


Via Panoramica

Série 3, vol. 9, n.º 2, 2020



**Via Panoramica:
Revista de Estudos
Anglo-Americanos
Série 3, vol. 9, n.º 2, 2020**

Apresentação

Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos/ A Journal of Anglo-American Studies (ISSN: 1646-4728) acolhe artigos para os seus próximos números.

Via Panoramica é publicada pelo CETAPS (Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies) da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A revista, que tem uma periodicidade semestral, acolhe ensaios na língua portuguesa ou inglesa, no âmbito dos Estudos Anglo-Americanos, propostos preferencialmente por jovens investigadores, desde alunos de pós-graduação a recém-doutorados. *Via Panoramica* possui uma Comissão Científica que assegura a arbitragem científica (“double blind peer-review”) dos textos submetidos para publicação.

Via Panoramica é uma revista eletrónica que respeita integralmente os critérios da política do acesso livre à informação.

Artigos propostos em Word devem ser enviados para o seguinte endereço: revistavp@letras.up.pt. Os artigos, que devem ter entre 4000 e 7000 palavras e que podem ser escritos em português ou em inglês, devem incluir um resumo de até 250 palavras e pelo menos cinco palavras-chave, em português e em inglês. A bibliografia deve referir apenas obras citadas e o artigo deve seguir a folha de estilo da *Via Panoramica*, disponível no final do número mais recente.

Artigos para o número de Verão devem ser enviados até 1 de janeiro. Artigos para o número de Inverno devem ser enviados até 1 de julho.

Critérios de avaliação:

1. Adequação do artigo ao âmbito da revista.
2. Uso da linguagem (correção linguística, clareza, precisão).
3. Estrutura e argumentação (coerência, aprofundamento, pertinência).
4. Interesse da investigação e originalidade em relação ao estado da arte.
5. Familiaridade com e mobilização do estado da arte.
6. Metodologia crítica e conceptualização teórica.
7. Apresentação correta de citações e de referências bibliográficas relevantes e atuais.

Via Panoramica publica apenas artigos originais, não republicando artigos nem traduções de artigos. Autores que pretendam republicar um artigo publicado em *Via Panoramica* devem contactar os editores no sentido de obter permissão. A republicação implica indicar *Via Panoramica* como local de publicação original do artigo.

Gualter Cunha, editor geral
Márcia Lemos, editora executiva

Presentation

Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos/ A Journal of Anglo-American Studies (ISSN: 1646-4728) welcomes the proposal of articles for its next numbers.

Via Panoramica is published by CETAPS (Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies), at the Faculty of Letters of the University of Porto. The journal, which is published twice a year, welcomes essays in Portuguese or in English, within the field of Anglo-American Studies, proposed preferentially by early-career researchers, from post-graduate students to researchers who have recently obtained their PhD degrees. *Via Panoramica* has a Scientific Committee which ensures double blind peer-review of the texts submitted for publication.

Via Panoramica is an electronic journal which fully respects the criteria of the policy of free access to information.

Articles proposed in Word should be sent to the following email address: revistavp@letras.up.pt. Articles, which should be between 4000 and 7000 words and which may be written in Portuguese or in English, ought to include an abstract (250 words) and at least five keywords, in Portuguese and in English. The bibliography should include only works cited and the article should conform to the style sheet of *Via Panoramica*, available at the end of the most recent issue.

Articles for the Summer issue should be sent until 1 January. Articles for the Winter issue should be sent until 1 June.

Assessment criteria

1. Suitability of the article to the journal's scope.
2. Use of language (linguistic correction, intelligibility, precision).
3. Structure and argument (coherence, depth, relevance).
4. Interest and originality of the research in relation to the state of the art.
5. Familiarity and engagement with the state of the art.
6. Critical methodology and use of theoretical concepts.
7. Correct presentation of relevant and up-to-date quotations and bibliographical references.

Via Panoramica only publishes original articles, neither republishing articles nor translations of previously published articles. Authors intending to republish an article published in *Via Panoramica* must contact the editors for a permission. Republication implies acknowledgement of *Via Panoramica* as the article's original place of publication.

Gualter Cunha, general editor
Márcia Lemos, executive editor

Comissão Científica

Ana Gabriela Macedo (Universidade do Minho)
Carlos Azevedo (Universidade do Porto)
Carlos Ceia (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa)
Fátima Vieira (Universidade do Porto)
Filomena Louro (Universidade do Minho)
Francesca Rayner (Universidade do Minho)
Gabriela Gândara Terenas (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa)
Iolanda Ramos (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa)
Isabel Caldeira (Universidade de Coimbra)
Jacinta Maria Cunha da Rosa Matos (Universidade de Coimbra)
Jorge Bastos da Silva (Universidade do Porto)
José Eduardo Reis (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro)
Juan Francisco Cerdá (Universidade de Murcia)
Júlio Carlos Viana Ferreira (Universidade de Lisboa)
Karen Bennett (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa)
Katarzyna Pisarska (Universidade Maria Curie-Skłodowska, Lublin)
Maria do Rosário Lupi Bello (Universidade Aberta)
Maria Sequeira Mendes (Universidade de Lisboa)
Maria Teresa Castilho (Universidade do Porto)
Maria Zulmira Castanheira (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa)
Marinela Freitas (Universidade do Porto)
Miguel Ramalhete Gomes (Universidade de Lisboa)
Mirka Horova (Universidade Carolina de Praga)
Nicolas Hurst (Universidade do Porto)
Nuno Ribeiro (Universidade do Porto)
Paola Spinozzi (Universidade de Ferrara)
Richard Chapman (Universidade de Ferrara)
Rogério Puga (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa)
Rui Carvalho Homem (Universidade do Porto)
Sofia de Melo Araújo (Universidade do Porto)
Teresa Casal (Universidade de Lisboa)

TITLE: Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos, série 3, vol. 9, n.º 2, 2020

GENERAL EDITOR: Gualter Cunha

EXECUTIVE EDITOR: Márcia Lemos

PLACE OF PUBLICATION: Porto

PUBLISHER: Universidade do Porto – Faculdade de Letras

YEAR: 2020

ISSN: 1646-4728

PERIODICITY: Semestral

ONLINE ACCESS: <http://ojs.lettras.up.pt/index.php/VP/index>

***Via Panoramica* é uma revista eletrónica que respeita integralmente os critérios da política do acesso livre à informação.**

***Via Panoramica* is an open access electronic journal that follows all the criteria of OA publishing policy.**

Via Panoramica, série 3, vol. 9, n.º 2, 2020

EDITED BY:

MÁRCIA LEMOS

CONTENTS

A Prefatory Note

Márcia Lemos..... 8

Excursos sobre a “Linguagem Emancipatória”: o experimentalismo americano e a gênese de uma nova *poiesis* visual e sonora

Isabella Alessandra Cortada Roberto 10

A Tradução como Programa e Construção: o Abraço ao Universo Literário de Língua Inglesa em Duas Coleções de Livros da Editora Romano Torres

Nuno Medeiros..... 25

O Porto patriota e liberal em *Whispering* (1995) e *Caterina* (1999), de Jane Aiken Hodge (1917-2009)

Miguel Alarcão..... 43

O Leitor Incomodado: Ciência e Literatura no Romance *Saturday* de Ian McEwan

Marco Neves 53

Writing Dublin: Joyce, Bloomsday and Tourism in the Irish Capital

Márcia Lemos..... 67

A Prefatory Note

Márcia Lemos

The current issue of *Via Panoramica* begins with a revisitation of different artistic schools from the fifties up to the eighties, such as the New York School, the Black Mountain College and the L=A=N=G=U=A=G=E School, by Isabella Roberto, in a text stimulatingly titled “Excursos sobre a ‘Linguagem Emancipatória’: o experimentalismo americano e a gênese de uma nova *poiesis* visual e sonora”. After a brief tour of the historical-social framework that led to the emergence of alternative languages, which subverted conventions and broke the hegemonic narrative model by juxtaposing different forms or media, Roberto focus her attention on avant-garde and experimental movements such as Concrete Poetry and Language Poetry, for example. Roberto concludes that the process of metamorphosis between poetry and other arts is so intense, and so fast, that one can only study, with some probability of success, its future, that is, its continuous metamorphic process.

In “A Tradução como Programa e Construção: o Abraço ao Universo Literário de Língua Inglesa em Duas Coleções de Livros da Editora Romano Torres”, Nuno Medeiros examines two book series almost exclusively focused on Anglophone literature published by Romano Torres, a Portuguese publishing house with no prior tradition of printing works translated from English. Medeiros emphasises how the publisher’s decisions played a relevant role in the social process of cultural creation, best illustrated by Mário Domingues’s translation of Dickens’s *The Mystery of Edwin Drood*, an unfinished work that Domingues, as requested by the publisher, not only translates into Portuguese but also provides with a conclusion of no less than a hundred and forty-seven pages.

Still within the realm of Anglo-Portuguese literary representations, in “O Porto patriota e liberal em *Whispering* (1995) e *Caterina* (1999), de Jane Aiken Hodge (1917-2009)”, Miguel Alarcão centres his analysis on two English novels that are set in the Portuguese Northern city of Porto during the Peninsular War and the Portuguese liberal and civil wars, respectively. Alarcão interestingly demonstrates how Hodge’s novels retrieve and reproduce traits, themes and recurring topics of travel writing of eighteenth and nineteenth centuries. In addition, he points out a further field of research by acknowledging the influence of Jane Austen in Jane Hodge’s books.

Another English novel is at the core of Marco Neves's text titled "O Leitor Incomodado: Ciência e Literatura no romance *Saturday* de Ian McEwan". The article discusses the confrontation between science and literature on the literary stage created by McEwan in his 2005 novel, which, according to Neves, is bound to stir up some sort of discomfort among the readers. This uneasiness is created mainly through the use of technical-scientific language and the struggle between two discourses, as theorized by Bakhtin. The novel's protagonist, Henry Perowne, is a 48-year-old neurosurgeon, who sees his plans for the day unsettled by an encounter with a violent, troubled man. This unexpected confrontation will be the starting point to a reconsideration of the complementarity of literary and scientific truths and discourses.

