its own technique” (LEWISON 1999: 37). This search for a new aesthetics is also at the origin of gothic fiction, that refused the neo-classical rules and preferred to be centred in the human emotions. As Horace Walpole said in *Anecdotes of Painting*, “One must have taste to be sensible of the beauties of Grecian architecture, one only wants passions to feel Gothic” (VARMA 1987: 16).

Describing the Gothic as a new concern that emerged as the darker side to Romantic ideals and to the Enlightenment, Fred Botting considers it a part of a world of anxiety, despair and guilty, a world of individual transgression interrogating the uncertain bounds of imaginative freedom and human knowledge. In his work entitled *Gothic*, he concludes that “the boundless as well as the over-ornamentation of Gothic styles were part of a move away from strictly neo-classical aesthetic rules which insisted on clarity and symmetry, on variety encompassed by unity of purpose and design. Gothic signified a trend towards an aesthetics based on feeling and emotion and associated primarily with the sublime” (BOTTING: 3). It was also on account of this emotional necessity, that many American artists from the 1930s produced paintings with psychologically charged expressions, which centred upon violence, energy and many disturbing subjects such as death and hysteria. Their works showed a very distinctive style full of raw energy, basic force and crude strength. Even the use of colour was violent, with reds and blacks colliding. Pollock’s talent, for example, was called “volcanic”, because he was totally unpredictable and able to paint from inner impulsion. In spite of some negative criticisms, as the one that compared his paintings to a pattern of a tie and to a map of tangled hair, Pollock developed a popular image of the artist *maudit* as a wild, brutish and lonely genius, who lived in a constant state of crisis. Greenberg described him as “gothic, morbid and extreme”. It was also this critic, who gave the title of *Gothic* (1944) to one of his paintings, which the artist produced departing from an idea of a dancer inspired by *Les trois Danseuses* by Picasso. This title was a metaphor for the rough nature Greenberg saw in Pollock’s art. *Gothic* shows us a dense mass of forms and lines. The black functions as a background as an outline that curves itself rhythmically, involving the blue and green areas, sometimes together with a blurred dry-green. Sometimes it seems reasonable to establish associations with hands and feet that, all of a sudden, seem completely arbitrary and without importance. Only the recollection of a dancing figure in a rhythmic movement is constantly present, but under the form of a simultaneous vibration of the entire image, more than a sequence of movements, which may represent an opportunity to remake the process of creation. Pollock’s

Black Paintings (1951) have also strong gothic connotations. By abandoning colour, he gave his art a sense of urgency, where the human figure suddenly returns, with heads, faces and mutilated limbs emerging from black webs. The crudest of these images is a decapitated Roman head, with a bald forehead that bears an unsettling likeness to the artist. In these paintings, Pollock no longer veiled his imagery. Instead he left the human figure exposed ready to reveal or to confess a certain guilt. That's why his *Black Paintings* are often seen as a rebellion against his "drip" paintings and a metaphor for Pollock's violent break with his past. The disturbing quality of these images, the obsession and the fanatic purpose, with which he worked to produce them, show us his "gothic" character, so well represented in his *Self-Portrait* (1930-1933), expressive of his darkest neurosis. This gothic tendency can also be perceived in his famous *Mural* (1943), where we can see obscured totems reduced to black lines of great and frightening intensity. In his paintings, many of these totems were broken down to anatomical fragments, scattered all over the canvas and where we can sometimes notice disembodied eyes that seem to glare from the interior of certain abstract images.

This preference for primitive symbols, in opposition to the established values of civilization, is also an important characteristic of gothic fiction, as David Punter pointed out, when in *The Literature of Terror*, he stated that "the fruits of primitivism and barbarism possessed a fire, a vigour, a sense of grandeur which was sorely needed" (PUNTER 1980: 6). The word "gothic" was initially used with the senses of primitive, barbarous, wild and uncivilized. At the end of the Middle Ages, this designation was used with a negative meaning referring to a wild nature and to everything that was strange or had to do with superstition, ugliness, extravagant fantasies, etc. The so called Goths were considered barbarians and destroyers, something the gothic literature was aware of, whenever it had to represent the human tendency to destruction and chaos, that was completely contrary to the classical notion of order. In *The Sense of an Ending*, Frank Kermode presented the reason why gothic writers felt so attracted to chaos: "It is not that we are connoisseurs of chaos, but that we are surrounded by it, and equipped for coexistence with it only by our fictive powers." (KERMODE 1968: 64). His desire for a more spontaneous painting, also led Pollock to confront chaos. He said he wasn't afraid to make changes, to destroy the image, because painting had its own life, and he would try to let it reveal itself. That's why he stopped painting figurative images and turned to abstraction and to what was called "all over painting" that led him to break down all hierarchical distinctions dissolving the pictorial into

sheer texture. This attitude was completely approved by De Kooning, when he said that “Every so often, a painter has to destroy painting. Cézanne did it. Picasso did it with Cubism. Then Pollock did it. He busted our idea of a picture all to hell.” (SOLOMON 2000: 17).

That one must destroy to create was a very famous advice invented by Picasso, and it seems that Pollock’s project included the intention to destroy Picasso, because he needed to be free from the subservience to cubist tradition. There is a very high degree of destruction in his paintings that is at the origin of their basic force and vigour. It’s the case of the expressive violence of *Troubled Queen* (1945), a large vertical painting that measures about six feet high. It’s a violent picture that shows two decapitated heads emerging from a thicket of slashing lines. One of the heads is a triangle pierced by a single eye, the other head is heart-shaped, with two square eyes and a troubled expression that suggests she is the queen of the painting’s title. She appears to be suffocating as if choked by the fat, zagging lines and broken arcs that glut the picture surface. This violence has very often a cathartic effect, as the art critic, Sam Hunter, noticed, in an article for *The New York Times*, where he criticized Pollock’s art, saying that “it reflects an advance stage of disintegration of modern painting. But it is disintegration with a possibly liberating and cathartic effect and informed by a highly individual rhythm.” (SOLOMON 2000: 191). This cathartic disintegration is also an effect produced by gothic fiction, where the characters are very often threatened by the disintegration of their personalities, turning themselves into victims of their own self-destruction. The catharsis, obtained by these destructive acts, shows that gothic fiction tends to purify human emotions, specially the emotion of terror, itself a tragic emotion, according to the definition of Tragedy presented by Aristotle in his *Poetics*. And it’s widely known that the best gothic novels and short-stories are the ones that possess a tragic meaning of human existence. In his work *The Haunted Castle* (1927), Eino Railo said that “suffering may have in it something sublime, and when joined to crime, great passion and catastrophes, it leads to what approaches tragedy.” (RAILO 1927: 327).

This tragic tension can also be felt in Rothko’s paintings, because this artist thought that the tragic experience was the only art source. The spiritual dimension of his work tells us that he tried to transform his paintings into experiences of tragedy and ecstasy, as if they represented basic conditions of existence, because his main purpose was to express the universal human drama. The emotional power of his work comes from a dramatic conflict created through contrasting colours, that seem

to live in a tension of contention or eruption, of fixation and fluctuation, that Rothko described as tragic. The mysterious character of his art became darker in the last two years of his life, when he explored the dark colours in *Black on Grey* (1969-70), and *Brown on Grey* (1969), where the grey zones seem to be agitated in a turbulent action. In an interview, Rothko confessed that he wasn't an abstractionist, he wasn't interested in the relation of colour with form, he was only interested in expressing basic human emotions, such as tragedy, ecstasy and ruin. His interest in Tragedy led him to explore mythological themes that expressed universal questions. Rothko's archetypes represented barbarism and civilization, passions, pain, aggression and violence as something primitive, timeless and tragic. He remarked that those who thought that the world today was less brutal and ungrateful than the one of those myths, didn't perceive reality or didn't want to see it in art. Terror and fear had to be present in his canvas because, as Lovecraft stated in *The Supernatural Horror in Literature*, they were the strongest and the oldest emotions of humanity. Their connection with mythology is inevitable, because, as Edith Birkhead concluded, in *The Tale of Terror* (1921), the gothic story is so old as man, being terror and fear at the origin of many ancient myths. The old legends and epic narratives have always offered motives to confront monsters and hideous figures. As Birkhead said "human nature desires not only to be amused and entertained, but moved to pity and fear." (BIRKHEAD 1921: 3). If Canto XI, in *The Odyssey*, can be compared to a gothic scene, where Ulysses calls the spirits of the dead, the black rectangles, in the Seagram Murals by Rothko, can also contain a certain gothic spirit, because they celebrate the death of civilization, suggesting the entrance in open tombs like the doors that lead to the houses of the dead, in egyptian pyramids, behind which the sculptures maintained the kings living to the eternity. Once Rothko compared these murals to the ones by Michael Angelo in Saint Lorenzo's library in Florence, saying that the room, where they were, gave him the sensation of being walled by doors and windows, an experience that perhaps Edgar Allan Poe would have liked.

Both gothic writers and abstract expressionist painters felt the urgency to express a moral crisis and the feelings of destruction that haunt the contemporary mind. To do this they used an aesthetics that expressed the horrible as something beautiful or sublime. As Barnett Newman said, in a world that was a battle field, reduced to ashes by destruction and rage, it was impossible to go on painting as before – flowers, reclined nudes or musicians playing the cello. To express this ugliness that invaded the world, it was not possible to go on using the past methods of representation, as

de Kooning's "ugly" women show. But as Greenberg said about Pollock: "he is not afraid to look ugly, all profoundly original art looks ugly at first." (SOLOMON 2000: 154).

WORKS CITED

- ANFAM, David. (1990): *Abstract Expressionism*. London: Thames and Hudson.
- BAAL-TESHUVA, Jacob. (2004): *Rothko*. Koln: Taschen.
- BIRKHEAD, Edith M. A. (1921): *The Tale of Terror*. London: Constable & Company.
- BOTTING, Fred. (1996): *The Gothic*. New York: Routledge.
- CAVALLARO, Dani. (2002): *The Gothic Vision – Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. New York: Continuum.
- CHAVE, Anna C. (1989): *Mark Rothko – Subjects in Abstraction*. New Haven: Yale Press.
- EMMERLING, Leonard. (2004): *Pollock*. Koln: Taschen.
- FIEDLER, Leslie (1997): *Love and Death In The American Novel*. Illinois: Dalkey Press.
- HOGLE, Jerrold E., ed. (2003): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KERMODE, Frank. (1968): *The Sense of an Ending – Studies in the Theory of Fiction*. London: Oxford University Press.
- LEWISON, Jeremy. (1999): *Interpreting Pollock*. London: Tate Gallery Publishing.
- PUNTER, David. (1980): *The Literature of Terror – A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. New York: Longman.
- RAILO, Eino. (1927): *The Haunted Castle*. New York: Routledge.
- SOLOMON, Deborah. (2000): *Jackson Pollock – A Biography*. New York: Cooper Square Press.
- SYLVESTER, David. (2001): *Interviews with American Artists*. New Haven: Yale University Press.
- VARMA, Devendra P. (1987): *Gothic Flame*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.

THE CANTERBURY TALES DE PASOLINI

Maria do Céu M. Monteiro Marques

To watch Pasolini's films is to watch a parable, a type of non-fictional fiction, evidently made up and false, yet whose falsity is there to express a truth.

Sam Rohdie, *The Passion of Pier Paolo Pasolini*

A adaptação cinematográfica de um texto literário representa uma operação complexa, que envolve alguns riscos, tendo em conta que se trata da transposição de uma mensagem de uma linguagem para outra. Os resultados dessa passagem geram, com frequência, atitudes polémicas e de rejeição por parte dos críticos que não vêem com bons olhos as alterações sofridas por uma história contada num romance ou numa peça de teatro. No entanto, uma adaptação não tem que ser vista como algo negativo: existem excelentes filmes inspirados em obras literárias fantásticas, outros têm pouca qualidade mas a fonte literária de que partiram é extraordinária e outros baseiam-se em obras literárias pouco relevantes que só ganharam notoriedade depois de transpostas para o cinema.

Hoje em dia, muitos dos guiões escritos já não recorrem à literatura para criarem as suas histórias. No entanto, independentemente da variedade e quantidade de guiões apresentados às grandes companhias cinematográficas, o cinema continua sempre pronto a descobrir um bom argumento numa obra literária recente ou mais antiga e partir à sua descoberta. A literatura tem conseguido, ao longo dos tempos, assumir relações interessantes com outras artes. Na opinião de alguns críticos, o romance moderno sofreu alterações em relação ao romance clássico, em parte devido ao cinema.