From the strolls of Henry Perowne around London, we move to the wanders of Leopold Bloom (curiously, also known by the pen name of Henry Flower) around Dublin in "Writing Dublin: Joyce, Bloomsday and Tourism in the Irish Capital", by Márcia Lemos. The purpose of Lemos's paper is twofold: on the one hand, to analyse how Joyce's modernist Dublin odyssey shares traits with travel writing, and, on the other hand, to understand the importance of *Ulysses* (1922) and its annual celebration to boost literary tourism in Ireland, and specially in Dublin, a decade after its distinction as UNESCO City of Literature (2010).

Excursos sobre a “Linguagem Emancipatória”: o experimentalismo americano e a gênese de uma nova *poiesis* visual e sonora

Isabella Alessandra Cortada Roberto

ISAG / FLUP / USC

Citation: Isabella Alessandra Cortada Roberto. “Excursos sobre a ‘Linguagem Emancipatória’: o experimentalismo americano e a gênese de uma nova *poiesis* visual e sonora.” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 9, n.º 2, 2020, pp. 10-24. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>.

Abstract

It was in the field of literary visual and spatial experimentations, the matter of which all poetry is made of, that the morphological, phonetical, syntactical and semiological research is still being carried on. The dissolution of the significant and the signified is regarded as a subversion of the syntax, the semantics and the spelling of the language, an invention of new ways of writing and the demand for new ways of reading, for an active engagement of the reader in the process of decoding the text. Reading and interpreting this hybrid composition, in which the verbal and the non-verbal become intricate, requires the understanding that we are before a playful game, at once rational and experimental, dealing with all the dimensions of the linguistic sign: visual, sound and meaning. We aim at a more amplified conceptual theory frame by resorting to authors varying from different artistic schools from the fifties up to the eighties, such as the New York School, the Black Mountain College and the *L=A=N=G=U=A=G=E* School. Subversion is the key-code.

Keywords: Hybridism; Experimentalism; Heteroglossia; American Poetry

Resumo

Foi no campo das experiências visuais e espaciais do texto, considerado como matéria substantiva de que o poema se produz, que a pesquisa morfológica, fonética, sintáctica e semiológica se projectou e projecta.¹ O processo de dissolução do significante e do significado resulta numa subversão da sintaxe, da semântica e da grafia da linguagem, na invenção de novas formas de escrita e na exigência de novas formas de leitura, de uma participação activa do leitor na decifração do texto. Ler e interpretar essa composição híbrida, em que o verbal e o não-verbal se entrecruzam, exige a compreensão de que estamos diante de um jogo lúdico, racional e experimental, com todas as dimensões do signo: visual, sonora e semântica. Visamos

a maior abrangência teórico-conceitual através de referências várias a autores de diferentes escolas e movimentos artísticos dos anos 50 a 80, que incluem a New York School, a Black Mountain College ou a L=A=N=G=U=A=G=E School. Subversão é o código-chave.

Palavras-chave: Hibridismo; Experimentalismo; Heteroglossia; Poesia Americana

Introdução

Elaboraremos primeiramente um breve excuro sobre o enquadramento histórico-social que propiciou o surgimento de linguagens outras, que romperam convenções e fracturaram o modelo narrativo hegemónico. A ambiguidade disciplinar anexa às obras que cruzam os territórios da escrita e da escuta pode ser hoje compreendida no seio de um contexto artístico particular identificado como Arte Sonora e, em determinados casos, como arte “Inter-média”. Assim, ainda que reconhecendo que a interpenetração destas duas dimensões sensoriais é desde há muito um motivo de interesse histórico e cultural, verificamos, contudo, que o século XX veio levantar novas questões: teria surgido uma nova arte dos sons concorrente à música ou estaríamos apenas perante uma redefinição das suas fronteiras? Por que motivo, nas novas práticas artísticas do século XX, deixara o som de ser representado na pauta como uma metáfora de pureza espiritual e se transformara num elemento orgânico, comprometido com a tangibilidade da vida? Por outro lado, como poderemos libertar a linguagem do seu “sarcófago” impresso? Como quebrar os ataúdes cinzentos de murmúrios e permitir que as palavras “uivem” da página? Este questionamento foi o que impulsionou as experimentações dos poetas dadaístas, futuristas e do movimento brasileiro concretista, levando-os a realizar experiências com expressões não articuladas: interjeições e exclamações; sopros, gemidos, sussurros, gritos e rugidos... numa palavra, respirações.

A nova consciência de uma modernidade dinâmica elegia então o ruído como matéria sonora revolucionária, que negava as referências do passado e prometia novas possibilidades, num compromisso efectivo com a vida. Nesse sentido, é actual e pertinente compreendermos algumas aplicações da Poesia Sonora via seus diferentes suportes de comunicação, permitindo entrever até que ponto as classificações rigorosas de arte estão a desabar na contemporaneidade diante da procura dos artistas por uma arte que se dá na inter-relação entre as diferentes representações e meios. Embora haja actualmente inúmeros artistas e teóricos dedicados ao trabalho da Poesia Sonora, ainda não existe uma literatura específica que reúna toda a diversidade e múltiplas perspectivas estéticas ou tecnológicas dessa arte complexa. As suas possibilidades de pesquisa e de experimentação poética permanecem, sem margem

para dúvida, desafiadoras: além da sua importância como vanguarda, pelo seu carácter oral, a Poesia Sonora, sobretudo, alcança potencialmente um público mais vasto e heterogéneo, atraído pelo lado mais teatralizado das palavras à solta.

Para a nossa fundamentação teórica de base com que pretendemos balizar sobretudo o conceito de *linguagem emancipatória*, convocaremos para um diálogo pleno de heteroglossias autores diversos como Marjorie Perloff (“momento futurista”), Deleuze e Guattari (“literatura menor”, “linha de fuga”), Mikhail Bakhtin (“heteroglossia”) e os poetas da *L=A=N=G=U=A=G=E School*.

Excursos

That poetry of which I speak is multidirectional and multivectorial; for while some vectors are undermining others just keep on mining. The interpretative and compositional model I am proposing, then, can be understood as a synthesis of the three Marxes (Chico, Karl, Groucho) and the four Williamses (Raymond, William Carlos, Tennessee, and Esther. (Bernstein, *The Politics of Poetic Form* 243)

O conceito de vanguarda sempre esteve associado ao conceito de ruptura com a tradição, à superação do repertório de formas históricas pela evolução tecnológica, e pelo sentimento das novas gerações. O entusiasmo pela sociedade urbana e industrial, pelas máquinas, pela velocidade, e pelos novos meios de comunicação e de transporte, nas primeiras décadas do século XX, motivou a exigência de uma arte verbal completamente nova. Havia um descompasso entre a sociedade moderna e as formas canónicas do passado que correspondiam a um certo estado do mundo entretanto perdido para sempre.

Dentro da tradição modernista há, pois, e de acordo com a teórica norte-americana Marjorie Perloff, uma “outra tradição” que faz implodir o modelo de linguagem sequencial e linear que vinha do realismo e também do epigonismo romântico. Em *The Futurist Moment – Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture* (1986), a crítica norte-americana resgata um período atravessado por impulsos e agitações, em que se manifesta a vontade de ruptura com as estruturas políticas e económicas existentes, e se desafiam as barreiras nacionalistas. Entre 1890 e 1930, sendo esta uma baliza histórica discutível, surgiram vozes de artistas e de poetas em busca de alternativas às formas de organização social que lhes eram impostas, formas que viam como conservadoras e cristalizadas, incapazes de traduzir o alvoroço do cenário que os rodeava. O movimento, a velocidade, a vida moderna, a

violência, as máquinas e a desvinculação com a arte do passado tornaram-se temas centrais para os artistas; era urgente representar o dinamismo, as grandes multidões agitadas nas ruas, o vibrante fervor das fábricas, dos estaleiros, dos caminhos-de-ferro, dos navios a vapor, do campo de batalha do conflito mundial.

Estamos perante uma nova proposta de modelo de literatura que obrigava artistas e poetas a procurar outras formas para dizer a complexidade, a incompletude e o descentramento com que eram confrontados, e a levar a cabo essa errância num “momento futurante”, um território de transição, de busca e de arbitrariedade; nele se vão encontrando, agonisticamente, novas e velhas hierarquias, criando assim um espaço de fronteira, híbrido e poroso, que permite a passagem de e para outros mundos, da Tradição para a “outra tradição”, trazendo para a cena artística e social a exigência de novas escalas do olhar e da escuta. O “momento futurista”, expressão aliás criada por Renato Poggioli em *Teoria Dell’Arte di Vanguardia* (1962), correspondeu, desta feita, a uma breve fase utópica do modernismo inicial, quando os artistas se sentiram às vésperas de uma nova era que seria mais excitante, mais promissora e mais inspiradora do que qualquer outra precedente. Escrevendo sobre os elementos típicos do espírito vanguardista, o teórico italiano vai elencando conceitos como o “antagonismo” (age-se contra alguma coisa ou contra alguém, por exemplo, contra o estado, a burguesia, as instituições académicas), o “culto da juventude” (identificada com a vitalidade, a energia, a oposição ao antigo), entre outros, sem deixar de referir a preponderância da poética sobre a obra, ou seja, o facto de as teses defendidas, por exemplo nos manifestos, e a concepção revolucionária do objecto artístico serem mais importantes do que a própria obra em si. Em sequência, Perloff resgata um período que inaugura um experimentalismo da linguagem contra modelos fechados, conservadores, ordenados, que vinham de uma tradição de pensamento com ênfase no individualismo e no sujeito poético como génio criador. A linguagem passa a ser entendida, não como um produto que reflecte o social, mas como um processo que o interroga:

the climactic moment of rupture, the moment when the integrity of the medium, of genre, of categories such as “prose” and “verse” and, most important, of “art” and “life” were questioned. It is the moment when *collage*, the *mise en question* of painting as a representation of “reality”, first makes its appearance, when the political manifesto is perceived aesthetically even as the aesthetic object - painting, poem, drama - is politicized. (Perloff 38)

A revolta da modernidade contra os modelos estéticos estabelecidos pela tradição, bem como o desejo de criar novas formas e incorporar novos temas, levou os criadores modernos a recusarem a estabilidade, o imobilismo e a repetição em favor do inesperado, do imprevisível, do ignorado, compreendidos como informação estética nova por se encontrarem fora de uma cadeia previsível de fenómenos. O desejo de criar novas estruturas formais é cúmplice, pois, do próprio devir temporal, acompanhando processos históricos como a 1.^a Grande Guerra, a Depressão de 1929 e a 2.^a Guerra Mundial e, neste aspecto, podemos afirmar que o século XX sintetiza toda a história da arte. Com efeito, as transformações ocorridas na sociedade europeia entre o final do século XIX e o início do século XX foram decisivas para o surgimento das primeiras vanguardas artísticas que, em dialéctica contínua com a história, aliaram o projecto da revolução estética a uma expectativa de profundas mudanças sociais, sintetizado por André Breton na sua conhecida fórmula “‘mudar a vida’ (Rimbaud) para ‘transformar o mundo’ (Marx)”. Esta era a convicção que animava artistas e escritores das décadas de 1910 e 1920, como Apollinaire, Maiakovski, Duchamp, Tzara ou Picabia, que alimentavam a fé numa revolução próxima que fundiria arte, política e tecnologia.

Após um período de novo realismo social, no pós-guerra, activo especialmente no romance e no cinema, a segunda metade do século XX assistiu a uma nova vaga de movimentos vanguardistas e experimentais nas décadas de 1950-1970, com a Poesia Concreta, a *Language Poetry*, o “Neobarroco” latino-americano, o “Olimpo” francês e o Experimentalismo Poético Português (*PO-EX*), que retomaram a retórica, a pesquisa formal e o espírito utópico de seus antecessores, mas num contexto histórico distinto, e aplicando diferentes vias de elaboração formal. De facto, a arte de hoje, a par do desenvolvimento científico e tecnológico, colocou na sua estrutura o carácter *probabilístico* das suas invenções, a natureza *estocástica* e estatística dos seus materiais e adoptou o *simulacro* como processo produtor da sua verosimilhança.

Assim, a invenção projecta-se sempre no futuro e ao problematizar a própria ideia de *obra de arte* abre a actividade do Homem para a perspectiva infinita do desconhecido. Esta é a *poiesis*. Uma Poesia Concreta que questiona a própria natureza das palavras e das imagens ditas poéticas, confrontando o verbal com o não-verbal, o símbolo com o ícone, o tempo com o espaço, a escrita alfabética com o ideograma, o vestir das palavras com ideias e sentimentos, com a nudez da matéria de que a comunicação é feita. Ou seja, a sílaba, a palavra, o verso, a rima, o paralelismo, a metáfora, o sentido, a própria gramática são radicalmente desafiados pela agramaticalidade do desenvolvimento espacial dos possíveis sentidos dos signos, a

probabilidade e a improbabilidade, a ambiguidade, a pluri-significação e a inter-semiótica são agora os códigos da escrita e da leitura.

No entanto, as razões do experimental na poesia podem hoje ser consideradas como fazendo já parte de um processo de transformação da prática da invenção poética, cujos resultados irreversíveis estão patentes naquilo a que chamamos, não já com um nome de escola ou movimento, mas sim, genericamente, de poesia contemporânea. Com toda a carga de ambiguidade e de ampla indefinição programática que essa expressão certamente tem. Mas a pesquisa das razões das transformações trazidas por uma atitude experimental à prática literária da poesia e das transgressões que isso implica, em termos de prática poética e também da sua teorização, vão levar-nos para muito longe daquilo a que muitos ainda chamam de “poesia”. Longe em termos temporais, visto que práticas escritas justamente consideradas como experimentais têm efectivamente a sua origem ou génese em práticas multisseculares que foram esquecidas ou recusadas por atitudes culturais, hoje também rejeitadas estética ou ideologicamente. Longe também, porque as práticas experimentais vieram ampliar e complexificar aquilo que na poesia se pode dizer e fazer, em termos de comunicação e principalmente de participação sinestésica e de qualificação estética.

As tarefas paradoxais, impossíveis, idealistas mas profundamente humanas, como por exemplo dizer o que não pode ser dito, sentir o que está para além dos sentidos, pensar o que nunca se pensou, inventar o novo, comunicar o incomunicável e outras tarefas ainda impensáveis têm, desde há muito, sido consideradas como as tarefas do poeta. Não do poeta escrevinhador de versos para dizer o já dito, mas para dizer probabilisticamente o que nunca foi dito. Trata-se portanto, e em primeiro lugar, de remover escombros e ao mesmo tempo de criar um novo humanismo para uma época que apenas se adivinhava nos anos 50 e 60. Os instrumentos linguísticos, os novos meios de comunicação que despontavam, a reorganização social que se vislumbrava, tanto baseada em valores de liberdade como em novos conhecimentos científicos, davam aos novos poetas as razões e os meios para a recriação de uma forma já milenar, a poesia, e da sua fruição estética. A vida acelerou e complexificou-se, impondo cada vez mais a diversificação das necessidades estéticas de uma sociedade universalizada. Mas é também esse o contexto de desencantamento, em ruptura com o Expressionismo Abstracto, que faz inscrever o apelo ao signo linguístico como pensamento plástico. De facto, a partir do final dos anos 50, o recurso à linguagem assim como ao discurso sobre a arte e sobre o artista são incorporados na obra, ela mesma considerada enquanto signo linguístico.

Estamos perante trabalhos que ultrapassaram o horizonte da linguística e cujos métodos adquiriram valor de exemplo e modelo para as outras disciplinas. Como é que a arte poderia guardar a sua especificidade senão a partir de uma contaminação semiótica, a mais livre das quais introduzida pela experiência da visibilidade proporcionada pelos novos média? O questionamento da natureza da arte pela arte contemporânea abrange não só as fronteiras entre as artes como também as da própria arte - o seu espaço de apresentação como também os seus limites históricos, pela incorporação do “pré-histórico”, daquilo que está para além dos cânones históricos da arte. Por outro lado, esse questionamento reata com todo um campo de experimentação modernista. Que os discursos dos artistas sejam incorporados nas obras de maneira programática, que eles apareçam nos suportes mais diversos, isso deriva em última instância da tomada de consciência da instituição Arte como algo que existe para além da arte. Seja pela rejeição, pela derrisão ou enquanto elemento operatório, esse dado é, a partir de então, imanente à produção. Nessa junção aparentemente paradoxal da afirmação da autonomia e da contaminação, a figura de Duchamp é, evidentemente, decisiva. A crise da contemplação como forma de percepção da arte revelou a cisão entre a obra e o valor da arte e, com isso, pôs a nu o seu processo de institucionalização, a sua materialidade social. Através das diversas estratégias das vanguardas, a ancoragem social e filosófica da arte enquanto duplicação da realidade foi destruída e a própria visibilidade questionada. As ideologias da sua instrumentalização foram igualmente desveladas na sua força simbólica, colocando em questão o estatuto da obra enquanto objecto. A partir do que se chamou então de “crise da arte”, em que a plena razão de ser da arte está sempre em suspenso, é um saber da arte que aflora, para além ou em contradição com um saber sobre a arte e com as convenções que regiam a sua produção, no sentido mais amplo. Nesse novo território onde o visível é denunciado na sua fragilidade, as oposições entre os sistemas de signos que fundamentam cada arte são questionadas. Do atrito entre esses sistemas deriva um universo de experimentações, tendo por base a reunião das artes e a interpenetração dos seus percursos.

Esse precário espaço crítico próprio da arte, construído pelas vanguardas, procura, desde então, um saber interno à arte e não um saber a partir da arte. No entanto, as questões suscitadas pelos dadaístas face à arte contemporânea não deixam de ser surpreendentes. As terminologias colocam em evidência as diferenças entre os desenvolvimentos da arte moderna e da arte contemporânea: a Anti-arte e a Não-arte. Se a Anti-Arte investia no campo genealógico da História da arte e se inscrevia como ruptura com os valores estabelecidos, a Não-arte investe nas “qualidades não

artísticas” e na saída das suas fronteiras tradicionais - tanto dos seus lugares quanto dos seus meios. Trata-se de uma arte que trabalha sobre os limites daquilo que poderia ser arte. Em certa medida, não é mais a arte que permite a História da arte mas o inverso - a História da arte, essa construção *a posteriori*, infiltra-se na produção e parece mesmo determiná-la. A linguagem adquire um valor de mediação entre o projecto e a realização deste, tornando-se ela mesma um meio. Em vez de manifestos, temos ficções; em vez de uma busca pela obra de arte total, temos uma contaminação entre as artes, sem modelo pré-estabelecido, e a afirmação da pregnância visual no texto. Mais do que uma reunião das artes, são as categorias que passam então a ser intercambiáveis e a apresentação, enquanto processo imanente à concepção da obra, desdobra-se no tempo e no espaço. E é justamente no momento da passagem da hegemonia de Paris para Nova Iorque, e portanto de uma situação ancorada num passado histórico para uma situação sobretudo sem delimitações precisas, que se multiplicam os esforços para atingir o novo “moderno”. A palavra aparece como um objecto autónomo, que trabalha de forma integrada o som, a visualidade e o sentido, propondo novos modos de fazer poesia, com vista a uma “arte geral da palavra”, que foi sintetizada pela expressão joyceana “verbivocovisual” (*Finnegans Wake* 341). *Un Coup de Dés* de Mallarmé mostrou uma nova possibilidade de organização do pensamento através da espacialização visual do poema. Ezra Pound recorreu à utilização do método ideográfico, e.e. Cummings proporcionou desintegração, “atomização” das palavras para criar novas articulações. Essa é uma ideia que poderia ser extensiva à música tradicional ocidental, em que a audição é “submetida” à visão e à notação musical. No seu *Traité des Objets Musicaux* (1966), Pierre Schaeffer, considerado o “inventor” da *música concreta*, diz que devemos confiar antes de mais no nosso ouvido, que é uma visão interna.² Seria a voz o ponto de contacto, de intersecção entre língua, música e pensamento? Seria a voz um elemento de intersecção por excelência, como concretude por essência? Seria a Poesia Sonora uma arte de fronteira, de afirmação, de encontro e, quem sabe, de “reconexão”, de rearticulação, de sentidos e percepções? A música é semântica, sim, mas requer, mais do que a literatura, a cooperação emocional do interlocutor. Um Dó Maior não terá a mesma força-efeito em duas pessoas. Nem terá a mesma força-efeito numa mesma pessoa em dois momentos diferentes. E por mais que uma metáfora seja também ela polissémica e aberta a interpretações e recepções diversas, está claro que “a rose is a rose is a rose is a rose”, no mais puro sentido steiniano.³ Na música não há uma “rosa”. Há dissonâncias, pausas, assonâncias, intervalos, dominantes, repousos, marchas, forças, tons, modos, clímaxes, inquietações, paz, conflitos, soluções... tudo

isso recusando as palavras, recorrendo a significantes que ampliam os mistérios da criação poética.