Na opinião de Seymour Chatman:

Classical novels exhibit a relative constancy of alternation between scene and summary. Contrarily, modernist novels, as Virginia Woolf observed in both theory and practice, tend to eschew summary, to present a series of scenes separated by ellipses that the reader must fill in. Thus, the modernist novel is more cinematic, although I do not argue that it changed under the influence of the cinema. (CHATMAN 1980: 75)

A obra de Virginia Woolf sofreu a influência da pintura impressionista francesa, tendo a escritora adaptado e transformado técnicas não literárias adequando-as ao novo meio. Descrição e narração têm como base pinceladas narrativas que deixam as suas marcas dispersas no texto, cabendo ao leitor a tarefa da montagem do *puzzle*. Mas Virginia Woolf também admirava o potencial harmónico da música tendo dito um dia que gostaria de escrever quatro linhas ao mesmo tempo, descrevendo o mesmo sentimento, como faz um músico (WOOLF 1932-35: 315). Um exemplo semelhante relacionado com a inspiração é a técnica fotográfica do escritor Christopher Isherwood. O narrador homodiegético de *Goodbye to Berlin* (1945) diz: "I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking" (CHATMAN 1980: 15). O narrador filma e através da informação das imagens exteriores deduz o que as pessoas estão a pensar. Outro exemplo ainda, da influência de um meio sobre outro, é o romance gótico que procura imitar verbalmente na descrição da paisagem/imagem a técnica do claro escuro da pintura.

A literatura, à semelhança da música, pintura, arquitectura e cinema, revelam directa ou indirectamente as inquietações e tendências estéticas de uma época, o do momento da sua criação. O estudo diversificado das obras de diferentes artistas, de uma determinada época, permitem-nos cruzar informação e saber mais pormenores sobre coisas tão vulgares como o vestuário, a família, o papel da mulher, a educação, a saúde ou mesmo a economia de um país. O facto da literatura ser essencialmente temporal permite uma relação mais fácil com o cinema, tendo também em comum a capacidade de contar uma história utilizando signos distintos que conduzem a textos semelhantes mas não coincidentes. Para uns, uma imagem vale mais do que mil palavras e, para outros, nada supera a imaginação humana e a forma de comunicar através da palavra escrita. É fácil estabelecer relações entre o cinema e a literatura, como se pode depreender das afirmações de Seymour Chatman, num estudo sobre o paralelismo entre as técnicas cinematográficas e as literárias:

“description *per se* is generally impossible in narrative films, that story-time keeps going as long as we feel that the camera continues to run” (CHATMAN 1980: 74).

E prossegue:

“The effect of pure description only seems to occur when the film actually “stops”, in the so-called “freeze-frame” effect (the projector continues, but all the frames show exactly the same image).” (75)

De facto, o *freeze frame*, ou seja, o filmar continuamente um objecto ou pessoa imóvel é uma técnica descritiva em que a ausência de movimento leva o espectador a fixar a imagem e a interpretar os signos visuais. Pode mesmo dizer-se que o motor narrativo do texto fílmico está em ponto morto, apesar do projector continuar a debitar imagens continuamente, mantendo o mesmo ritmo e cadência. Esta técnica foi muita usada nos filmes de *suspense*, nomeadamente por Hitchcock, um mestre nesta arte, mas passou para um plano secundário, devido à utilização de novas tecnologias e ao trabalho arrojado de homens como George Luckas ou Steven Spielberg que imprimiram novas dinâmicas à arte de filmar e representar.

Hoje em dia, as viagens fantásticas através do tempo processam-se mais em termos de futuro do que de passado. Viagens a outros planetas, guerras entre galáxias ou a produção de indivíduos para fins específicos, deixaram de fazer parte do imaginário de lunáticos como Da Vinci, Júlio Verne, Aldeous Huxley ou George Orwell e tornaram-se verosímeis/reais, pelo menos no écran. Mas será possível conhecer o passado e representá-lo de uma forma correcta ou as representações de um passado distante não passam de especulações independentemente de serem tratadas por grandes historiadores ou mesmo pelo cinema? Segundo a opinião de Laurence Lerner, manifestada em *The Frontiers of Literature*:

... it has become a commonplace to argue that history cannot give us direct access to objective facts, since the ideology and the verbal strategies of the historian will determine what he chooses to notice and how he describes it, to say nothing of the connections between events that he then establishes. (LERNER 1990: 334)

Esta parece ser uma verdade, a estética e a ideologia moldam a nossa percepção do passado e transformam factos puros em histórias com significado. Aos historiadores e críticos de história não restam muitas alternativas a não ser valer-se consciente ou inconscientemente dos métodos da ficção bem como da ciência. Simultaneamente, a compreensão do passado pelos não-historiadores é predeterminada pela representação

da história na ficção e no cinema. Ver um filme sobre um determinado acontecimento exige menos esforço do que consultar documentação variada sobre um evento específico. A vida atarefada nas grandes cidades não deixa espaço para esses “devaneios”, por isso, para muitos milhões de pessoas em todo o mundo, saber algo sobre a Guerra Civil de Espanha pode ser visto no filme *For Whom the Bell Tolls* (1943), a guerra do Vietname encontra-se em *Apocalypse Now* (1979) e o holocausto na *Schindler's List* (1993).

Muitas histórias têm sido escritas sobre o passado, histórias cuja verdade pode ser julgada mais de acordo com a utilidade política do momento em que são escritas, porque são influenciadas pelas ideologias dominantes, do que a coincidência com a realidade. Por outro lado, a História pós-moderna reflecte a tendência geral para o relativismo cultural e epistemológico. Os filmes, para desespero de alguns historiadores, optam por uma aproximação pós-moderna em relação ao passado, vendo-o não como uma crónica enfadonha, mas um manancial de histórias extraordinárias.

É possível que tenha sido o fascínio pelo passado que levou Pier Paolo Pasolini (1922-1975), a transpor para o écran uma obra como *The Canterbury Tales*. A versatilidade deste artista, a sua capacidade artística e irreverência acentuada, permitiram-lhe ver no cinema uma saída para a sua necessidade de comunicação visual. O sucesso como escritor surgiu com o romance *Una Vita Violenta*, publicado em 1959, tornando-se num dos poucos escritores italianos cuja obra conheceu onze traduções e várias edições em Itália. Os seus escritos e os seus filmes polémicos nunca foram pacíficos nem deixaram o público indiferente, por reflectirem as tragédias pessoais expostas de uma forma transparente. Como refere Rohdie: “In Pasolini's work, reality is twofold and a paradox. It is the reality of the language cited and the reality of its citation, that is, the reality of its artistic deformation” (ROHDIE 1995: 3).

Parece consensual que *The Canterbury Tales* está entre os trabalhos mais populares da herança literária britânica. Quando Caxton introduziu a imprensa em Inglaterra, este foi o primeiro trabalho secular que imprimiu em 1478, apesar de existirem outros textos do mesmo autor. A colectânea oferece uma grande variedade de formas literárias e diferentes narrativas que têm cativado o interesse dos intelectuais de todos os tempos. No seu último ano de vida (1700), John Dryden, com base no seu conhecimento do Prólogo Geral e alguns contos, escreveu uma frase bem conhecida ainda nos nossos dias, em que considerava Chaucer “the father of the English poetry”. O valor desta obra ainda hoje se mantém e o número de estudos em curso é elevado

certamente porque como George Macy, fundador de *The Limited Editions Club* argumenta:

... it has been said of *The Canterbury Tales* that all of humanity moves through its pages. The stories are full of an inimitable humor, at once friendly and shrewd. The points are often made casually, often with bludgeon strokes, but they are always human and illuminating.¹

The Canterbury Tales, texto original do século XIV, cuja autoria é atribuída ao poeta inglês Geoffrey Chaucer (1342-1400), conta a história de um grupo de peregrinos composto por 30 pessoas, oriundas de diferentes classes sociais, que se dirigem à catedral de Canterbury. A obra começa com um Prólogo Geral em que o narrador chega à Tabard Inn, em Southwark, e se encontra com outros caminantes que descreve. Na segunda parte do Prólogo, o dono da estalagem propõe que cada um conte quatro histórias, duas na ida e duas no regresso, sendo o melhor conto recompensado com um jantar.

Se partirmos do princípio que eram trinta as pessoas que integravam o grupo, deviam existir mais de cem histórias, contudo, apenas chegaram até nós vinte e quatro contos e alguns estão incompletos, como inacabada estava a obra aquando da morte de Chaucer. A simples consulta de exemplares, produzidos em épocas diferentes, permite-nos constatar, à partida, que algo de estranho se passou. A ordem dos contos varia e é mesmo possível que a atribuição de uma história a este ou aquele peregrino se deva aos editores do século XV ou até, segundo investigações recentes, aos copistas que foram reproduzindo as histórias, ao longo de algumas décadas. Por outro lado, não podemos esquecer que como as várias secções de *The Canterbury Tales* ainda não estavam organizadas quando Chaucer faleceu, foram os seus amigos que fizeram o que puderam para criar uma edição coerente.

E, se estas alterações na ordenação das histórias, podem parecer pouco importantes, o mesmo não se poderá dizer das várias dezenas de versões diferentes, só de um dos contos, que integram as múltiplas versões de *The Canterbury Tales*. A título de curiosidade, podemos referir que são conhecidas, actualmente, 58 variantes dispersas pelas bibliotecas de todo o mundo, só do capítulo "The Wife of Bath's Prologue". Depois desta constatação será legítimo perguntar qual das versões deste

1 [Http://www.findarticles.com/](http://www.findarticles.com/) George Macy

capítulo está mais próxima do original. Num artigo publicado na Internet, intitulado “Chaucer’s descendents: evolutionary biologists help trace the ancestry of a classic” pode ler-se:

Recently, literary scholars got help from an unlikely source—a pair of biologists (Adrian Barbrook and Christopher Howe of Cambridge University) who have used computers to track microbial evolution. [...] Howe, who has an interest in medieval manuscripts, hit upon the idea of using the same software for a new application, tracing the evolution of the varying Chaucer texts.

The analysis indicated that some lesser known versions of “The Wife of Bath’s Prologue” may be closer to Chaucer’s original than those in standard modern editions. The study also offered new hope for the Wife of Bath’s reputation.²

O mesmo artigo refere ainda outras experiências que têm sido feitas no campo literário recorrendo a métodos científicos característicos de outras áreas disciplinares, que à partida nada parecem ter em comum. Ronald Thisted, um especialista em estatística da Universidade de Chicago, tem usado os seus conhecimentos para estudar poemas atribuídos a Shakespeare. Estas experiências são enriquecedoras e vêm confirmar que as diferentes áreas do saber são cada vez menos estanques e a transversalidade entre os diferentes saberes não só é possível como desejável.

Mas enquanto aguardamos novas descobertas, passemos à adaptação de *The Canterbury Tales* ao cinema. Trata-se do segundo filme daquela a que Pasolini chamou *Trilogy of Life*, um tríptico cinematográfico que começou com *Decameron* (1970), a transposição de *short stories* de Boccaccio para o écran e que terminou com *Arabian Nights*, uma interpretação sensual de *The Thousand and One Nights*, cujos cenários se desenrolam em locais tão exóticos como o Yemen, a Etiópia, o Irão e o Nepal, palcos ideais para escravos e reis, poções mágicas, demónios e manifestações de amor de toda a espécie.

Pier Paolo Pasolini, certamente o cineasta italiano mais complexo do pós-guerra, foi também poeta, dramaturgo, argumentista, ensaísta, crítico, romancista e pintor. Nascido em Bolonha, Itália, aos 19 anos publicou os primeiros poemas quando frequentava a Universidade de Bolonha. O encanto com o Comunismo esteve na origem da sua prisão durante a II Guerra Mundial, quando foi capturado pelos alemães

2 http://www.findarticles.com/cf_0/m1200/n13_v154/21227592.

que ocupavam a Itália. Foi preso em 1943, mas conseguiu evadir-se de um campo alemão e refugiou-se em Friuli, onde permaneceu alguns anos. Em 1950 partiu para Roma onde escreveu ensaios, poemas, histórias sobre a luta de classes e pintou.

Em Itália, seu país natal, Pasolini tornou-se conhecido através da escrita, nomeadamente a poesia. Contudo, no estrangeiro, o seu nome surge associado às controversas produções e representações cinematográficas de indivíduos em conflito com a sociedade. Os seus filmes continuam a desafiar e entreter as gerações de cinéfilos mais novos, centrando-se nas realidades de uma idade pré-industrial. Pasolini usou a justaposição de imagens chocantes para criticar/caricaturar a monotonia dos valores modernos. Em muitas das imagens dos seus filmes, nomeadamente, as que surgem em *The Canterbury Tales* nota-se uma influência nítida de pintores como Breughel e Bosch.

Em *Decameron*, Pasolini aparece como um discípulo de Giotto que é incumbido de pintar um quadro para a igreja numa cidade napolitana. Tudo leva a crer que ele se via assim, como artista e discípulo dos mestres do passado, tendo em conta que nos seus filmes são, com frequência, evocadas imagens da arte do Renascimento, através de sugestões visuais. Um dos aspectos mais marcantes, no primeiro capítulo do filme, é a fisionomia das pessoas que se assemelham a algumas das personagens dos quadros dos pintores já referidos.

Pasolini escolheu apenas oito dos contos originais de Chaucer ou parte deles: "The Merchant", "Friar", "Cook", "Miller", "Wife of Bath", "Reeve", "Pardoner" e "Summoner". Em *The Canterbury Tales*, o autor omite a ideia de peregrinação que estava subjacente ao texto inicial e retira protagonismo ao indivíduo que conta a história. Por isso, o filme apresenta uma série de histórias aparentemente desconexas em que aparecem imagens de adúlteros, assassinos, religiosos loucos e falsos, misturadas com apresentações breves de Chaucer sentado a escrever. O próprio Pasolini, mudo, personifica Chaucer nestes breves quadros em que aparece a escrever e é, ocasionalmente, chamado à atenção pela mulher que surge num porte austero. A sala onde a personagem Pasolini/Chaucer está a escrever é inspirada nas imagens dos ícones de S. Jerónimo a estudar.