A leitura deixa de ser obrigatoriamente um percurso horizontal da esquerda para a direita, de cima para baixo. Desse processo de subversão e de libertação de energias, a visão da escrita saiu revigorada, reanimada, reinventada. A espacialização das linhas e das palavras integra a construção plástica do poema e direcciona a oralização para os seus vários caminhos de leitura; o aspecto espacial da composição, portanto, colabora com o temporal. A ambiguidade estrutural do poema, que se alimenta dos universos sonoro e visual, conduziu a toda uma gama de novas articulações sintácticas que são a origem de outros novos sentidos, no seio de um sistema que a si próprio se considera poesia. É o momento em que o próprio conceito de arte e as suas categorias são postos em causa, um momento de crise epistemológica em que as hierarquias dos discursos são abaladas e em que o *ethos* futurista se funda nessa necessidade premente por um novo modelo de pensamento e de linguagem, que não era mais do que um voltar ao que era a natureza primeira e arcaica do ofício do poeta: a demanda, a procura. Em termos de modelo de linguagem e/ou modelo de pensamento, estamos perante um processo pautado pela fragmentação, pelo descentramento, pelo *agon*. Este é o cenário do *pathos*, o momento em que as janelas se abrem escancaradas, reclamando a urgência de abrir o espaço da página ao conjunto de convulsões que estavam a ter lugar.

Se, no entender de Marjorie Perloff, Rimbaud é o poeta do indeterminismo do início do século XX, os poetas *L=A=N=G=U=A=G=E* são os seus actuais representantes, herdeiros do projecto modernista e conscientes de que a ruptura da linguagem dominante continua na (des)ordem do dia. O seu compromisso é para com as inovações conceptuais na poesia e para com a experimentação formal, contribuindo para um questionamento constante, sempre controverso e em aberto, do que é a poesia e do que conta como poesia. Vendo-se como parte de uma tradição específica que no século XX incluía poetas como Stein, Pound, Williams, Zukofsky, a geração da *Black Mountain*, o movimento *Beat*, assim como as vanguardas de São Francisco e de Nova Iorque, os seus mentores perfilham a ideia de que a poesia não é apenas mais uma forma de discurso, um modo particular de usar a linguagem contrastando com outros géneros discursivos, mas uma exploração e experimentação dessa mesma linguagem em todas as suas vertentes - formal, semântica, de enquadramento histórico, social e cultural.

Assim começava em 1978 o movimento *L=A=N=G=U=A=G=E*, ano em que surge o primeiro número da revista com o mesmo nome, publicada por dois jovens poetas,

Charles Bernstein e Bruce Andrews. Considerada uma das actuais vanguardas poéticas norte-americanas, inscreve-se na linha da teoria crítica marxista (representada por autores como Terry Eagleton, Frederic Jameson ou Raymond Williams) com influências várias, nomeadamente da filosofia pós-estruturalista (com nomes como Foucault, Derrida ou Deleuze e Guattari); a sua abordagem das questões poéticas é social e política, apostando numa linguagem que inclui mais do que exclui, a poesia revelando-se fracturante quando procura novas formas:

Poetry is aversion of conformity in the pursuit of new forms. . . . By form I mean ways of putting things together, or stripping them apart, I mean ways of accounting for what weighs upon any one of us, or that poetry tosses up into an imaginary air. . . . By form I mean how any one of us interprets what's swirling so often incomprehensibly about us (The L-A-N-G-U-A-G-E Book 1)

Ou seja, um poeta trabalha, em primeiro lugar, *na* forma e *com* a forma, a poesia faz-se aversão à conformidade quando se constitui como arena de questionamento da autoridade e da constituição de significados e de valores do eu. A poesia interpela a linguagem e é política quando rasga as formas dominantes. Por isso, em “Artifice and Absorption” (*Poetics* 219), Bernstein, o principal teórico do movimento, defende que a poesia deve ser complexa e resistir à linguagem dominante, aos sentidos dominantes, às convenções dominantes, ou seja, ao que é facilmente assimilável. É nesta linguagem impermeável que a poesia se faz acto de cidadania e questiona as entidades e convenções dominantes, mostrando quão provisórias e artificiais são: “The poetic authority to challenge dominant societal values, including conventional manners of communication, is a model for the individual political participation of each citizen” (*idem*). Para Bernstein, os poetas não são entendidos como entidades “neutras” em relação ao social, mas participam nele através de uma constante guerrilha que passa por criar um espaço aberto à negociação entre as configurações do real e as imagens alternativas a esse padrão comum. Trata-se de um trabalho que implica um movimento de ameaça à coesão de modelos sustentados durante anos por cânones e que não prevêm os fluxos de energias de capacidade infinita e livre; pelo contrário, concentram-se num único centro de poder, aniquilador das dinâmicas periféricas, mas as únicas que se revelam efectivamente como importantes disrupções para contrastar e interromper o modelo da “cultura oficial”, branca, falocrática, heterossexual e cristocêntrica. Bernstein convoca o discurso poético para fazer a “fenda” nesse centro de significados que socialmente aceitamos como definitivos e universais. Para dar conta destes novos sentidos poéticos

- sociais - políticos - históricos - a poesia lida deve ser uma experiência performativa, “an ongoing convention of poetry, by poetry, for poetry” (*Close Listening: Poetry and the Performed Word* 24).

Mikhail Bakhtin, na sua definição de linguagens sociais heterogêneas que fazem parte do dia-a-dia, propõe um modelo de linguagem entendido como “dialogized heteroglossia” (293), por oposição ao monolinguismo feito de regras linguísticas codificadas em infundáveis formas da categoria gramatical e da norma cultural. Se apenas se reproduzirem as formas existentes, facilmente reconhecíveis, reproduz-se a cultura oficial; é então que se corre o risco de ser um mero ventríloquo, como refere Rae Armantrout, dos discursos e da ideologia dominantes, reprodutores de uma poesia comodamente instalada na sua zona de conforto, por preferir uma posição de consensualidade que encaixa nos parâmetros e normas exigidos. Essa resistência ao facilmente canonizável, ao facilmente assimilável, à ventriloquia, começam no gaguejo e no coxeio, duas formas de diferença em relação ao paradigma da saúde e da forma perfeita, resignificadas, a partir de Deleuze & Guattari, por Nathaniel Mackey, em “Sound and Sentiment, Sound and Symbol”, para implodir as convenções dominantes:

“Lame” or “limping”, that is, like “phantom” cuts with a relativizing edge to unveil impairment’s power, as though the syncopated accent were an unsuspected blessing offering anomalous, unpredictable support. Impairment taken to higher ground, remediated, translates damage and disarray into a dance. . . . The stutter thus becomes the most appropriate self reflexive feature of an articulation which would appear to be blocked in advance. (*The Politics of Poetic Form* 100, 104)

A anomalia deixa de ser deficiência e passa a ser potencialmente criativa: o coxeio transforma-se numa dança saltitante. O “gaguejo”, que é considerado perturbação/bloqueio da fluência do discurso, torna-se uma das possibilidades de desbloquear essa aparente fluência – pelas repetições, prolongamentos, hesitações. A partir deste gaguejo e deste coxeio abre-se o espaço para articular novas possibilidades de linguagem, movendo-se no indeterminismo e no anarquismo desregrado, como propõe Nicole Brossard, outra das poetisas $L=A=N=G=U=A=G=E$, em “Poetic Politics”:

Shaking the syntax, breaking grammatical law, not respecting punctuation, visually designing the text, using the white space, typesetting as you choose, using rhythms to create sounds: All of these have a profound effect on readers, offering a new perspective on reality through a global formal approach as did for example the

impressionists, the cubists, and the expressionists, in painting and as did, in literature, the surrealists, le nouveau roman, the post-moderns. (*The Politics of Poetic Form* 79)

A poesia move-se nessa descontinuidade contínua através de “linhas de fuga” às formas hegemónicas da cultura oficial. Este conceito é proposto por Deleuze e Guattari (1986) como estratégia para uma “literatura menor” dentro dessa “língua maior” que é a da literatura dos mestres. As “linhas de fuga” são formas que fazem fuga às regras da literatura e da linguagem, criando fracturas e possibilidades outras de dizer a realidade e de enunciar o “eu”. A “literatura menor” tem, assim, implicações políticas e colectivas porque quando os poetas criam epifanicamente uma possibilidade de ver o mundo de forma diferente, estão a levar consigo a comunidade que fala essa língua. Estamos perante um modelo agonista de linguagem, de pesquisar outras categorias de pensamento que não foram ainda articuladas. É neste sentido que o linguista e filósofo francês Jean-Jacques Lecercle se refere a uma linguagem do excesso: há um excesso de sentidos na sua aparente falta. É um estar sempre a fazer-se, em processo, no confronto entre as diferentes racionalidades que emergem do movimento de vectores múltiplos de significado, de estilhaços que se revelam e que revelam ordens outras no seu “fazer” arcaico partilhado pela comunidade: “Language is so devastatingly violent because it bears the traces of an archaic truth, because it is the locus of its compulsive reconstruction” (Lecercle 260). Há que adequar, permanentemente, a palavra ao mundo: destruir para, de novo, reconstruir. Aí reside a violência deste processo, a violência da linguagem. A “literatura maior” assenta naquilo que Lecercle designa como o modelo de linguagem colaborativa (“eu comunico, tenho uma mensagem”). Por oposição, a “literatura menor” assenta num modelo de linguagem agonista, uma linguagem atravessada pelo *agon* - uma poesia “menor” ou uma poesia da “outra tradição”, uma poesia que mergulha no espaço da violência do que ainda não foi articulado, do que ainda não foi dito - ou porque não se pode dizer, ou porque não se consegue, ou porque é proibido. Esse é o espaço do excesso: uma poesia da “escuta” dos espaços-tempos ainda por dizer. A arbitrariedade potencia-se como uma estratégia para ameaçar o discurso do centro, um espaço de abertura para inaugurar “linhas de fuga” ao discurso dominante. O nomadismo da resistência faz-se também por essa via do arbitrário, da escolha, uma condição errante que é uma nova forma de subjectividade, múltipla e não hierárquica, a ecoar novamente a Deleuze e Guattari.

Em *The Marginalization of Poetry*, o poeta norte-americano Bob Perelman afirma que na hierarquia dos saberes da sociedade contemporânea o discurso poético é

um discurso triplamente marginalizado: em relação ao discurso social dominante, aos outros gêneros literários e à própria crítica literária. Cria-se, então, uma “asfixia cultural” a partir de padrões estabelecidos, facilmente reconhecíveis e assimilados pela cultura dominante, que não reserva lugar para o pontuar da respiração das várias formas de estar e olhar o mundo. Todos os que ousam decompor os critérios forjados por esse centro aglutinador que é a norma, o “bem-fazer”, correm o risco de serem asfixiados por esse “sorvedor” que invalida e ignora que nessa decomposição reside precisamente a gênese criativa do existir humano: partir de alternativas que “rasgam” o imobilismo das palavras, acolhendo os “desperdícios” poéticos com uma inquietação profunda, um desejo de coisas outras através de uma linguagem que pergunta e respira.

Considerações finais

Nas novas práticas artísticas, as dimensões espaciais, temporais e históricas não só se revelam num permanente questionamento dos antigos limites, mas também na vertigem de operar nas instâncias últimas desses limites, sejam os da materialidade, os do corpo do artista ou dos meios. Não há mais possibilidade de “redenção” num outro modelo de arte, mas uma contaminação tão pregnante que os meios passaram a ser uma questão de escolha, de estratégias estéticas. Percebe-se uma linhagem de continuidades e de rupturas em que a ideia de experimentação anda a par com a ideia de procura de novas totalidades parciais. Há uma basculação constante entre mundos de representação, e qualquer tentativa no sentido de conseguir uma catalogação e uma definição sistemática das várias artes e das várias linguagens artísticas não poderá obter mais do que um resultado aleatório. A intensificação da metamorfose híbrida tem-se processado no campo performativo em sociabilidade constante com as outras artes, com os outros campos do saber e com a vida, englobando nesse trânsito elementos irregulares de monstruosidade, miscigenação e heterogeneidade. De facto, a rapidez com que se sucedem as transformações estilísticas e técnicas, neste como noutros sectores, faz com que apenas se possa estudar, com alguma probabilidade de sucesso, o seu devir, isto é, o processo metamórfico contínuo. Rapidamente o homem aproxima-se da fase final das suas próprias extensões abolindo tempo e espaço.

Na mesma proporção do avanço do processo global de mercantilização das sociedades contemporâneas, da institucionalização crescente das expressões culturais, das tentativas de subtracção do estético em nome do “politicamente correcto”, a prática poética e o exercício crítico continuam a demonstrar traços de vitalidade que se fazem ver na grande diversidade que marca a produção contemporânea das artes. O

que nos obriga a demarcar o território do “diverso” enquanto espaço de construção de linguagens poéticas de diferentes matizes estéticas e comprometidas com alternativas conscientes de trabalho com a palavra ou com as relações entre esta e outros códigos não-verbais. São notáveis as experimentações poéticas que se valem de recursos oriundos das artes visuais e sonoras, das altas tecnologias e da informática, bem como original é o trabalho de revisão e de integração de poéticas do passado. Assim, desobrigados de estabelecer pactos colectivos e programáticos, desiludidos com a promessa utópica das vanguardas, avessos aos influxos de outras tradições que não apenas a moderna, muitos poetas de hoje empenham-se em inventar a sua própria dicção e em imprimir uma marca diferencial no trabalho que realizam... mas sem deixar de continuar a aproveitar o legado dos seus precursores, de rever criticamente as tradições do passado e de dialogar com outras esferas culturais: eis definidos os parâmetros para a poesia do final do século XX.

Obras Citadas

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press, 1981.

Bernstein, Charles. *A Poetics*. Harvard University Press, 1992.

---. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, New York University Press, 1998.

--- org. *The Politics of Poetic Form*. Roof, 1990.

Bernstein, Charles, & Bruce Andrews, eds. *The L=A=N=G=U=A=G=E Book (Poetics of the New)*. Southern Illinois University Press, 1984.

Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. University of Minnesota Press, 1986.

Joyce, James. *Finnegans Wake*. London: Penguin Books, 1983.

Lecerle, Jean-Jacques. *The violence of language*. Routledge, 1990.

Olson, Charles. “Projective Verse.” *Idem, Selected Writings*. New Directions Book, 1966.

Perelman, Bob. *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History*. Princeton University Press, 1996.

Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. University of Chicago Press, 1986.

Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Harvard University Press, 1968.

Schaeffer, Pierre. *Traité des Objets Musicaux; Essai Interdisciplines*. Éditions du Seuil, 1966.

Stein, Gertrude. *Geography and Plays*. The Four Sees Company Press, 1922.

¹ A autora não segue as normas do novo acordo ortográfico.

² “Je comprends ce que visais en écoutant” (Schaeffer 240).

³ Frase de Gertrude Stein que faz parte do poema “Sacred Emily”, de 1913, e que integra o livro *Geography and Plays*, de 1923: pp. 178-88.

A Tradução como Programa e Construção: o Abraço ao Universo Literário de Língua Inglesa em Duas Coleções de Livros da Editora Romano Torres

Nuno Medeiros

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS, & INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA, ESCOLA SUPERIOR DE TECNOLOGIA DA SAÚDE DE LISBOA

Citation: Nuno Medeiros. “A Tradução como Programa e Construção: o Abraço ao Universo Literário de Língua Inglesa em Duas Coleções de Livros da Editora Romano Torres.” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 9, n.º 2, 2020, pp. 25-42. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>.

Abstract

Departing from two book series almost exclusively focused on Anglophone literature this article explores how Romano Torres, a Portuguese publishing house without any significant prior vocation of printing works translated from English, makes its way in publishing books from this particular linguistic world. The actions taken by the publisher, including by those collaborators who played a relevant part in the two book series, illustrate the participation of these agents in the social process of cultural creation and configuration, through their role as cultural mediators and gatekeepers. In one of the cases analysed, the collection *Obras Escolhidas de Autores Escolhidos* [Selected Works from Selected Authors], the active presence of both publisher and associates in shaping the books is strikingly evident, strategically aiming at establishing the idea of a canon and even intervening in the textual content itself.

Keywords: Romano Torres Publishing House; Translation; Cultural Gatekeeping and Mediation; Publishing as Social Construction

Resumo

A partir de duas coleções de livros centradas quase exclusivamente na literatura anglófona este artigo explora o modo como a Romano Torres, uma editora portuguesa sem vocação anterior a essas séries para publicar livros traduzidos do inglês, engendra a sua entrada na edição de livros deste universo linguístico específico. A ação do editor, bem como de colaboradores com

relevante papel no âmbito destas coleções, ilustra a participação destes atores no processo social de construção e recorte de cultura, através do seu papel mediador e prescritivo. Num dos casos analisados, a coleção Obras Escolhidas de Autores Escolhidos, é particularmente visível a participação ativa do editor e dos seus colaboradores na configuração dos livros, procurando de modo estratégico estabelecer a ideia de um cânone e até intervindo no próprio conteúdo textual.

Palavras-chave: Editora Romano Torres; Tradução; Prescrição e Mediação Cultural; Edição como Construção Social

A editora Romano Torres foi uma das mais importantes casas editoriais a operar em Portugal entre finais de oitocentos e finais de novecentos. Com uma intervenção de cerca de um século na concepção e publicação de livros e coleções dirigidos à maior audiência possível, a empresa com sede em Lisboa foi fundada em 1885/86 por João Romano Torres, filho de outro editor e impressor português, Lucas Evangelista Torres. Até ao início do século XX a editora foi sobretudo conhecida por Empresa Editora “O Recreio”. O mais representativo editor desta casa foi, no entanto, o filho do fundador, Carlos Bregante Torres, que formalizou sociedade com o pai em 1907, ano em que a empresa adquiriu a designação comercial de João Romano Torres & Companhia. A editora, que a partir daí passou a ser conhecida por Livraria Romano Torres ou Edições Romano Torres, cessa a atividade em 1990, conduzida nos últimos anos pelo trineto do fundador, Francisco de Noronha e Andrade.

A editora Romano Torres na sua atuação inscreve-se no processo de formação de uma cultura e de uma produção cultural de grande venda em Portugal, mau grado os atrasos estruturais da sociedade portuguesa, de que se destaca a ausência até muito tarde de uma verdadeira alfabetização de massas. Apesar dos sucessivos obstáculos contextuais que os sucessivos editores da Romano Torres enfrentaram, este processo de construção cultural em que a editora participou e para o qual efetivamente contribuiu é visível no dinamismo, diversificação e crescimento da circulação da palavra escrita e impressa que se registaram em Portugal desde meados do século XIX, tanto no plano da imprensa periódica como no do livro e de outras formas de circulação escrita e editada, com o seu cortejo de inovações de disseminação e publicação literária.