Numa celebração da natureza humana através da sua sexualidade, surgem no filme cenas talvez chocantes, tendo em conta a moral e os bons costumes impostos pela sociedade hipócrita que Pasolini aproveita para pôr a nu. De uma forma semelhante ao que os pintores já mencionados, Bosch e Breughel, fizeram nos seus

quadros, também ele pretende, através da arte do cinema, mostrar a beleza dos corpos desnudados. Se Adão e Eva viviam no Paraíso uma vida harmónica e sem pudores, onde imperavam as leis da natureza talvez o homem pudesse criar também na terra um paraíso feita à sua medida. Aliás a imagem do Paraíso é introduzida no filme, pela mão de um burguês no “Merchant’s Tale”. O jardim, ao lado da sua casa, e a que só ele tem acesso, é um lugar aprazível onde se entrega aos prazeres do amor com a jovem mulher. Deambulam por entre as sebes jovens frágeis, exibindo os seus corpos nus, à semelhança as imagens do Paraíso que povoam o imaginário dos Católicos. E, se ainda restassem dúvidas, quanto à magia daquele lugar, num momento de fraqueza ou talvez não, em que a mulher profana o seu altar sagrado num encontro ocasional, ocorre um milagre. Com a ajuda dos jovens que parecem governar o seu destino, cura-se da cegueira e, apesar de ver a mulher nos braços de outro, tudo acaba em bem.

Pasolini pretende introduzir um certo realismo nos seus filmes, embora o faça de uma forma pouco convencional. Como ele próprio afirma:

In neorealistic film, day-to-day reality is seen from crepuscular, intimistic, credulous, and above all naturalistic point of view... In neorealism, things are described with a certain detachment, with human warmth, mixed with irony – characteristics which I do not have. Compared with neorealism, I think I have introduced a certain realism, but it would be hard to define it exactly.³

Durante várias décadas e ainda hoje, ao falar-se de Pasolini esboça-se sempre um sorriso e há sempre alguém que pergunta quantos filmes vimos e quais. Muitos não conseguem ver mais do que o lado brejeiro e pouco católico/ortodoxo das suas criações. No entanto, pensamos que o filme *The Canterbury Tales* não deve ser visto como um trabalho pornográfico por incluir cenas de sexo implícito e explícito, de flagelação num bordel, encontros de homossexuais, ou o olhar indiscreto de um *voyeur*. Se virmos o filme com atenção e pensarmos nos fins a atingir por Pasolini, poderemos concluir que parece ter sido com intenções honestas e não por sensacionalismo, que o autor conduziu a sua busca do sentido de vida para o sexo e violência. Se, por um lado, as cenas mais controversas podem levar o espectador mais incauto a censurar o trabalho, por outro, rapidamente se apercebe que a exploração

³ Entrevista publicada por Oswald Stack em “Pasolini on Pasolini”, 1970.

do prazer carnal, por ser pecado, tem de ser punido com a morte nas piras. O fogo, à semelhança do que acontecia na Antiguidade Clássica, pode ser visto como uma forma de purificação.

Tendo em conta o tipo de filmes deste realizador, nos finais da década de 1960, essencialmente provocantes para os políticos italianos, a trilogia em que se integram *The Canterbury Tales*, colorida e agradável, foi considerada por muitos críticos como um sinal de abandono por parte de Pasolini do seu papel de intelectual irritante e agente provocador da burguesia italiana, o *enfant terrible* iria enveredar por outros caminhos. A renúncia a determinados comportamentos estigmatizantes parecia confirmar-se no final de *The Canterbury Tales*, em que o artista no papel de Geoffrey Chaucer escreve: “Here end *The Canterbury Tales*, told for the mere pleasure of their telling” e na última imagem pode ler-se “Amen”.

Alguns anos mais tarde, Pasolini afirmava que devido às suas características, os filmes desta trilogia eram, de certo modo, os mais ideológicos da sua carreira. Em sua opinião, o princípio que norteou os três filmes/o fio condutor, foi a celebração da vida em plenitude, que explorou até à exaustão os seus aspectos físicos e carnavais. Uma exaltação levada a cabo através de uma espécie de carnaval onde o corpo é usado para hostilizar as barreiras impostas pela moralidade burguesa e religiosa. Numa crítica recente, expressa na revista *QUO VADIS*, pode constatar-se o que Pasolini tentava fazer: “Through cinema Pasolini sought to express his conviction that the sacred quality of life is to be found not in any religion, but in life itself, in its naturalness. ‘All is sacred,’ so used to say this self-professed atheist”. (Março, 2000)

Como teve ocasião de dizer repetidas vezes em entrevistas, os nus e o sexo tinham sido o objecto/objectivo dos filmes, os críticos é que se esqueceram. Além disso, ainda segundo ele, esses senhores ao tentarem eliminar o sexo dos filmes, acabaram por esvaziá-los do seu conteúdo. Aliás, Pasolini não foi o único realizador do seu tempo a recorrer a cenas de sexo para fazer provocações ideológicas, não podemos esquecer que em 1972, Bertolucci realizou *Last Tango in Paris*.

Apesar das críticas negativas que se fizeram sobre os seus filmes inclusive, segundo se diz, Bertolucci terá afirmado que a Trilogia só podia ser o trabalho de um “reactionary poet”, as mesmas foram neutralizadas pela popularidade alcançada e pelo surgimento de elevado número de imitações baratas de filmes *soft-porno* na década de 1970. *The Canterbury Tales* ganhou o Urso de Ouro no Festival de Berlim em 1972, contudo, nunca conseguiu o sucesso alcançado pelos outros dois filmes. Segundo Pasolini,

havia uma explicação para este facto, o mundo de Chaucer era mais sombrio e melancólico do que a atmosfera ensolarada italiana em *Decameron* ou o exotismo dos diferentes cenários de *The Thousand and One Nights*.

Misturado com as cenas de sexo surgem momentos de grande humor de que o “Cook’s Tale” é talvez o melhor exemplo. Pasolini, numa homenagem ao cinema mudo americano e a Chaplin, recria a figura do vagabundo sempre à espera de uma oportunidade de emprego, mas acabando por mostrar pouca vontade de trabalhar. A sua sobrevivência é assegurada, temporariamente, através de truques e artimanhas que deixam de ser rentáveis a partir do momento em que se tornam conhecidas e previsíveis. Os filmes de Pasolini ameaçam a estabilidade dos sentidos, nas palavras de Rohdie:

What saves Pasolini’s cinema from simply being a dream cinema or a romantic poem to the irrational was his theoretical, metalinguistic impulse to bring irrationality to consciousness, hence by that means to create an intensely rational and intellectual cinema, albeit one regretting what he and the world necessarily had lost in the process. But his cinema was not a poem to reason. (ROHDIE 1995: 53)

Apesar das cenas de humor, no seu todo, o filme, *The Canterbury Tales*, parece mais uma reflexão sobre a omnipresença da morte. Uma vida atribulada, vivida até aos limites, parecia ser um presságio do destino fatal que o esperava. A violência exercida sobre o seu corpo, encontrado no dia de Todos-os-Santos de 1975, numa praia de Ostia, constitui ainda hoje um mistério. O silêncio prematuro de um dos artistas mais polémicos, deixou um vazio na cultura italiana. As especulações sobre a morte de Pasolini mantêm-se: razões políticas ou passionais?

OBRAS REFERENCIADAS

- CHATMAN, Seymour. (1980): *Story and Discourse*. New York: Cornell University Press.
- DE GIUSTI, Luciano. (1983): *I Film Di Pier Paolo Pasolini*. Rome: Gremese Editore.
- MICHALCZYK, John J and Fairly DICKENSEN. (1986): *Political Filmmakers*. London and Toronto: Toronto University Press.

- GREENE, Naomi. (1990): *Pier Paolo Pasolini, Cinema As Heresy*. Princeton: Princeton University Press.
- LERNER, Laurence. (1990): *The Frontiers of Literature. Literature in the Modern World*. Ed. Dennis Walder. Oxford: Oxford University Press.
- ROHDIE, Sam. (1995): *The Passion of Pier Paolo Pasolini*. London: British Film Institute.
- SICILIANO, Enzo. (1982): *Pasolini: A Biography*. New York: Random House.
- WOOLF, Virginia. (1932-1935): *The Letters of Virginia Woolf*. Ed. N. Nicolson and J. Trautmann. Vol 5. London: Hoggart Press.

FICHA TÉCNICA DO FILME

The Canterbury Tales (I Racconti di Canterbury, 1971 Italy 109mins)

Source: ACMI/NLA Prod. Co: PEA Prod: Alberto Grimaldi Dir, Scr: Pier Paolo Pasolini from Geoffrey Chaucer Assist. Dir: Sergio Citti Phot: Tonino Delli Colli Ed: Nino Baragli Prod Design: Dante Ferretti Costume Design: Danilo Donati Mus: Ennio Morricone.

Cast: Hugh Griffith, Laura Betti, Ninetto Davoli, Franco Citti, Josephine Chaplin, Alan Webb, Pier Paolo Pasolini as Geoffrey Chaucer, J. P. Van Dyne, Michael Balfour.

VICTOR HUGO HOMME DE THÉÂTRE OU “LES MORTS ONT TOUJOURS RAISON, LES VIVANTS N’ONT PAS TORT”

Ana Maria Nobre

Le théâtre a de nos jours une importance immense, et qui tend à s'accroître sans cesse avec la civilisation même. Le théâtre est une tribune. Le théâtre est une chaire. Le théâtre parle fort et parle haut. (...) L'auteur de ce drame sait combien c'est une grande et sérieuse chose que le théâtre. Il sait que le drame, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine.

(HUGO 1985: 2)

En 2002, la communauté française fête le bicentenaire de sa naissance et ne pouvant manquer à cette commémoration, je me référerai à Victor Hugo, homme de théâtre.

Théâtre qui, d'échecs en censures, de batailles en triomphe, de discrédits en redécouvertes, en passant par le *Théâtre en liberté*, écrit en exil, a connu bien des vicissitudes. Toutefois, il a survécu, comme l'atteste le triomphe des “Miserables” en avril dernier, ici au Portugal.

Hugo, comme nombre d'écrivains, s'est heurté aux cadres administratifs et politiques de l'époque. Toute création devait se faire dans un encadrement juridique appelé le “système de privilège” qui faisait la distinction entre les théâtres secondaires et les grands théâtres et, être aussi obligatoirement soumise à la censure préventive qui restera en vigueur jusqu'en 1906.

De *Cromwell* (1827, qui n'a jamais pu être joué dû à sa longueur, près de 6700 vers, et à son grand nombre de personnages), aux *Burgraves*, qui lors de leur création, en 1843, subirent un échec retentissant et marquèrent la fin de la composition théâtrale de Hugo, avant les pièces de l'exil, la carrière dramatique de Victor Hugo est freinée par cette censure.

En 1829, *Marion de Lorme* (qui devait s'intituler *Un duel sous Richelieu*) est censurée à cause d'un rapprochement possible entre Louis XIII et Charles X. Victor Hugo intervient en vain directement auprès du roi , pour le sacre duquel il avait écrit une ode en 1825.

L'interdiction du *Roi s'amuse*, tragédie en vers, où la confrontation du roi et de son bouffon est audacieuse, en 1832 renforcera son engagement et sa lutte contre la censure. Il porte plainte contre la Comédie – Française et est amené à plaider lui-même sa cause et son discours est prophétique. "Aujourd'hui, on me fait prendre ma liberté de poète par un censeur, demain on me fera prendre ma liberté de citoyen par un gendarme ; aujourd'hui, on me bannit du théâtre, demain on me déportera; aujourd'hui, l'état de siège est dans la littérature, demain, il sera dans la cité." (HUGO 1985: 56).

En 1867, pour la reprise de *Hernani*, Hugo n'admettra aucune modification imposée. Dans une lettre à Auguste Vacquerie datée du 14 mars 1867, il déclare: "Oui, je consens, reprenez mes pièces. Je n'y mets qu'une condition, c'est qu'ayant été censurées jadis, elles ne le seront plus. Je n'admets aucune révision de la censure actuelle. Mon répertoire a été censuré une fois pour toutes." (HUGO 1985: 37)

D'abord, il y a son théâtre de verbe où il offre une série de réponses à toutes les questions que l'art pose, avec son exigence d'un théâtre populaire qui soit, "plein d'action pour enflammer la jeunesse, de sentiment pour satisfaire le coeur des femmes, et de caractère pour aiguïser les esprits des lettrés et des savants" (HUGO 1985: 21).

C'est l'élargissement de la dimension du poète citoyen vers un théâtre citoyen, où le verbe agit sur la cité, où le théâtre fait du bien à la cité. Hugo le poète veut édifier le peuple, incarner ce qui doit se construire avec la République, appeler à une révolution des esprits.