Desde a primeira hora apostada na edição de obras suscetíveis de alcançar o maior número de leitores possível, a editora Romano Torres investiu tanto em títulos portugueses como em livros traduzidos, atuando essencialmente nos domínios da produção literária, enciclopédica e de divulgação. Apesar de grande fatia do seu catálogo corresponder a traduções (e até a textos apresentados como traduções, mesmo não o sendo), o universo cultural e literário proveniente da língua inglesa

esteve durante muito tempo ausente da prática editorial da Romano Torres, que só tardiamente o passou a explorar. Com efeito, as portas deste mundo novo só serão verdadeiramente franqueadas através de duas coleções publicadas na década de 1940: *Grandes Mistérios*, *Grandes Aventuras* (depois rebatizada somente de *Grandes Mistérios*), encetada em 1943, e *Obras Escolhidas de Autores Escolhidos*, cuja edição se inicia no ano seguinte. A dinâmica ver-se-á reforçada com a coleção *Autores Modernos*, já na transição dos anos 1950 para os anos 1960.

A coleção *Obras Escolhidas de Autores Escolhidos*: a abertura do catálogo ao universo literário anglossaxónico

Uma personagem está umbilicalmente ligada às coleções *Grandes Mistérios*, *Grandes Aventuras* e *Obras Escolhidas de Autores Escolhidos*: Gentil Esteveira Marques. Gentil Marques foi um dos maiores colaboradores da Romano Torres, com a qual manteve uma interação de grande intensidade, encarnando a figura do criador literário que se especializa de modo profissional na produção literária nas suas várias facetas. Esta especialização só foi possível em contacto com o mundo editorial e num mergulho no seu quotidiano viabilizado pela colaboração com editoras como a Romano Torres, que lhe proporcionam as condições de inserção no meio e de estabilidade financeira, gerando um fluxo contínuo de encomendas, missões e tarefas que o escritor aceita e a que dá cumprimento de forma aparentemente imperturbável. A colaboração com a Romano Torres aproxima-se das duas dezenas de anos, situando-se entre 1940 e 1957. A relação de trabalho do autor com a editora é multimoda, “mergulhando energeticamente na vida editorial da Romano Torres, com dezenas de volumes por si escritos, traduzidos ou adaptados” (Medeiros, *O Livro no Portugal Contemporâneo* 263). Para a Romano Torres Gentil Marques dirige literariamente as coleções *Grandes Mistérios*, *Grandes Aventuras* (coleção especializada na ficção policial) e *Obras Escolhidas de Autores Escolhidos* (coleção de literatura de clássicos e de autores consagrados), prefacia, introduz e anota textos, traduz, adapta, revê adaptações e traduções, compendia textos e dados, e é autor com copiosa produção escrita. Além da autoria em nome próprio e com pseudónimo de muitas dezenas de originais, Gentil Marques desdobra-se nos mais variados temas, assuntos, formatos e géneros. Fonte inesgotável de trabalho, dentro e fora da Romano Torres, a sua produção abarca o romance biográfico, o policial, a poesia, o teatro, o argumento cinematográfico, a novela, a rescrita de lendas portuguesas e até a escrita para a infância.

Para além do que realizou enquanto coordenador e amplamente produtivo autor sob pseudónimo no contexto da coleção *Grandes Mistérios*, *Grandes Aventuras*, é

numa outra coleção que Gentil Marques deixa a sua marca na editora, a coleção Obras Escolhidas de Autores Escolhidos. É a primeira abordagem da editora à produção literária de língua inglesa, e a maior e mais ambiciosa. Anunciando-se como um conjunto de obras que corresponderiam ao que de melhor a literatura internacional ofereceu aos leitores de todo o mundo, há uma sugestão ao leitor - que acaba por não se confirmar - de uma série em torno de uma certa ideia de cânone literário, em linha com um vasto número de coleções afins noutras editoras em Portugal. Enquanto diretor literário da coleção, Gentil Marques é também o autor das notas introdutórias de todos os volumes desta coleção até ao número 40. Em 1944, o diretor da coleção apresenta-a em breve nota introdutória no primeiro número, recorrendo a algumas considerações prévias:

De facto, hoje em dia, a leitura deixou de ser mero devaneio ou simples passatempo para constituir um objecto de cultura, uma fonte de sabedoria, um pão espiritual. O livro está a conquistar a sua digna posição dentro das necessidades vitais dum qualquer povo civilizado.

Mas o leitor que se preza não pode ler tudo. Melhor, não deve ler tudo. A vida é curta em demasia para haver a possibilidade de abranger - num plano de leitura, sério, pela observação crítica e pela assimilação cultural - todo um panorama literário que tem séculos e séculos de existência.

Por isso, surgiu a ideia das colectâneas de determinadas obras que servissem a determinados leitores. E das colectâneas individuais, nacionais, de escolas e de épocas, de géneros e de tendências, passou-se, também, à organização de séries mais generalizadas, mais largas de âmbito e de objectivo, onde as escolas, as épocas, as nacionalidades, as tendências e os géneros se misturassem numa rigorosa selecção de valores. (Marques 5)

Nestas linhas iniciais, Gentil Marques incorpora na totalidade o papel de *gatekeeper* literário e editorial, declarando que a natureza do seu trabalho é justamente a de prescrever e mediar, seleccionando e escolhendo para o leitor, na demanda da constituição de um *corpus* que obedeça às diretivas resultantes das decisões articuladas do diretor literário e do editor. Esta dinâmica de intervenção editorial traduz um dos eixos matriciais da edição de livros, concebida e estruturada “simultaneamente como guardiã e criadora constante da nossa cultura escrita” (Coser, Kadushin e Powell 362). E assim Gentil Marques justifica a coleção, afirmando:

É sob êste ponto de vista que se lança a nova colecção *Obras escolhidas de Autores escolhidos*, com a direcção da qual os editores fizeram o favor de me distinguir.

Indiferente a conflitos de técnicas e correntes literárias, esta colectânea pretende, sobretudo, oferecer aos sequiosos de boa leitura um manancial, forte e sadio, de beleza espiritual e de documentação humana, orientado no melhor sentido divulgador de cultura.

Obras escolhidas de Autores escolhidos - não é só uma divisa, mas também um programa. Um programa que envolve garantia e responsabilidade. Garantia, para os leitores, duma biblioteca de volumes sérios dos bons autores de sempre, de tôdas as escolas e de tôdas as épocas. Responsabilidade, para a colecção, de não se afastar nunca dum esculpulo critério de selecção. E, assim, alcançará o seu objectivo máximo: propagar a cultura, pela cultura! (6)

De uma penada, fundamenta ainda a escolha do título inaugural, *Sangue Azul*, versão portuguesa da obra *Persuasion*, de Jane Austen, uma autora que Gentil Marques reconhece ser:

uma notabilíssima escritora inglesa ainda mal conhecida do nosso grande público. Preferi êste nome a qualquer outro, por dois motivos principais: Jane Austen ser inglesa e a Inglaterra ser a 'pátria do romance', como alguém lhe chamou; trata-se duma autora que, pela sua sensibilidade, pela sua ironia calma, pela sua graciosa análise de caracteres - está muito próxima do temperamento e da simpatia da gente portuguesa. (6)

Está dado o mote para a hegemonia, quase totalidade, da literatura de língua inglesa, com predominância clara de autores britânicos, na colecção. Vivendo esta colecção de modo praticamente exclusivo do referencial anglossaxónico,¹ as excepções cabem ao polaco Henryk Sienkiewicz, com *Quo Vadis?* (número 6), e ao francês Alexandre Dumas, com *O Colar da Rainha* (número 67), que haviam sido, aliás, publicados pela Romano Torres anteriormente à criação da colecção *Obras Escolhidas de Autores Escolhidos*. As linhas neutras e geometricamente simples das capas, bicolores, muito características da colecção durante quase todo o seu tempo de vigência, ajudam a que seja facilmente reconhecível e simultaneamente contribuem para a uniformização dos títulos publicados e para uma imagem de unidade que deve ser marcada precisamente por esses títulos.

A estratégia harmoniza as preferências de Gentil Marques com a gestão de contingências e possibilidades de Carlos Bregante Torres, o editor da Romano Torres. Os escritores publicados são praticamente todos novidade no catálogo da editora, que se vê desta forma enriquecido com uma geografia linguística cujas tradições literárias e autores não tinham até então aí tido lugar. Nesse sentido, a colecção *Obras*

Escolhidas de Autores Escolhidos é simultaneamente uma tentativa editorial de navegar as águas da formação e reiteração de um cânone, ao mesmo tempo que se apresenta, pelas suas características, como um “(meta)discurso” de si própria (Lopes 92). O estatuto dos escritores publicados, já então clássicos, possui ainda a dupla vantagem de lhes garantir intocabilidade quanto ao mérito e legitimidade estética (quando tomados globalmente) e de não representar um ónus financeiro para o editor, na medida em que o facto de todas as obras datarem dos séculos XVIII e XIX significava uma isenção de pagamento de direitos autorais e de tradução, dada a condição de domínio público em que se encontravam os livros publicados.

Paradoxalmente, a opção por escritores da grande tradição anglófona do romance oitocentista não deixa de surpreender, representando uma certa inflexão da - embora não rutura com a - política editorial da Romano Torres, já que, por um lado, historicamente a editora apostara de modo maioritário em autores de outras línguas (como a espanhola e a italiana, mas predominantemente a francesa), e, por outro, a circunstância literária, cultural e editorial portuguesa dos anos 1940 a 1960 parecia continuar a privilegiar o universo autoral francófono em detrimento do anglófono, à excepção de géneros particulares como o policial ou a ficção científica.