Ce verbe, qui se déverse dans chacune des oeuvres et provoque par son élan fougueux la même jouissance auprès du public que celle dans laquelle manifestement l'auteur se complaisait, et qui contribua à faire comparer ce théâtre à l'opéra, fit de Victor Hugo, dès 1830, le représentant d'un théâtre moderne, rompant avec les règles

classiques de l'alexandrin, accentuant les coupes et les rejets, modifiant le rythme et disloquant le vers.

Entre l'alexandrin de Racine, qui s'écrit dans la plus grande dimension de contrainte, et la liberté apparente de la dramaturgie shakespearienne, il forge cette voie royale du théâtre romantique où le grotesque à sa place au côté du sublime, où la mesure est dans l'excès, où la contrainte ouvre la voie à la liberté, où le réel ne se borne pas au probable, où l'avenir est chargé de possible.

Le but de l'auteur était alors, notamment, en renforçant l'expressivité du vers, de le mettre à la portée d'un public populaire plus acquis à la prose. Derrière le récit historique de règnes étrangers et d'une autre époque, derrière le comique, le grotesque, derrière l'in vraisemblance de certaines situations, le message social était enfin reconnu, de même que l'aptitude du vers à rejoindre le discours naturel de la prose, grâce à la liberté conquise par l'alexandrin.

On réalisa même, dès lors, que ce théâtre pouvait se passer de décorativisme scénographique car la langue et le récit autorisaient tout, jusqu'à un minimalisme formel insoupçonné. C'est là, me semble-t-il un autre vecteur de la survivance de ce théâtre, son écriture scénographique.

Ainsi que les manuscrits l'indiquent, Victor Hugo anticipe sa "mise en scène". Il travaille avec une grande minutie ses nombreuses didascalies qui comportent bien plus de corrections et de reprises que le texte lui-même, qui coule d'un seul et même élan, et ne nécessite que de rares corrections.

C'est là que l'auteur décrit le lieu, multiplie les indications de décors, d'accessoires, mais aussi les déplacements des personnages, de leurs costumes, dont il précise toujours les couleurs, la matière d'un vêtement. En effet, fioles de poisons, coffrets, escaliers et portes dérobées font partie intégrante de son théâtre ainsi que les couleurs, forces de ce théâtre – le noir, le rouge, l'or, le blanc- couleurs sans lesquelles il n'y a pas de fidélité totale et dont le symbolique, mise au service du mot et de l'idée, fait partie de la langue du dramaturge. A travers elles, il parle du pouvoir, de l'argent, de la passion, du sang, de la mort, du mystère, de la tromperie, de la jalousie, de l'innocence ... dans la confrontation desquels l'auteur érige son message humaniste et social, et ponctue son esthétique. Dans *Ruy Blas*, où le sublime et le grotesque s'équilibrent, notamment avec le décadence d'un pouvoir corrompu et l'intervention d'un représentant du peuple – la reine amoureuse d'un laquais qui devient ministre- les attributions des couleurs – noir, blanc, or et rouge – dominant et éclairent les

personnages ainsi que la description des matières – soie, velours, etc.

Victor Hugo lui-même se chargeait des indications scéniques, parlait aux acteurs (qu'il avait aidé à choisir) et réglait la mécanique générale avec l'aide d'un régisseur.

La faiblesse des éclairages réduisait cette mécanique à quelques mouvements simples. Les interprètes devaient, la plupart du temps, se tenir sur le devant de la scène, tout simplement pour être vus, ce qui explique aussi, l'abondance de répliques directement adressées au public. Cette attitude très novatrice, à une époque où la mise en scène est en devenir, donne à son théâtre un passeport pour l'avenir.

C'est pourquoi, cet intérêt minutieux pour la mise en scène traduit une nouvelle fois un sens inné de l'anticipation, non seulement pour la mise en scène de théâtre mais, de façon plus prémonitoire encore, pour celle de cinéma, à travers le cadrage qu'il donne aux différentes scènes et aux gros plans qu'appellent ses descriptions d'un détail ne pouvant être perçu du spectateur.

Nombreuses sont donc les raisons du maintien du théâtre de Victor Hugo sur la scène artistique. Néanmoins, nous devons ajouter à cette incontestable richesse le *Théâtre en liberté*.

Dès *Hernani*, héros chevaleresque et proscrit, Victor Hugo ne cessera de croire dans les grandes valeurs humaines jusqu'à ce que, lui-même proscrit et exilé volontaire, au nom de ces mêmes valeurs, livre son ultime credo en l'humanité et en la démocratie, pour lutter contre l'injustice et la misère avec son *Théâtre en liberté* qu'il avait tout d'abord songé intituler *La Puissance des faibles*.

Inédit du vivant de l'auteur, il ne fut pratiquement pas joué durant la première moitié du XX^e siècle.

Le *Théâtre en liberté* constitue donc un ensemble de pièces que Victor Hugo a écrites pendant et après l'exil, publiées partiellement en 1886, un an après sa mort.

Son théâtre ne pouvant être mis en scène et joué en France, du fait de la censure impériale, Victor Hugo se décide à écrire des pièces qui seront dans un premier temps, "jouables seulement à ce théâtre idéal que tout homme a dans l'esprit" (HUGO 1985: 42), comme il l'écrit dans un projet de préface en 1867.

Par ailleurs, le poète entend user "de cette liberté, que ne contraignent ni les intrigues de coulisses ou de salons, ni les manoeuvres politique" (HUGO 1985: 403). De plus, le *Théâtre en liberté* a été encouragé par le souvenir des pièces d'avant l'exil que lui rappelle la redaction de *William Shakespeare* (1864), essai qui devait être une

introduction aux pièces de Shakespeare traduites par son fils François-Victor.

En exil, Victor Hugo va approfondir les idées qu'il a portées sur le théâtre trente ans plus tôt. C'est probablement grâce à François-Victor qu'il va de nouveau se plonger dans sa réflexion sur le théâtre et qu'il va prolonger son oeuvre.

Dans le *Théâtre en liberté*, il y trouve réellement une façon de se libérer des nombreuses contraintes qui s'imposaient à son théâtre avant l'exil, contraintes esthétiques, absence de visée scénique immédiate, mais aussi contraintes politiques et sociales. Le théâtre de l'exil est au sens premier un *Théâtre en liberté*.

De même que Shakespeare écrivait ses pièces pour un théâtre sans décor, confiant à l'imagination des spectateurs le soin de le créer, Hugo laisse s'exprimer dans la dramaturgie singulière du *Théâtre en liberté*, un imaginaire de la nature et un penchant pour le fantastique qui étaient absents dans les drames écrits en vue d'une création scénique proche.

Hugo attendait la mise en scène. Il en avait besoin. Sans doute, dans la seconde partie de sa vie, en pressentait-il la venue prochaine. Grâce à elle, il a survécu là où tant d'autres se sont noyés, qui connaissaient alors plus de succès que lui. Il a survécu parce que sa parole est restée vivante, parce que ses mélodrames touchent de toutes parts à l'onirisme, parce que sa personne, surtout, sa voix immense, sa pensée fureteuse, sa curiosité cosmique, devaient absolument se débarrasser des pertuisanes en fer blanc.

C'est pourquoi ce *Théâtre en liberté*, semble, peut-être plus encore que son théâtre historique, avoir été écrit pour nous aujourd'hui, pour nous rappeler cette fois dans un contexte contemporain que "Le théâtre peut être libre de deux façons, vis-à-vis le gouvernement qui combat son indépendance avec la censure et vis-à-vis le public qui combat son indépendance avec le sifflet. Le sifflet peut avoir tort et avoir raison. La censure a toujours tort" (HUGO 1985: 7). Victor Hugo, projet de préface pour le *Théâtre en liberté*, vers 1867.

C'est chose faite, comme nous pouvons le voir aujourd'hui. Monter Victor Hugo à l'ancienne et nous aurons un théâtre ancien, même dans le texte. Car ce texte-là ne vit, comme beaucoup de textes, que par le regard que nous lui portons. Donner le texte de *Ruy Blas* à la jeunesse, le texte brut, le texte nu, pour qu'elle le lise à sa façon, nous aurons aussitôt la force et la flamme d'un texte neuf.

J'espère avoir donné une petite perception du théâtre de Victor Hugo, d'avoir permis de mieux le comprendre, d'apprécier son acuité, son flamboiement, sa

modernité romantique, dans la fidélité du chemin parcouru par un auteur dont le message initial, "les morts ont toujours raison, les vivants n'ont pas tort". *Les Misérables*, ne s'est jamais démenti.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

HUGO, Victor. (1985): *Œuvres Complètes. Théâtre I. Cromwell, Amy Robsart, Hernani, Marion de Lorme, Le Roi s'amuse, Lucrece Borgia, Marie Tudor, Angelo tyran de Padoue, La Esmeralda*. Org. Anne Ubersfeld et Arnaud Laster. Paris: Laffont.

A PROCURA DE SENTIDO: SISTEMAS DE DECISÃO, NA LITERATURA E NA INFORMÁTICA DE GESTÃO

António Palma dos Reis e Maria Filipa Palma dos Reis

O dito de que “Letras são tretas” aponta para o contraste entre as Letras e outros saberes alegadamente mais substanciais: os saberes das Ciências, tanto quanto possível, Exactas, e das Tecnologias, uns e outros conotados com objectividade (*versus* a subjectividade das Letras) e, em maior ou menor grau, uns e outros dirigidos à utilidade e à aplicabilidade prática.

A designação de Letras abrange conceptualmente um elenco de saberes *grosso modo* sobreponível ao das chamadas Humanidades, e cristaliza de modo particularmente incisivo na Literatura.

Na impossibilidade de se gizar uma tentativa de diálogo que colocasse em contraste comparativo, de um lado, a Literatura, do outro, todas as Ciências tendencialmente exactas e objectivas, tornou-se necessário seleccionar um saber específico, que no entanto se pudesse assumir como emblemático de todos aqueles que, ao contrário das Letras, não são tidos como tretas, por serem inquestionavelmente consequentes no mundo concreto, material. Sendo que a motivação do lucro material é premente na sociedade em que vivemos, em que cada vez mais a cultura tende a ser modulada pela economia de mercado, e em que, por sua vez, a economia de mercado é cada vez mais gerida pelas tecnologias da informação, seleccionámos, assim, para esta experiência transdisciplinar, a Informática de Gestão e, dentro dela, o campo disciplinar dos Sistemas de Informação/Decisão, já que, tratando-se de um campo de conhecimento directamente utilizável no fornecimento de modelos, supostamente assentes em dados objectivos, que permitem tomar, em cada caso, com o máximo possível de segurança, as decisões com importe mais favorável nos negócios a que se referem, o seu entrosamento com o objectivo da riqueza material é inegável. O diálogo

que agora se enceta desenvolver-se-á, portanto, a partir do escrutínio comparativo entre, de um lado, a Literatura, do outro, os Sistemas de Decisão em Informática de Gestão. Entre campos de conhecimento aparentemente tão díspares urge clarificar conceitos operativos básicos, pela explicitação de alguns pressupostos, a saber:

- 1) Todas as Ciências, Humanas ou Exactas, visam, de acordo com o enquadramento filosófico em que escolhamos integrar-nos, ou extrair do real concreto a ordem lógica que lhe subjaz, ou construir essa ordem, e imprimi-la ao real concreto.
- 2) Dispensamo-nos de definir, de modo extenso, Literatura e Literariedade dos textos; é incomportável fazê-lo no âmbito deste trabalho, a não ser por exclusão de partes: o texto literário será, para efeitos deste estudo, aquele texto que se constitui como o seu próprio objectivo: o texto cuja existência não se destina a servir qualquer Ciência ou propósito, portanto, o texto criado em liberdade.
- 3) Por Ciência, entenderemos qualquer modelo ou matriz de aquisição de conhecimento, desenvolvida e estabelecida ao longo dos tempos (incluindo a Literatura). Não faremos uma distinção estanque entre as Ciências Humanas e as Ciências Exactas, antes as entendendo como arrumando-se em pontos diferentes, ao longo de um eixo virtual, em que se organiza uma gradação crescente, de modelos menos estruturados de aquisição de conhecimento (correspondentes às Ciências que costumamos chamar Humanas) para modelos mais estruturados de aquisição de conhecimento (correspondentes às Ciências que costumamos chamar Exactas). Ao longo desse eixo virtual, a Literatura autoriza a classificação como Ciência, correspondendo ao modelo menos estruturado de aquisição de conhecimento sobre o mundo, enquanto a Informática de Gestão corresponde a um modelo de aquisição de conhecimento comparativamente mais estruturado, portanto, muito mais próximo das Ciências ditas Exactas.

Ao nível aparente, o fluxo da realidade apresenta-se como caótico, desordenado, confuso. O trabalho em todas as Ciências é um exercício de procura de sentido (quer esse sentido se entenda como detectado e extraído da realidade, quer se entenda como fabricado e inscrito nessa realidade pelas metodologias das próprias

Ciências). A vocação para detectar ou construir sentidos é inerente aos seres humanos: é uma necessidade permanente, sobre a qual toda a evolução humana tem assentado.