Os textos introdutórios aos primeiros 40 volumes editados, denominados “Breve nota de introdução” ou “À maneira de prefácio”, que antecederiam as obras constituíam verdadeiros guias de leitura, com sistematização da narrativa, da sua estrutura interna ou das personagens. Em alguns momentos, inclusive, sobretudo nos volumes iniciais da coleção, o diretor literário chegou mesmo a elaborar bosquejos de história literária correspondentes a verdadeiras versões em ponto pequeno de estudos de alcance mais largo na contextualização do autor cujo livro era objeto de publicação, traço revelador de um compromisso com a coleção como projeto e como resultado de um trabalho de concepção e de outorga de identidade. Tal foi o caso, por exemplo, do ambicioso texto intitulado “Pequena história da literatura inglesa até William Thackeray”, compreendendo 15 páginas e que introduziu o quinto livro da coleção, *Feira das Vaidades*, de Thackeray, vindo a lume em 1946.

A garantia de esqueleto federador que confere um sentido quase macrotextual à coleção e que contribui decisivamente para a edificação editorial da sua unidade, ou de uma imagem de unidade, é trabalho do seu responsável, Gentil Marques. O diretor da coleção irá ser o autor de um texto introdutório a quase todos os volumes da coleção enquanto a dirigiu, procurando demarcar o território da sua autoridade no papel de seletor e agregador como profundo conhecedor do universo literário internacional, designadamente de língua inglesa, conferindo à coleção estrutura e

reforçando nos leitores a relevância do seu papel e do papel do editor na seleção das obras e autores, patente no próprio título: Obras Escolhidas de Autores Escolhidos. É quase como se a sua intervenção paratextual servisse “como uma espécie de *nihil obstat*, uma autenticação do verdadeiro sentido e interpretação dos romances” (Lopes 95).

É muito provável que Gentil Marques não fosse inteiramente original na escrita destes pequenos intróitos, frequentemente povoados por uma ou mais notas de pé de página com remissão para prefácios ou notas introdutórias de outros títulos da coleção. Em todo o caso, é assinalável o esforço em si de pesquisa e de redação desses autênticos instrumentos de apoio à navegação e, simultaneamente, de uma certa validação investigativa de cada volume editado. Data de 25 de Junho de 1957 o último recibo passado por Gentil Marques à Romano Torres,² relativo ao pagamento de prefácio e revisão de *Amélia*, de Henry Fielding, numerado como quadragésimo volume da coleção Obras Escolhidas de Autores Escolhidos, e último a sair com prefácio ou nota introdutória de sua autoria. Em Abril desse ano, Gentil Marques recebera pagamento relativo ao trabalho de prefácio e revisão de *Na Corte da Rainha Isabel*, título em português do original de Walter Scott, *Kenilworth*. Mas este volume, saído em 1958 e já sem a indicação de qualquer diretor de coleção (circunstância que não mais se alterará até ao fim da série), já só incorpora uma breve nota de introdução com a subtitulação “Conforme o autor a publicou na edição de Edimburgo”, sem menção de autoria. Consumava-se, deste modo, o término da égide coordenadora de Gentil Marques sobre a coleção Obras Escolhidas de Autores Escolhidos. E esta foi também a sua derradeira colaboração com a editora.

A coleção Obras Escolhidas de Autores Escolhidos resiste bem à saída de Gentil Marques, continuando ainda por mais 33 títulos e várias reedições, que em alguns casos atingem a sexta ou a sétima vez que uma determinada obra é publicada na coleção. A partir do quadragésimo segundo número são extintos definitivamente os textos preambulares, mantendo-se os que existiam nas reedições dos volumes lançados até ao volume número 41. Durante uma década, o último livro a integrar a coleção é o clássico de Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, dado à estampa em 1971 como o volume número 72. Só em 1981 é acrescentado um número final, o septuagésimo terceiro: *Nicholas Nickleby*, de Charles Dickens.

A tradução como invenção: Mário Domingues coautor de *O Mistério de Edwin Drood*

Outro dos mais prolíficos colaboradores da editora Romano Torres foi Mário José Domingues, que para ela escreveu obras de ficção policial, livros de aventuras e de

divulgação histórica. Deixando lastro em diversas editoras portuguesas, Mário Domingues constituiu-se para a Romano Torres não só como escritor de originais mas também como tradutor, revisor, e adaptador de textos de alta produtividade e com um trabalho fiável e estimado, de larga experiência nos mais variados géneros e estilos. Uma parte relevante do longo trabalho de colaboração do escritor com a editora - durando de 1950 a 1977, ano da sua morte - consistiu na produção de texto traduzido. Para além de algumas revisões de textos anteriormente traduzidos por outros colaboradores da casa, Mário Domingues desdobrou-se num rol de traduções que rapidamente se multiplicou, afirmando-se como tradutor, trabalho que, de resto, já desenvolvera no âmbito da sua ligação a outras casas de edição portuguesas. Para a editora Romano Torres, com uma excepção, relativa à obra de Roger Bourgeon, *O Filho de Ben-Hur*, só traduziu originais em inglês. Descontando o livro de Bourgeon, todo o seu labor de tradução respeitou a volumes a publicar na coleção Obras Escolhidas de Autores Escolhidos, onde deixou 19 títulos traduzidos, bem como a revisão do volume *Ben-Hur*, de Lewis Wallace.

Correspondendo provavelmente a uma solicitação de Carlos Bregante Torres, com quem mantinha uma excelente relação, a missão de traduzir nem sempre se circunscreveu ao exercício de verter para português texto em língua estrangeira. Para além das duas falsas traduções enquanto William Bryce (seu pseudónimo) na coleção policial da Romano Torres, Mário Domingues prova ser um homem de múltiplos recursos criativos autorais, não hesitando em pô-los ao serviço das necessidades e estratégias do editor. Entre Fevereiro de 1956 e Março de 1958, o escritor é pago para traduzir o livro inacabado de Charles Dickens, *O Mistério de Edwin Drood*, título que é integrado como volume na coleção Obras Escolhidas de Autores Escolhidos com o número 43. Nada de extraordinário, não fora dar-se o caso do tradutor ter completado o romance deixado incompleto pelo escritor inglês, acrescentando 15 capítulos, correlatos de 147 páginas. Na versão acrescentada por Mário Domingues, o livro passou a terminar no capítulo XXXVIII e não no capítulo XXIII, onde se suspende o manuscrito de Dickens, que falecera durante a escrita do que veio a ser o seu derradeiro romance. Numa “Nota Final” Mário Domingues procura explicar a sua decisão de continuar o texto para concluir o trabalho literário que Charles Dickens deixou incompleto:

Tanto em Inglaterra, como em outros países, vários escritores continuaram e concluíram o romance que Dickens deixou, talvez a pouco mais de meio. A morte pareceu caprichar em arrebatá-los o autor no momento em que a intriga estava mais enredada e mais excitado o interesse do leitor. Por isso, houve editores que pediram à habilidade e à diligência de alguns romancistas que continuassem a desenvolver a

história e a concluíssem, para que o leitor não se sentisse, por assim dizer, logrado na sua ansiedade e tão mal disposto como o guloso a quem tivessem retirado bruscamente da boca o delicioso manjar, no preciso instante em que mais regaladamente o saboreava.

Melhores ou piores, existem várias conclusões do Mistério de Edwin Drood; e, desde este momento, passa a existir mais uma, a do modesto tradutor português. É uma ousadia da nossa parte.

O capítulo XXIII foi o último que o genial autor escreveu; os outros, até final, foram concebidos e escritos pelo tradutor, sem qualquer veleidade de querer igualar-se ao génio criador de Charles Dickens, mas tão somente no desejo de atenuar quanto possível a desoladora sensação que sempre nos causa um romance inacabado.

O tradutor, que se atreveu a colaborar com o grande romancista inglês, espera que o leitor, ao condenar-lhe as naturais deficiências, tenha em conta a boa vontade que ele teve em servi-lo o melhor que soube e pôde. (s.p. [443])³

A operação que Mário Domingues e a Romano Torres conduziram no caso desta edição portuguesa de *The Mystery of Edwin Drood* parece ilustrar uma das práticas de intervenção textual próprias de uma atividade como a de editar livros no quadro de traduções: a domesticação textual. A prática de domesticar um texto, de acordo com Lawrence Venuti, produziria “o efeito ilusório de transparência” (5), isto é, configuraria um conjunto variado de diligências de intervenção nos textos com vista à obtenção de um texto traduzido cuja receção fosse de tal modo suavizada nas referências e indícios originais (relativamente aos quais a tradução produziria um afastamento) que parecesse referir-se a um produto narrativo nativo e com o qual o leitor pudesse identificar-se mais imediatamente. A domesticação seria, assim, vista “como o pré-requisito para a legibilidade e, portanto, o caminho para o sucesso comercial” (Wright 43). Alguns indicadores desta prática corresponderiam a abreviar descrições mais longas no texto original, a amaciar o estilo para níveis narratológicos de maior fluidez e percetibilidade do leitor, a conformar pedaços de texto recortando-os de modo a constituírem capítulos titulados onde originalmente só existia texto escoreito e não entrecortado ou a alterar os títulos originais, com supressões ou acrescentos, ou mesmo mudanças totais, para efeito de maior e mais imediata legibilidade no contexto linguístico de receção e descodificação de leitura.

Na prática da domesticação de um texto por via da sua tradução-edição-adaptação, o desígnio da legibilidade impõe-se ao da autoridade do texto tal como é erigida em monumento autoral. Neste sentido, enquanto “o carácter santificado dos romances e dos seus autores é enfaticamente reiterado no material paratextual, a autoria e o idioleto autoral sofrem a metamorfose da aceitabilidade” (Lopes 93). Esta

ideia contraria uma asserção que imperou durante vasto tempo nas disciplinas que lidam concetualmente com a tradução e que “perpetua a convicção de que a originalidade, tida como singularidade, sobrevive intocada à tradução, parecendo a autoria prevalecer qualquer que seja a língua - a ilusão de autoridade e autoria sustentadas” (Lopes 91-2).