O objectivo deste trabalho é, portanto, comparar, sumariamente, duas Ciências, e as metodologias que lhe são próprias. As questões fulcrais que colocamos são:

- Que semelhanças e dissemelhanças há entre as estratégias a que se recorre na procura de sentido em Literatura, e as estratégias a que se recorre no seu equivalente, em Informática de Gestão?
- O que é que a Informática de Gestão, com as metodologias que lhe são próprias, consegue fazer pelos seres humanos, que a Literatura não faz?
E vice-versa:
- O que é que a Literatura, com as metodologias que lhe são próprias, faz pelos seres humanos, que a Informática de Gestão, tal como se apresenta, não poderá fazer?

Para dar resposta a estas questões, propomos ater-nos a uma linha metodológica: vamos colocar-nos perante um texto literário, e as metodologias de abordagem que consideremos adequadas para pôr a descoberto o seu sentido; vamos colocar-nos perante o problema de Gestão, por excelência (a necessidade de interpretar situações e de tomar decisões em matéria de negócios), e as suas metodologias de abordagem possíveis; vamos procurar as linhas de continuidade e as diferenças que evidenciam o valor específico de cada um desses diferentes modelos de aquisição de conhecimento.

O texto literário que teremos em foco é o romance *Saudade*, de Katherine Vaz, e a análise incidirá sobre um conjunto de excertos do primeiro capítulo (em Anexo). Escolhemos esta obra pela sua qualidade transcultural; é um romance de uma autora de ascendência portuguesa, radicado no imaginário português, mas escrito originalmente em inglês, nos Estados Unidos, e, depois, traduzido para português, por outrem. Trata-se, portanto, de um texto literário que efectuou um percurso semelhante ao dos condicionalismos económicos do Ocidente; também ele teve a sua origem na Europa, se formou nos Estados Unidos, e foi depois devolvido à Europa. Afigurou-se-nos que, enquanto objecto literário, teria em comum com o objecto de análise da Informática de Gestão o facto de se inscrever no mesmo processo globalizante, típico da cultura que nos rodeia.

A primeira distinção que urge fazer, ao estabelecer a relação entre Literatura e Ciências, tomando como termos a equacionar, por um lado, os excertos de *Saudade*, de Katherine Vaz, por outro, os Sistemas de Decisão em Informática de Gestão, é a diferente dose de distância a que cada um destes modelos de abordagem se encontra do objecto primeiro – considerando como objecto primeiro o mundo concreto, quer tomado em geral, quer tomado nas suas instâncias particulares. Enquanto que a problematização feita pela Informática de Gestão visa obter informação no mundo concreto e solucionar problemas que no mundo concreto se colocam, a Literatura surge como objecto interposto: se, por um lado, a Literatura, ainda que elevada a objecto estético de valor autónomo, é, também, uma matriz de aquisição de conhecimento sobre o mundo, uma forma de, do mundo, extrair, ou, no mundo, inscrever, significados – e, nesse aspecto, é, ela própria, uma Ciência, por outro lado, dada a qualidade pouco estruturada desta forma de procurar sentido, os significados pela Literatura detectados ou construídos no mundo, para poderem ser nomeados, tornados objectivos, e partilhados pela comunidade, exigem o recurso a outras Ciências: as Ciências literárias, as várias teorias e metodologias críticas. Se, no caso da Informática de Gestão, estamos perante uma Ciência, um modelo de aquisição de conhecimento, com os seus modos próprios de retirar significado do mundo, ou construir no mundo esse significado, no caso da Literatura temos de recuar, e recorrer à crítica literária, como Ciência que extrai o significado da Literatura, Literatura que, por sua vez, além da qualidade autónoma que tem, é, ela própria, também uma Ciência, na medida em que também ela própria constitui um modelo – pouco estruturado, mas estabelecido ao longo de séculos – de detectar sentido no mundo ou, no mundo, construir significado.

Na sociedade global, cada vez mais fortemente gerida pela economia de mercado, a primeira desvantagem da Literatura é óbvia. Ela pode ser auto-suficiente, em termos da fruição que proporciona ao leitor comum, mas essa fruição pessoal e colectiva não é normalmente passada a letra de forma, para que sobre ela se possam gizar conclusões; ela é assumidamente auto-suficiente enquanto objecto estético que se oferece à nossa contemplação. Mas tem o óbice de não ser auto-suficiente como modelo de aquisição de conhecimento, porque depende de outras Ciências (as teorias críticas), para, sequer, conseguir dizer, de modo ordenado, sistemático, quais os significados que do mundo retira, ou no mundo constrói. Um outro *handicap* prende-se com a falta de funcionalidade prática imediata do sentido procurado, ou encontrado pela, e na, Literatura.

Tendo detectado a diferença profunda que existe entre os dois termos de comparação que nos propusemos equacionar: por um lado, a Informática de Gestão, com incidência particular nos Sistemas de Decisão, por outro, a Literatura, com incidência em alguns excertos do primeiro capítulo de *Saudade*, de Katherine Vaz, compete particularizar a metodologia da abordagem que faremos a estes dois objectos de estudo, que, à partida, se revelam heterogéneos.

Importante será notar que a Teoria e Crítica Literária, enquanto Ciência que identifica, ou constrói, o significado na Literatura, que, por sua vez, o identificou, ou construiu no mundo, não é de natureza una, mas múltipla, sendo que, sobretudo durante o século XX, se assistiu à proliferação de uma variedade de correntes críticas. Dado que a realidade, por si, não dá respostas totais, antes se limita, em cada caso, a responder á forma específica como a questionamos, é imperativo que, ao fazermos a procura de sentido no texto de Katherine Vaz, ao nos sondarmos sobre que “Sistemas de Decisão” pomos em marcha na nossa abordagem ao texto, tomemos em conta, pelo menos, algumas formas específicas de o questionar: ou seja, tomemos em conta diferentes grelhas de detecção de sentido, típicas de diferentes correntes críticas, que ao texto são contemporâneas, ou de outro modo lhe são adequadas.

A necessidade de estabelecer algum território comum com a outra Ciência que temos em foco, os Sistemas de Decisão no âmbito da Informática de Gestão, que se regem pela lógica e por um sistema de diferenças, far-nos-ia sujeitar o texto a uma análise de natureza semiótica, ou narratológica, uma análise que pusesse a descoberto a gramática profunda da narrativa, a sua inteligibilidade ou lógica interna, tal como a escalpelizaram fontes diversas, como o Groupe d’Entrevèrnes, Roland Barthes, Greimas e uma variedade de outros autores.

Por outro lado, não pode ser ignorado o facto de ser este um texto de autoria feminina, e pós-colonial, em que o imaginário ancestral português é reposto por uma voz já americana, e instilado na língua inglesa, por excelência a língua da cultura global; texto com que a respectiva autora contribui para o grande movimento de renovação profunda do centro do cânone literário ocidental, a partir das suas margens – processo que se tem intensificado desde a Segunda Grande Guerra. Assim sendo, não é legítimo subtrair ao escrutínio que se fizer ao texto, a óptica da crítica chamada pós-colonial, ou pós-moderna, e da crítica feminista.

Cumpre ainda fazer uma ressalva sobre o *corpus*.

O *corpus* que se constitui como objecto de análise é formado por vários excertos, justapostos uns aos outros, e todos eles versando sobre um *leitmotiv* poderoso na obra, a “Sopa das Mágoas”. O *leitmotiv* “Sopa das Mágoas” foi escolhido por reproduzir de modo metafórico a solidão e a insatisfação individual inerente à condição de diáspora, que é um veio de sentido constante que permeia toda a narrativa. Devemos convir que as supressões de texto que fizemos entre os excertos seleccionados e justapostos podem estar a “alisar” indevidamente irregularidades e dispersões presentes na obra, que ganhariam sentido a um outro nível de leitura. Defendemos, no entanto, a legitimidade desta prática, que mais não faz do que reproduzir, para efeitos de funcionalidade crítica, o mesmo processo a que os autores de ficção recorrem, na construção das suas narrativas. De facto, a relação da ficção com o mundo é sempre de sinédoque. Na sua vontade de dar ordem e cunho próprio à experiência (de lhe identificar ou construir um sentido) o autor toma partes pelo todo, selecciona alguns veios da experiência, faz por prendê-los na rede da linguagem, e justapõe-os entre si. O todo que resulta é superior à soma das suas partes: uma unidade que, pela sua orgânica artificialmente construída, faz afirmações implícitas que não decorrem tanto do cômputo total da experiência, como decorrem da cosmovisão particular do autor, ou da capacidade que a própria linguagem tem para gerar significado.

Dependendo de que partes da experiência são invocadas para dentro da ficção, assim é o sentido da totalidade da narrativa; paralelamente, dependendo de que partes do texto o crítico escolhe seleccionar e justapor, assim é o sentido global da sua análise, pela qual transmite a sua própria leitura da cosmovisão expressa na narrativa; ou seja, dos sentidos, ou do sentido último que na narrativa se põe a descoberto.

Assim, retomemos a questão básica: como é que tomamos decisões sobre o sentido de um texto – no caso presente, sobre o sentido do conjunto de excertos de *Saudade* de Katherine Vaz, cuja selecção e justaposição já é, ela própria, orquestradora de um sentido. Faça-se acrescer a este comentário a consideração da inevitabilidade deste *handicap* crítico: é que mesmo que não tivéssemos dado forma escrita a uma selecção e justaposição de excertos, ela existiria sempre, em virtualidade, sendo, como é, impossível a qualquer estudioso ou escola crítica conseguir abarcar a totalidade da obra em análise.

Os processos da procura de sentido nos textos que excedem a simples *Reader Competence* – ou competência do leitor para decodificar mensagens – acabam de ser brevemente descritos, na sua generalidade, e com enfoque especial sobre as

possibilidades e limitações da “ferramenta” profissional que temos à nossa disposição para proceder a essa procura – ou, dizendo de outra forma, sobre os sistemas de decisão sobre atribuição de sentido que, no campo literário, nos estão disponíveis. Mas particularizemos.

Dado que o Historicismo, como corrente crítica que prevaleceu até aos meados dos anos quarenta, em que deu origem ao *New Criticism*, se debruçava sobre o modo como as obras literárias veiculavam a cosmovisão do enquadramento em que surgiam e que, ainda que de forma muito breve, já fizemos referência, relativamente a Saudade, ao *leitmotiv* da “Sopa das Mágoas” como ressonância do enquadramento transcultural – de diáspora – em que a obra se inscreve, passaremos a deter-nos, ainda que de maneira apenas introdutória, sobre outro eixo crítico adequado à abordagem do texto: a análise narratológica, estrutural. Mas tracemos o paralelo com a outra Ciência e a outra temática que temos em foco: a Informática de Gestão, os Sistemas de Decisão:

No âmbito dos Sistemas de Decisão, considera-se que uma decisão envolve, pelo menos, dois caminhos alternativos, ainda que um deles possa ser não efectuar qualquer alteração ao curso da acção. Um Sistema de Decisão é um sistema informático que colabora no processo. Esta colaboração pode consistir na tomada de decisão ou limitar-se a um aconselhamento. Por exemplo, quando um condutor vê o semáforo verde passar a amarelo, pode optar por parar ou não a sua viatura. Caso opte por não parar poderá manter a velocidade ou alterá-la. Contudo, manter o curso de acção existente antes da alteração do estado da natureza – a cor verde do semáforo – é uma decisão com potenciais consequências a considerar.

Sendo que “Uma decisão envolve, pelo menos, dois caminhos alternativos”, encontramos que, de acordo com o Quadro 1, os Sistemas de Decisão, enquanto sistemas informáticos, estão organizados, estruturalmente, da mesma maneira que as narrativas. A narrativa pós-moderna tende a apresentar escolhas múltiplas; a narrativa convencionalmente realista tende a desenvolver-se em sistema binário, sendo que cada escolha invalida a sua alternativa e faz surgir a escolha seguinte; exemplo: Sujeito X nasce, ou não nasce; se nasce, sobrevive, ou não sobrevive; se sobrevive, casa, ou não casa, etc.

No âmbito da Gestão, considera-se que as actividades e as decisões se podem classificar ao longo da Pirâmide de Anthony como Estratégicas, Táticas ou Operacionais. Consoante o nível da actividade ou decisão, esta tenderá a apresentar as características enumeradas no quadro seguinte:

Quadro 1
CARACTERÍSTICAS DAS ACTIVIDADES
(KEEN E SCOTT MORTON, 1978)

	Actividades Estratégicas	Actividades Operacionais
Fontes de Informação	Externas	Internas
Precisão da Informação	Estimativas	Elevada
Detalhe da Infomação	Sumariada	Informação Detalhada
Tempo	Longo Prazo	Imediato
Risco e Potencial	Elevado	Limitado
Benefício		

Nota: As características das actividades tácticas situam-se num ponto intermédio entre as das estratégicas e as das operacionais

O mesmo negócio passa por decisões de nível estratégico, tático e operacional, tal como a produção, ou criação da obra literária também envolve decisões e realizações a vários níveis. Em Gestão, as decisões de nível estratégico são as que definem o rumo geral do negócio ou da organização, enquanto as de nível tático seleccionam as ferramentas a utilizar para cumprir esse rumo. Por sua vez, as decisões de nível operacional são as que remetem para a execução das tarefas, utilizando as ferramentas definidas pelas decisões tácticas, no sentido de fazer materializar o rumo definido pelas decisões estratégicas. Se tomarmos o exemplo do negócio da distribuição (cadeias de hipermercados), a decisão de se se vai, ou não, abrir um hipermercado num determinado distrito é de natureza estratégica; em caso afirmativo, as decisões sobre a localização do terreno em que vai ser implantado, sobre os requisitos da construção e sobre os critérios de selecção dos futuros fornecedores são de natureza táctica; o controle da execução da obra e as encomendas aos fornecedores já são actividades operacionais.

Vai, de facto, longe o paralelismo que se pode traçar com a Literatura e as Ciências Literárias. A partir do quadro acima, no âmbito da Informática de Gestão, foram definidos três níveis de actividades: estratégicas, tácticas e operacionais. Se nos

remetermos, por exemplo, a “Introduction to the Structural Analysis of Narratives”, em que Roland Barthes integra, desenvolve e harmoniza entre si a terminologia e os conceitos de outros críticos, como Vladimir Propp, Bremond, Todorov, A. J. Greimas e Benveniste, notaremos que se faz a distinção entre diferentes níveis de significado na narrativa, nomeadamente, um nível distribucional, ou distributivo, que se desenvolve horizontalmente, em que a função de cada elemento estabelece relação com o elemento que se lhe segue, e com o elemento que o antecede, e um nível integracional, ou integrativo, em que cada elemento alcança um grau mais profundo de sentido, ao fazer um trânsito vertical para outros níveis de significado dentro da narrativa.

Concretizemos, com recurso à análise do episódio dos excertos das páginas 10-11, de *Saudade*:

Durante a festa de despedida em sua honra, José Francisco Cruz desesperava por encontrar uma resposta à pergunta que o inquietava sobre o mar. No seu nervosismo, verificava tão amiúde o conteúdo do seu saco de marujo, que os convidados se meteram com ele. (VAZ 1999:10)

Outra contrariedade foi a chegada dos Dutras, e José Francisco teve de se conter para não desatar a correr para o lado oposto do jardim. Detestava festas, não tinha jeito nenhum para fazer conversa, sobretudo com os Dutras, tão aborrecidos que repetiam sempre as palavras das histórias que contavam vezes sem conta (“há há muito muito tempo tempo”), pois julgavam que os seus ouvidos embebiam uma parte das palavras e que por isso era necessário providenciar a outra parte aos ouvintes. Não haviam trazido nada, apenas as fotografias do casamento do filho. José Francisco pegou numa das maçãs de boa-sorte de Henrique e atirou-a ao ar, tentando parecer sereno, enquanto fazia sinal ao amigo para vir em seu socorro.

Mas era tarde demais.

– Então então! Desejoso desejoso de de partir partir? – perguntou com cordialidade o rotundo senhor Dutra, pronto para lhe dar uma palmada nas costas, não fosse José Francisco ter-se desviado, gesticulando agora mais desesperadamente para que Henrique viesse salvá-lo.

– É verdade – respondeu José Francisco, mas interrompeu-se, não sabendo se deveria responder aos Dutras com o mesmo tratamento verbal duplicado. – É verdade – acrescentou, por delicadeza.

– Conte conte lá lá – disse a senhora Dutra.

A torrente de palavras foi interrompida por Henrique . . . (VAZ 1999: 11)

Horizontalmente, à superfície do texto, o episódio citado proporciona-se à fruição do leitor, mas, a um nível distributivo, é de valor aleatório para a narrativa, uma vez que passa ao lado do eixo narrativo central, enformado pela permanente situação de diáspora de Clara, pela modificação da sua percepção, ao adaptar-se a novos códigos, pelo objectivo de Clara de recuperar as terras, no Novo Mundo, que lhe tinham sido roubadas pelo padre Teo Eiras, pela sua falência permanente no que respeita a alcançar esse objectivo, mas pelo seu sucesso, em alcançar vingança, sucesso que resulta noutra perda, a perda do filho. Resumidamente, o eixo narrativo central desenvolve-se à volta do ganho e da perda inerentes à situação de diáspora da protagonista, e assim, se estivessemos no universo dos Sistemas de Decisão, no âmbito dos Sistemas de Informação, poderíamos chamar à inserção deste episódio no romance uma “actividade estratégica”, tratando-se de um episódio que não parece ter um impacto imediato, à superfície do texto, mas, lido verticalmente, contribui de modo marcante para o sentido total da narrativa. De facto, o episódio é alegórico da escolha “terra”, ou “mar”, por outras palavras, “sedentarismo”, ou “diáspora”, e nele encontramos a personagem José Francisco Cruz (significativamente, o pai de Clara), em vias de deixar a terra e de se fazer ao mar, neste caso, com destino à pesca do bacalhau. Se duvidássemos da correspondência de significação entre este episódio, que, à superfície do texto se refere à pesca do bacalhau, e o sentido total da obra, respeitante à diáspora, à ida para a América, ficaríamos esclarecidos mais adiante, no passo em que o narrador explicita: “Aventuravam-se cada vez mais longe em busca da colheita, lavrando através de filas e hectares de bacalhau” (p. 15). A estratégia metonímica, pela qual se muda a pesca para o contexto agrícola, leva-nos directamente a estabelecer a relação desta viagem com a viagem dos emigrantes portugueses à procura de trabalho e de prosperidade no Novo Mundo. O mar (ou situação de diáspora) surge aqui explicitamente equacionado com mistério e ameaça, pela referência a uma “pergunta que o inquietava sobre o mar”. Por outro lado, a reacção de José Francisco Cruz à presença dos Dutras funciona como alegoria da sua recusa da opção pela terra (ou pelo sedentarismo). Para José Francisco Cruz, a chegada dos Dutras é uma “contrariedade”; o facto de serem, nas palavras do narrador, “aborrecidos” e o aspecto caricatural de repetirem sempre as suas próprias palavras é conotativo da rotina e do tédio que a opção pela “terra”, ou pelo sedentarismo envolve para a personagem, em vias de partir. Por outro lado, para uma festa em que os outros tinham contribuído com iguarias, os Dutras “Não haviam trazido nada, apenas as fotografias do casamento do filho”. Será fácil conotar este elemento com a pobreza, ou mesquinhez, ligada à

opção pela terra de origem, quando comparada como Novo Mundo; por outro lado, podemos conotá-lo também com a mais valia afectiva, concretizada na proximidade entre pais e filhos, que a opção pela terra de origem comporta. Significativamente, é dado o nome de Henrique, evocativo do Infante D. Henrique, à personagem secundária que vem evitar que José Francisco Cruz continue a ser monopolizado pela conversa dos Dutras (alegoricamente, continue a ser aliciado em direcção à terra e à rotina, ao ponto de, “por delicadeza”, começar a repetir também as suas próprias palavras). É por intervenção de Henrique que José Francisco Cruz é recuperado para a opção pela diáspora, que, de facto, facilmente se lê como sendo a que lhe é própria, ou não tivesse ele, perante os Dutras, tido vontade de “desatar a correr para o lado oposto do jardim”, e “feito sinal ao amigo (diga-se, Henrique) para vir em seu socorro, tendo mesmo chegado a ser-nos apresentado “gesticulando desesperadamente para que Henrique viesse salvá-lo”. Ao pegar “numa das maçãs de boa-sorte de Henrique” e atirá-la “ao ar”, José Francisco Cruz já tinha, simbolicamente, optado pelo seu destino de errância marítima.

Em Narratologia, este episódio remete para o nível de significação chamado integracional, ou integrativo; no universo dos Sistemas de Decisão, no âmbito dos Sistemas de Informação, chamar-lhe-íamos uma actividade de natureza estratégica, dado o facto de não se lhe identificar um impacto imediato, mas funcionar, como investimento, para a leitura que fazemos do sentido total da obra. O paralelismo mantém-se, quando consideramos cada um dos elementos constituintes do episódio em questão, a que atribuímos valor conotativo ou simbólico. Roland Barthes, na obra que dele citámos, distingue entre dois tipos de unidades, *funções* e *índices*. *Grosso modo*, as unidades de valor funcional fazem progredir a acção da narrativa, enquanto as unidades de valor indicial contextualizam a acção, e funcionam, frequentemente, como legitimadoras da credibilidade do narrado. Neste sentido, há pequenas “funções” que, de facto, são de valor indicial, não sendo importantes pela acção a que se referem, mas pelo investimento que representam na verosimilhança. Tal é o caso, no excerto citado, da passagem que nos informa que José Francisco Cruz “verificava tão amiúde o conteúdo do seu saco de marujo, que os convidados se meteram com ele” – elemento que, no universo dos Sistemas de Decisão, poderia constituir uma actividade táctica.

As actividades operacionais, têm, em Literatura, correspondência mais visível em narrativas lineares, frequentemente destinadas a consumo pelo grande público, e, portanto, centradas na acção, na construção do *Plot*. Um olhar sobre o Quadro 1

sugere que mesmo os parâmetros de avaliação comparativa, entre as características das actividades Estratégicas e das actividades Operacionais, no âmbito dos Sistemas de Decisão, transitam com facilidade para o domínio da Literatura, quando cotejamos narrativas mais ricas em elementos de valor indicial, (simbólico-metafórico) com narrativas mais centradas no *Plot*, mais ricas em elementos de valor funcional. Se quisermos comparar o tratamento dado por Katherine Vaz à condição permanentemente dividida do ser humano em diáspora, através da recorrência metafórica da temática “Sopa das Mágoas” com o tratamento narrativo, por exemplo, de um argumento de uma aventura de James Bond, concluiremos que a narrativa de Katherine Vaz, tal como as Actividades Estratégicas (em que é rica) é **menos estruturada**. Em contrapartida, é mais **elevada**, em termos de **complexidade**, já que constantemente chama a si **fontes de informação externas**, ao remeter, de modo metafórico, para termos de comparação que estão fora da narrativa (Exemplo: Henrique é o nome do Infante ligado aos Descobrimentos, e esta informação externa é relevante na descodificação). A **informação** objectiva providenciada será, eventualmente, mais **sumária** e **menos precisa**, do que a que se encontra num argumento de um filme de James Bond, dado o facto de este último viver mais dos significados de natureza objectiva, encontrados no nível de superfície do texto, enquanto que o texto de Vaz suscita uma procura de sentido que excede o nível de superfície, e corta verticalmente, para níveis de maior profundidade, em matéria de significação. No que respeita ao parâmetro “**Tempo**”, é compreensível que a descodificação da narrativa de Vaz (rica em “Actividades Estratégicas”) seja uma tarefa de mais **longo prazo**, comparada com a descodificação de um argumento de uma aventura de James Bond, focada na acção (rica em Actividades Operacionais) – portanto, uma narrativa cujos significados, de natureza imediata e objectiva, se identificam facilmente no nível de superfície do texto. O **potencial** de significação da narrativa de Vaz é, assim, muito mais **elevado**, do que o potencial de significação de um argumento “James Bond”; se, no entanto, fosse possível fazer transitar a procura de sentido do texto de Katherine Vaz para o domínio da Gestão, e houvesse riscos financeiros envolvidos, a interpretação do texto de Vaz seria, comparativamente, de **alto risco**; poderia, mesmo, resultar ruínosa, dado que a quantidade de significados pouco estáveis que mobiliza lhe aumenta grandemente a margem de erro.

Ao recorrermos a terminologia da Informática de Gestão para fazer análise literária, encetámos um diálogo entre estas duas Ciências, que pôs a descoberto as linhas de continuidade, as semelhanças entre uma e a outra. Marquemos também

uma diferença importante que desse diálogo decorre: ao contrário do que acontece em *Gestão*, em *Análise Literária* o erro de interpretação não costuma ser punido com perda financeira. Esta diferença é fulcral, e tem implicações que não poderemos, por ora, explorar.

Mas atenhamo-nos aos restantes excertos seleccionados, do primeiro capítulo de *Saudade* e vejamos como se prestam a ser olhados pelas grelhas de detecção de sentido de outras escolas críticas. Dado que, tendo já em foco as metodologias de duas Ciências, não quisemos acrescentar complexidade ao trabalho, pondo também em foco duas línguas – e assim optámos por usar a tradução de *Saudade* em português – não tentaremos proceder a uma abordagem orientada pela crítica pós-colonial, ou “internacional”, uma vez que a qualidade internacional do texto é encoberta pela tradução para português, que faz desaparecer o contraste entre o imaginário subjacente ao conteúdo, e a forma em que é expresso. Assim, passemos a gizar algumas orientações do que seria uma leitura feminista da obra, a partir dos excertos apresentados.

Nos anos setenta e oitenta do século XX (nomeadamente com Luce Irigaray) ganha relevo uma variante de crítica feminista que relaciona o masculino com a abstracção, a tendência para a conceptualização, pelas quais se tenta impor uma ordem mental ao feminino, que, por sua vez, é equacionado com a matéria, de natureza indeterminada e caótica. A correlação que se estabelece é de Homem com Razão, e de Mulher com Natureza. Esta abordagem lê o sistema patriarcal como resultado da elevação da mente masculina acima do corpo feminino, com a consequente apropriação, por parte do Homem, do sistema reprodutor da Mulher – apropriação que se considera o fundamento da sociedade patriarcal. No entanto, a mesma linha de abordagem crítica reconhece que a matéria, ou Natureza, inerente ao feminino, excede sempre qualquer tentativa de ordenação conceptual por parte do Homem, e, partindo desse princípio, preconiza estratégias para subverter o poder masculino instituído na escrita. Dessas estratégias fazem parte a recusa do pensamento focado em objectos pré-definidos e a adopção de um estilo indeterminado, táctil, evado de contaminações que coloquem a ênfase sobre o contacto, em vez de sobre a diferenciação. Com esta abordagem cruza-se o Feminismo francês, que também influenciou a crítica literária feminista inglesa e americana, e que analisa a tradição patriarcal da escrita, no sentido de nela identificar as vulnerabilidades e os receios masculinos. Uma leitura dos excertos coligidos feita segundo os parâmetros que brevemente acabámos de descrever levar-nos-ia a destacar, no texto, no que respeita à personagem José Francisco Cruz, um movimento oscilatório entre o receio de se

sentir vulnerável, e a recusa de se admitir como vulnerável. Depois da inquietação que o leva a perguntar a Henrique o que é a “Sopa das Mágoas”, pergunta para que não obtém resposta, José Francisco é mostrado a tentar minimizar o receio que a sua pergunta inadvertidamente mostrou: “Era só por curiosidade – disse José Francisco, voltando para a festa, antes que alguém desse pela sua falta.” (p. 12). Significativamente, é a mulher, Conceição, que tenta aliciá-lo para a admissão da sua fragilidade, que ele continua a recusar: “Nessa noite, ao vê-lo junto à janela, Conceição saiu da cama e pôs-lhe ternamente a mão no braço. / – É normal sentir um pouco de medo – disse. / – Não é isso – disse ele ...” (p. 13). Por outro lado, estão bem patentes as tentativas da personagem José Francisco de dominar o Desconhecido que se lhe apresenta na forma da “Sopa das Mágoas” impondo-lhe uma conceptualização lógica que, dentro desta abordagem, é considerada essencialmente masculina: “Conceição ... já ouviste falar da Sopa das Mágoas? De que é feita? Ninguém me sabe explicar... se eu soubesse o que era, então ... então já saberia com o que contar, não achas?” (p. 13). A resposta de Conceição, tocada da indeterminação considerada típica do feminino – “Lembro-me de o meu avô falar uma vez da Sopa das Mágoas. Disse que era diferente para cada pessoa” (p. 13) – não contenta José Francisco, que persiste na tentativa, considerada tipicamente masculina, de exercer controle sobre o mistério impondo-lhe a sua ordem lógica: “Queria saber exactamente por que razão toda a gente temia aquela sopa, ou por que é que um marinheiro devia preocupar-se com uma sopa cujo encanto o fazia regressar ao mar ... Por uma questão de segurança decidi ... que a bordo só comeria carne seca e algum grão ...” (p. 15). José Francisco propõe-se também evitar “tudo o que pudesse ser um canto de sereia” (p. 16), e com este propósito, em que reverbera o medo mítico, masculino, da perda de controle, passamos a equacionar a “Sopa das Mágoas”, o Mar, com o feminino, a que a personagem tenta resistir. Correlacionados com o pólo masculino, temos a terra e a ordem lógica, o conhecido; correlacionados com o pólo feminino, temos o Mar, o caos, o desconhecido – ou a incerteza da diáspora. O desenvolvimento da temática da “Sopa das Mágoas” mostra-nos José Francisco perdido no mar, esforçando-se por preservar a sua identidade: “na segunda noite sentiu-se desamparado e gritou o seu nome, esperando gravá-lo em grandes letras no céu” (p. 15); mostra-o a invocar o feminino, “o vermelho do seu nascimento”, alternando ainda na sua corrente de consciência a resistência ao domínio do feminino: “ao queixar-se constantemente de males menores, a mãe encurtara os dias até os transformar em pequenas bolas vermelhas Ai, ai, ai. Um AI também presente nos jacintos, mas dito pelas mães tornava-se fastidioso” (p. 15); mostra-nos a sua

rendição ao feminino, à indeterminação do futuro, como tábua de salvação: “Sonhos cor-de-rosa ... / Desejo-te sonhos cor-de-rosa / Repousa sob a sombra desta luz doce / As nossas lanternas cor-de-rosa guiar-te-ão até à manhã” (p. 17); Por fim, mostra-o a comer, inadvertidamente, a “Sopa das Mágoas”, na forma de “algumas espinhas de bacalhau e um galho que por ali flutuava” (p. 17), e a aperceber-se de a ter comido: “Para mim eram apenas espinhas, uma verdura, o nevoeiro e o mar, mas, sem o saber, fiz a Sopa das Mágoas” (p. 18). O desfecho narrativo da temática da “Sopa das Mágoas” vem validar a correlação estabelecida entre este *leitmotiv*, o mar e o universo feminino: “Estava enamorado do mar. E o sabor era o mesmo de Conceição” (p. 18).

Mas ainda outras abordagens críticas são pertinentes. Os excertos coligidos apresentam-nos o Sujeito José Francisco Cruz na demanda do Objecto de Valor a que podemos chamar “o conhecimento do significado de ‘Sopa das Mágoas’”. Prestam-se a uma possibilidade de análise semiótica, que se iniciaria pela apreciação da própria Semiótica, enquanto “ferramenta” crítica. A crítica semiótica, que colocamos algures entre o Estruturalismo e o Desconstrucionismo, visa pôr a descoberto os mecanismos pelos quais o texto diz aquilo que diz. Inspirada nas noções de Narratologia de Greimas, a Semiótica não nos elucida tanto assim quanto ao sentido do texto, mas mais quanto à “arquitectura” desse sentido, ao modo como ele é gerado pela relação dinâmica que se estabelece entre os vários elementos significantes que no texto existem. Também os Sistemas de Decisão, no âmbito dos Sistemas de Informação, partilham da mesma natureza de “arquitectura”, de estrutura que se faz pré-existir, de *competence* com que se tenta abarcar toda a variedade de *performances*, ou desempenhos possíveis. A Semiótica incide, assim, sobre a “narratividade” do texto, ou seja, sobre o fenómeno da sucessão de estados e de transformações inscrito no discurso e responsável pela produção de sentido, à semelhança do que acontece com os Sistemas de Decisão, pelos quais, partindo de uma estrutura pré-determinada, de modelos e regras de decisão, se tenta prever o encaminhamento mais acertado, considerando as características de cada situação de decisão, em particular.

Uma introdução à abordagem semiótica dos excertos das páginas 12, 13, 15, 17 e 18 de *Saudade* confrontar-nos-ia com um PN, ou Programa Narrativo inicial em que encontramos um Sujeito “José Francisco Cruz” em estado de conjunção com o Objecto de Valor 1 “terra/segurança” e de disjunção do Objecto de Valor 2 “mar/insegurança/‘conhecimento da Sopa das Mágoas’”, programa narrativo que, no fim dos excertos coligidos, por efeito de uma transformação, termina no seu inverso:

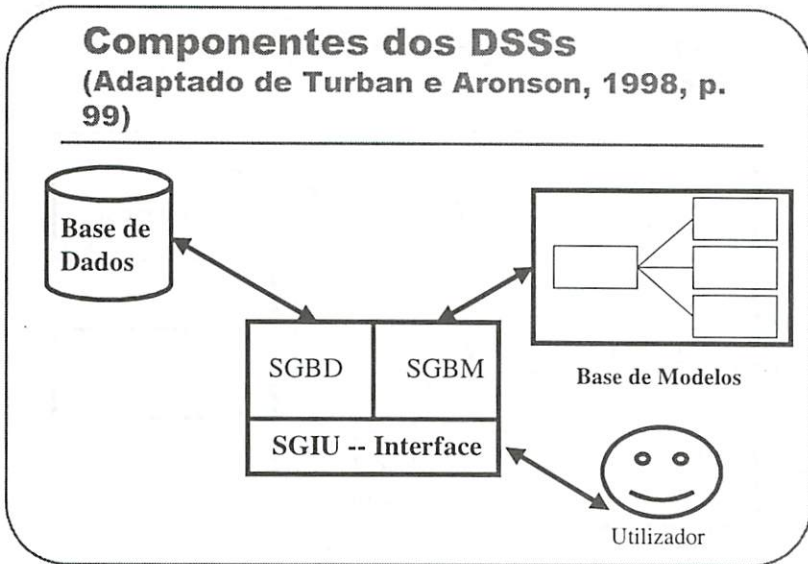
O Sujeito “José Francisco Cruz” conjunto com o Objecto de Valor “Mar / insegurança / conhecimento da ‘Sopa das Mágoas’ “e disjunto do Objecto de Valor “terra / segurança”. O prosseguimento da análise levar-nos-ia a reconhecer este PN como paralelo, mas subalterno ao PN principal, em que a protagonista Clara, enquanto Sujeito, ao longo das muito mais de duas centenas de páginas da obra, efectua o mesmo percurso. Seria possível proceder a uma hierarquização de Programas Narrativos principais e secundários, adjuvantes e oponentes, até tornar visível, em abstracção, todo o esqueleto lógico desta ficção de Katherine Vaz, em todas as suas subtilezas. Uma tal prática, se fosse olhada do ponto de vista da Informática de Gestão, assemelhar-se-ia ao engendramento de um Sistema de Suporte à Decisão que tivesse de contemplar um número quase infindável de variáveis, situação habitualmente associada a “Actividades pouco ou nada estruturadas”.

A comparação assim estabelecida põe em foco a diferença que existe entre os objectos de análise das duas Ciências. A liberdade em que o texto literário é criado, o facto de não servir qualquer propósito estranho a si mesmo, leva, no enquadramento contemporâneo, a uma pulverização da estrutura e à desmultiplicação do conteúdo; mesmo em enquadramentos mais tradicionais, sempre levou a que cada obra acabasse por transbordar do Género em que tinha sido escrita. É, assim, natural que o texto literário convide abordagens múltiplas, já que nenhuma abordagem dá conta da totalidade que nele se contém.

Paralelamente, a crescente complexidade das decisões a tomar também tem levado a Informática de Gestão a evoluir para Sistemas de Suporte à Decisão capazes de lidar com situações menos estruturadas.

Nestes sistemas, o utilizador interage com o Sistema de Gestão do Interface do Utilizador (SGIU) comunicando ao sistema as características da situação de decisão para a qual pretende aconselhamento. Considerando essas características, o SGIU selecciona os modelos de decisão disponíveis aplicáveis à situação de decisão em causa e recomenda-os ao utilizador. O utilizador selecciona os modelos de decisão de que pretende obter recomendações para a decisão a tomar, o que leva o Sistema de Gestão da Base de Modelos (SGBM) a accionar os modelos seleccionados. Os modelos seleccionados, ao serem accionados, procuram na base de dados os dados que lhes possam ser úteis para especificar a recomendação a prescrever.

Quadro 2

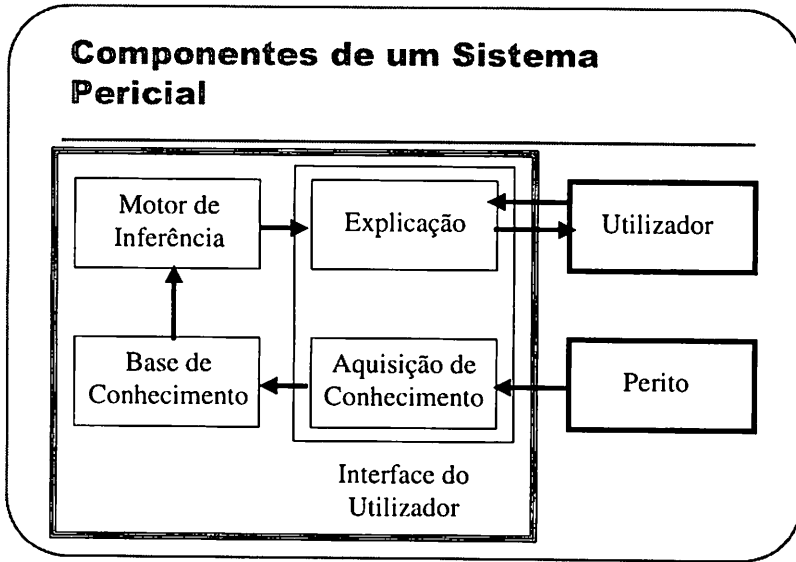


Estes sistemas são aplicáveis a decisões semi-estruturadas porque dispõem de um conjunto de modelos para aconselhamento do decisor que podem representar as várias perspectivas de análise da situação de decisão em questão e permitem ao decisor considerar a recomendação dos vários modelos na sua decisão.

Enquanto os Sistemas de Suporte à Decisão se destinam a decisões semi-estruturadas, considerando as várias abordagens possíveis através da multiplicidade de modelos, os Sistemas Periciais são sistemas informáticos especificados para tomar decisões em domínios complexos com o nível dos peritos (DILLARD e YUTHAS 2001: 337).

Estes sistemas obtêm o conhecimento através de peritos que “ensinam” o sistema. O conhecimento obtido fica armazenado na Base de Conhecimento para que quando o utilizador colocar uma questão que careça do referido conhecimento o Motor de Inferência encontre e accione o conhecimento aplicável para proporcionar a melhor resposta ao utilizador.

Quadro 3



Os Sistemas Periciais agem como uma réplica do perito seguindo o conhecimento que este transmitiu ao sistema. Assim, aplicam as regras ou o conhecimento a cada situação de decisão tomando a decisão que estes prescrevem, o que torna os Sistemas Periciais aplicáveis a decisões estruturadas para as quais dispomos de conhecimento para a construção do sistema.

Enquanto os Sistemas Periciais foram construídos replicando o processo de decisão dos humanos, as Redes de Neurónios, em Informática de Gestão, foram construídas replicando a arquitetura do cérebro humano. Assim, podemos comparar os componentes e algumas características das redes de neurónios biológicas que equipam o cérebro humano com os seus equivalentes nas redes de neurónios artificiais (ver Quadro 4).

Se transpusermos estes dados para o âmbito da descodificação do texto literário, reparamos que, no limite, as duas Ciências se encontram, na vontade de encontrar grelhas de detecção de significado cada vez mais sensíveis, portanto, cada vez mais competentes para lidarem com realidades (textuais ou do mundo concreto) crescentemente complexas e diferenciadas entre si.

Comparação entre Redes Biológicas e Redes Artificiais

- Biológicas

- Célula
- Dendrite
- Néfrite
- Sinapse
- Velocidade lenta
- Muitos neurónios
- Operações complexas por neurónio



- Artificiais

- Nó
- Input
- Ouput
- Peso
- Velocidade rápida
- Poucos nós
- Operações simples por nó



CONCLUSÕES

As metodologias que se põem em prática na Literatura e na Informática de Gestão têm um grande número de pontos de contacto. Provavelmente, num caso e noutro (e possivelmente no caso de todas as Ciências), as metodologias não podem deixar de repercutir a estrutura e o modo de funcionamento do cérebro humano.

As principais diferenças não parecem estar nas Ciências em causa, e nos seus métodos da análise, mas nos objectos que são alvo de análise.

Retomemos a questão inicial, e perguntemo-nos o que é que cada um destes modelos de aquisição de conhecimento – a Literatura e a Informática de Gestão – faz pelos seres humanos, que o outro modelo não seja capaz de fazer.

Os Sistemas de Decisão contribuem para a solução de problemas práticos, colaborando no processo de tomada de decisão, ajudando o decisor, ou mesmo substituindo-se ao decisor; pode-se recorrer a eles quando a decisão deve ser tomada

com base em critérios objectivos, ou, pelo menos, com base em critérios que não sejam, de todo, subjectivos.

Pode dizer-se que o domínio da Literatura começa onde o domínio dos Sistemas de Decisão, de base informática, acabam. A Literatura fica aquém da capacidade de resolver problemas práticos, e, ao mesmo tempo, excede essa capacidade, ao tomar por objecto o ser humano total: as análises literárias desmultiplicam-se, na tentativa de dar conta dessa totalidade. A descodificação do texto literário funciona mais próxima da rede de neurónios biológica, e recorda a todo o passo o lado redutor de qualquer tentativa de estruturação; não abdica, portanto, da noção da complexidade em que a vida humana se inscreve. Por outro lado, há memória de que as Ciências Exactas tenham também desde sempre procurado aproximar-se desta complexidade. Segundo Homero, na *Ilíada*, “Hephaestus tem robôs dourados com a aparência de senhoras vivas, com inteligência nos seus corações, com fala, e com força proveniente dos deuses imortais que lhes ensinaram como realizar tarefas”. Esta descrição dos “robôs” de Hephaestus apresenta um conceito muito aproximado aos robôs e à inteligência artificial do presente.

Com esta apresentação se encerra o Ciclo de Conferências “Diálogos entre a Literatura e as Ciências”. Voltemos, assim, sobre os próprios passos, até à provocação inicial: Será que Letras são tretas?

A Literatura não dá solução a problemas práticos, mas faz o levantamento das inumeráveis dimensões presentes nos seres humanos; olhada com atenção, pode até ser que contribua para que os gestores tenham melhor consciência de problemas merecedores de atenção. O que retiramos deste exercício, é que talvez haja vantagens em tornar mais flexível, e compartimentada de modo menos tradicional, a formação académica. Gestores com conhecimento de Literatura poderão ter capacidade para equacionar critérios de atribuição de valor informados por um conhecimento mais abalizado da complexidade do seres humanos e daquilo que, de facto, vai ao encontro dos seus anseios; assim como especialistas de Literatura suficientemente inclinados para o diálogo lógico com as outras Ciências poderão vir a ser uma mais valia, no sentido de se possibilitar um progresso conjunto e harmonioso, em todas as direcções. Dos indicadores que temos, podemos concluir que as Ciências, chamadas Humanas e chamadas Exactas, divergem nos seus objectivos, mais do que nos seus métodos; mas, sobretudo, convergem na sua finalidade última: a procura da felicidade.

ANEXO

Extractos de *Saudade*, de Katherine Vaz

Tema: “Sopa das Mágoas”

Durante a festa de despedida em sua honra, José Francisco Cruz desesperava por encontrar uma resposta à pergunta que o inquietava sobre o mar. No seu nervosismo, verificava tão amiúde o conteúdo do seu saco de marujo, que os convidados se meteram com ele. (p. 10)

Outra contrariedade foi a chegada dos Dutras, e José Francisco teve de se conter para não desatar a correr para o lado oposto do jardim. Detestava festas, não tinha jeito nenhum para fazer conversa, sobretudo com os Dutras, tão aborrecidos que repetiam sempre as palavras das histórias que contavam vezes sem conta (“há há muito muito tempo tempo”), pois julgavam que os seus ouvidos embebiavam uma parte das palavras e que por isso era necessário providenciar a outra parte aos ouvintes. Não haviam trazido nada, apenas as fotografias do casamento do filho. José Francisco pegou numa das maçãs de boa-sorte de Henrique e atirou-a ao ar, tentando parecer sereno, enquanto fazia sinal ao amigo para vir em seu socorro.

Mas era tarde demais.

– Então então! Desejoso desejoso de de partir partir? – perguntou com cordialidade o rotundo senhor Dutra, pronto para lhe dar uma palmada nas costas, não fosse José Francisco ter-se desviado, gesticulando agora mais desesperadamente para que Henrique viesse salvá-lo.

– É verdade – respondeu José Francisco, mas interrompeu-se, não sabendo se deveria responder aos Dutras com o mesmo tratamento verbal duplicado. – É verdade – acrescentou, por delicadeza.

– Conte conte lá lá – disse a senhora Dutra.

A torrente de palavras foi interrompida por Henrique ... (p. 11)

– Calma aí, Henrique ... Explica-me uma coisa ... Disseram-me que quem vai para o mar deve cuidar-se para não comer a Sopa das Mágoas. Tens ideia do que isso seja?

Henrique bateu na frente com os dedos do tamanho de trutas, como fazia sempre que tentava recordar-se de algo.

– Ouvi dizer que só se sabe depois de a termos provado, e então é demasiado tarde. É uma das coisas que a torna amarga – disse ele, encolhendo os ombros ...

– Era só por curiosidade – disse José Francisco, voltando para a festa antes que alguém

desse pela sua falta. (p. 12)

Nessa noite, ao vê-lo junto à janela, Conceição saiu da cama e pôs-lhe ternamente a mão no braço.

– É normal sentir um pouco de medo – disse.

– Não é isso – disse ele, e depois, baixando a voz: – Conceição ... já ouviste falar da Sopa das Mágoas? De que é feita? Ninguém me sabe explicar... Se eu soubesse o que era, então ... então já saberia com o que contar, não achas?

Conceição pensou por um momento, encostada ao parapeito da janela, junto dele. Enquanto ambos olhavam para o exterior, a lua parecia pintar chapéus brancos no cimo das árvores.

– Lembro-me de o meu avô falar uma vez da Sopa das Mágoas. Disse que era diferente para cada pessoa.

– Mas o que é que acontece? Como sei que estou a prová-la?

– Acho que ele disse que o seu gosto fica para sempre em nós. Que acabamos por andar sempre à procura dela, impelidos pela necessidade de voltarmos a prová-la. Se um poeta a provar enquanto está a escrever versos, fica condenado a escrevê-los até morrer. E se os marinheiros a provarem enquanto estão no mar, devem regressar constantemente ao mar. É tudo de que me lembro – sorriu ela. – Se encontrares essa sopa, não bebas muita.

– Para quem, como eu, gosta de andar no mar, não me parece assim tão mau – murmurou José Francisco, beijando-a na testa para esconder a sua confusão. (p. 13)

Queria saber exactamente por que razão toda a gente temia aquela sopa, ou por que é que um marinheiro devia preocupar-se com uma sopa cujo encanto o fazia regressar ao mar, mas estava farto de enigmas. Por uma questão de segurança, decidiu, contudo, que a bordo só comeria carne seca e talvez algum grão, e que evitaria tudo o que pudesse ser um canto de sereia. ...

José Francisco encontrava-se a pescar sozinho num dóri nas águas geladas à volta dos Grandes Bancos, tal como os outros homens, só voltando ao anoitecer para a embarcação principal. Aventuravam-se cada vez mais longe em busca da colheita, lavrando através de filas e hectares de bacalhau. Uma manhã perdeu-se no nevoeiro, mas foi suficientemente esperto para não se pôr a remar ao acaso. A embarcação principal saberia ler as correntes e encontrá-lo-ia. Não havia motivo para entrar em pânico. Instalou-se no fundo do barco e, para não enjoar, mantinha os olhos fixos onde o horizonte quebrava ocasionalmente aquela impenetrável cortina; comia bacalhau cru e quando tinha sede torcia o boné de lã para beber a humidade. Quando urinava, tentava acertar nos peixes. Estava frio, mas a temperatura não era desagradável. A noite chegou tão maravilhosa como uma gruta que se escancarasse diante de um rapazinho,

mas na segunda noite sentiu-se desamparado e gritou o seu nome, esperando gravá-lo em grandes letras no céu. Em vez disso, a sua voz fundiu-se com os gemidos dos marinheiros mortos – todos eles inseparáveis dos ventos ... As rajadas rasgaram-lhe o nome, que se perdeu no redemoínho das últimas palavras dos mortos. Quando o salvariam? Nunca mais regressaria a casa! Será que os peixes o abandonariam, deixando-o para ali até morrer de fome? Chegaria ao extremo de ter de poupar a última espinha dorsal de um deles para esquarterar a sua própria carne para se alimentar, Até que – meio-louco agora, transformado num homem de músculos de látex – a solidão o forçasse a meter a mão através das barras da prisão das suas costelas para apertar o coração e pôr fim à sua miséria? (pp.15-16)

Tinha de substituir aquelas ideias de carnificina por recordações vivas, vermelhas – sinais vermelhos emitidos pela sua cabeça como se chamasse o navio: o vermelho do seu nascimento. A radiância vermelha da infância – ao queixar-se constantemente de males menores, a mãe encurtara os dias até os transformar em pequenas bolas vermelhas. Ai, ai ai. Um AI também presente nos jacintos, mas dito pelas mães tornava-se fastidioso. Levou-lhe rosas, mas esqueceu-se de ver se não tinham insectos. Disse. “Não grites, mãezinha. As joaninhas dão sorte!” (p. 16)

Alçou os olhos para o céu, para ver o que o ar acima derramava sobre si. As estrelas brancas absorveram os seus pensamentos vermelhos e tomaram a cor do desejo nocturno açoriano:

Sonhos cor-de-rosa.

Sonhos cor-de-rosa. Desejo-te sonhos cor-de-rosa.

Repousa sob a sombra desta luz doce.

As nossas lanternas cor-de-rosa guiar-te-ão até à manhã.

Adormeceu profundamente como um bebé num berço protegido pelo vermelho que espalhara como um lençol na noite e pelo brilhante cor-de-rosa que o aconchegava enquanto as ondas o embalavam.

O céu luzia como pálidas opalas quando acordou naquela serenidade absoluta de quem cai no terror e continua a ser engolido por ele até sair do outro lado. Preparou a melhor celebração possível espremendo a humidade do boné para uma pequena lata de alumínio e temperando-a com algumas espinhas de bacalhau e um galho que por ali flutuava, legume já de si devidamente salgado. Um autêntico banquete. Meteu uma tira da camisa entre os lábios e soprou-a como se fosse uma harmónica de pano, deitado na sua concha, enquanto o ritmo das ondas acompanhava o ritmo do seu coração.

De repente sentou-se, sobressaltado ... (p. 17)

José Francisco cobre o rosto com as mãos e começa a chorar.

– Para mim eram apenas espinhas, uma verdura, o nevoeiro e o mar, mas, sem o saber, fiz a Sopa das Mágoas.

Estava enamorado do mar.

E o sabor era o mesmo de Conceição. (p. 18)

OBRAS REFERENCIADAS

GRUPE D'ENTREVERNES. (1979): *Analyse Sémiotique des Textes: Introduction – Théorie – Pratique*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

RYAN, Michael. (1999): *Literary Theory: A Practical Introduction*. Oxford: Blackwell.

VAZ, Katherine. (1999): *Saudade*. Trad. Alberto Gomes. Porto: Asa.