Coleções da editora Romano Torres como a Obras Escolhidas de Autores Escolhidos foram particularmente propensas a certo tipo de domesticação, embora circunscritas a alterações ou transformações totais nos títulos atribuídos aos livros. Mas um caso mais extremado como o de *O Mistério de Edwin Drood* foi ato único e não repetido, facilitado pelo facto de se tratar de uma obra com os direitos autorais livres e para a qual se registaram desde o século XIX em múltiplos contextos e circunstâncias diversas tentativas - e consumações - de completar a obra que Charles Dickens deixou por terminar em 1870. Mário Domingues e a Romano Torres não estiveram, de modo algum, isolados nesta ação, que ultrapassa mesmo aquilo que Eva Wirtén rotula de *transediting*, ou seja, a ação de, com ou sem a colaboração direta de um autor, reescrever “um texto com o propósito de alcançar uma tradução mais fluida ou . . . mais adequada” (48).

Este parece ser um exemplo extremado das tensões decorrentes das circunstâncias e dos interesses e estratégias patentes num determinado contexto em que ocorre a tradução literária, assimilada a um lugar nem sempre claro no seio do processo de verter um texto para outra língua, que envolve vários atores da arena literária e da cultura impressa. Este cenário ilustra a ideia de entrelugar da tradução literária, que “revela as contradições próprias da atividade tradutória . . . , ao se reconhecer as forças que atuam no processo tradutório” (Branco e Maia 219). O editor apresenta-se claramente como uma dessas forças, ao encomendar determinados tipos de trabalhos, estabelecendo “os objetivos e os parâmetros de uma encomenda” (Medeiros, “Print Culture in the Making” 32). O facto de se tratar de um texto que não é apenas traduzido, mas continuado, inventado, exorbita obviamente um trabalho de tradução *stricto sensu*. Mas o texto não deixa de ser apresentado como livro num embrulho da sua passagem para uma edição numa língua que não a original, constituindo uma unidade inseparável, não obstante o aviso que Mário Domingues faz aos leitores. Aqui se desenha um evidente exemplo da intervenção ativa de um editor no recorte do texto, mediando a sua passagem para livro e prescrevendo-lhe uma formulação final concreta e planeada, agindo desta forma na cultura escrita como personagem criativa.

É igualmente possível afirmar-se acerca deste caso que corresponde expressivamente à assunção editorial e, na prática, pelo próprio campo autoral - mediante interposição de outro escritor - do desempenho da função-autor proposta por Michel Foucault. Num contexto de empreendimento capitalista e de produção material o texto é mergulhado durante a sua criação numa moldura de produção cultural regulada por forças motrizes como o mercado. O autor e a sua obra são crescentemente percebidos, representados, concebidos e postos a circular como produtos, no limite como mercadorias. No âmbito de um processo de leitura crítica da visão longamente dominante de adscrição de um poder ontológico ao texto (monumentalizando-o e tornando-o indissociável do autor enquanto entidade seminal), suscitado esse processo em sucessivas reações de filiação teórica (do estruturalismo ao marxismo, passando pela teoria dos campos) e disciplinar (da sociologia à história, passando pela semiótica e pelos estudos da tradução), Roger Chartier é um dos vários autores que salienta a fragilidade das explicações centradas na concepção individual de autor como fator único do texto. Para Chartier:

Pensado (e pensando-se) como demiurgo, o escritor cria, contudo, na dependência. Dependência em relação às regras (do patronato, do mecenato, do mercado), que definem a sua condição. Dependência, ainda mais fundamental, em relação às determinações desconhecidas que são parte constituinte da obra e que fazem com que ela seja concebível, comunicável, decifrável (10).

Face à erosão da ideia mítica de que ao autor individual corresponderia de forma simétrica e automática a autoridade sobre o texto e sobre a ideia, no fundo sobre o discurso, a crítica de Foucault parte justamente da necessidade de desconstrução da premissa naturalizada de um autor essencial, assimilado inelutável e linearmente a um indivíduo, sempre investido de um poder demiúrgico através do qual lhe é atribuído um inexaurível mundo de significações decorrente de uma capacidade infundável de produção de sentido. Para Foucault:

o autor não é uma fonte indefinida de significações que preenchem a obra, o autor não precede as obras. Ele é um determinado princípio funcional através do qual, na nossa cultura, se delimita, se exclui, se seleciona; em suma, o princípio mediante o qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição e recomposição da ficção. . . . O autor é, então, uma figura ideológica através da qual se conjura a proliferação de sentido. (1: 811)

Nesta perspectiva, mais do que uma mirífica figura idealizada em torno de um ser gozando a independência das faculdades de génio, o autor é sobretudo “uma máscara que tende a associar produtores de textos ou de livros ao indivíduo real. É um nome que desempenha certas funções” (Olivesi 402). As condições sociais, tecnológicas e económicas subjacentes fazem com que o mundo contemporâneo do estabelecimento dos discursos e da formulação dos textos, em permanente mutação, seja afinal um mundo transdiscursivo e transautoral. A dimensão autoral não resulta, assim, tanto de uma personagem de génese, configurando antes uma função, associada a modos sociais de funcionamento na construção em perene transformação da cultura escrita, oral, sonora ou visual, conquanto subsuma produção e movimentação discursivas. A função-autor “é, por isso, uma característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (Foucault 1: 798), constituindo o universo da edição um quadro social de intervenção na obra e na própria ideia do autor que lhe pode corresponder. Autor, texto e obra são, neste exercício, espaços contingentes: “Desse modo, a autoria, conquanto ideia reconcetualizada, torna-se o lugar de múltiplas formas de uma criatividade infindável, em vez do espaço da originalidade absoluta” (Lopes 89).

Em *O Mistério de Edwin Drood*, a figura autoral de Charles Dickens adscrive junto dos leitores - portanto, potenciais compradores - uma legitimidade criadora ao texto, cuja versão final dada à estampa na coleção Obras Escolhidas de Autores Escolhidos se encontra sujeita a alteração do original por ter sido acrescentada de mais texto por interposto autor quase 90 anos depois de ter sido originalmente publicada. E por esta interposição ter acontecido a pedido do editor ou, pelo menos, com o seu beneplácito, reconfigurando ampla e profundamente a contingência de um texto e transmutando a sua natureza inicial de incompletude com uma intervenção visando o término da narrativa e a solução do mistério. O único nome a constar da capa é, porém, e sem surpresa, o do autor original, promovendo a sua predominância e a ideia da unicidade do livro.

Na verdade, e com particular acuidade a partir da consolidação da liderança de Carlos Bregante Torres na editora durante a transição dos anos 1920 para os anos 1930, a Romano Torres não estaria muito disponível para uma intervenção com grande poder transfigurador dos textos pré-existentes, com a notável excepção das edições destinadas a crianças. Mas isso não equivale a desconsiderar a interposição prescritiva e a interferência da editora no jogo de interpretações que os leitores dos seus livros fariam relativamente ao catálogo da casa e à sua lógica de arrumação. Muitas das edições da editora Romano Torres ilustram uma forte presença da criatividade e

autoridade textual do autor nas lógicas específicas que presidiram à conformação de coleções a partir da agregação de obras que obviamente não foram concebidas nem escritas, nem mesmo originalmente publicadas, para pertencer a um corpo uno. E essas lógicas editoriais de construção de coleções correspondem, por seu turno, a orientações de comercialização e difusão que o editor planifica para um mercado e para um espaço de leitores que nem sempre é semelhante ao contexto original de produção de cada título tomado isoladamente.

Arriscar timidamente numa ideia de contemporaneidade: a coleção Autores Modernos

Apesar de corresponder à exploração assumida e continuada de um campo literário e linguístico novo, de extração hegemonicamente anglófona, a coleção Obras Escolhidas de Autores Escolhidos é paradoxalmente publicada pelo editor, Carlos Bregante Torres, numa fase do seu percurso editorial muito menos heterogénea e impetuosa do que fora nos primeiros quarenta anos do século XX. Com efeito, a coleção nasce na década de 1940, que é a última em que parece existir risco e aventura editorial na Romano Torres; pelo menos até à chegada de Francisco de Noronha e Andrade, bisneto de Carlos Bregante Torres e último editor da Romano Torres. Mas isto não quer dizer que a incursão no mundo da literatura em língua inglesa tivesse terminado no catálogo da Romano Torres, nem sequer significa que não tenha havido lugar depois disto para alguma temeridade e diversificação editoriais, embora de índole e escopo menos ambiciosos. Tal foi o caso de outra coleção da editora: Autores Modernos.

Quase década e meia depois de inaugurar a experiência da coleção Obras Escolhidas de Autores Escolhidos, emerge uma nova coleção que ocupa um lugar no catálogo da editora Romano Torres em tandem com a coleção de textos clássicos da tradição oitocentista de romances em inglês. O desígnio passa agora por oferecer um sortimento textual congraçado em torno de propostas mais contemporâneas, igualmente de predomínio anglossaxónico. A coleção Autores Modernos nasce com a edição em 1957 de *O Vale das Vinhas*, romance da sul-africana Joy Packer. É provável que a edição de *O Vale das Vinhas*, o primeiro romance de Joy Packer que aparecera originalmente apenas dois anos antes, transformando-se num sucesso de vendas quase instantâneo, se tenha produzido sem uma ideia acabada sobre a inserção do primeiro livro da nova coleção, que pode ter saído do prelo de modo isolado e dissociado da sua integração numa série com unidade, incorporação que viria a ocorrer mais tarde. Só em 1960 sai um novo livro da coleção, que passa a identificar-se paratextualmente nos próprios livros como Autores Modernos: *A Senhora Parkington*, do norteamericano

Louis Bromfield. Nesse mesmo ano, a coleção é definitivamente assumida com a publicação do terceiro título, *Telhado Alto*, da repetente Joy Packer.

Nestes primeiros volumes, não é só a data da edição original que é mais próxima, se não coeva, da edição portuguesa. Embora partindo de um cadinho em que a relação sentimental entre personagens continua presente, há uma contemporaneidade e até um arrojo indesmentíveis em alguns temas abordados nos volumes publicados, explorando questões pouco óbvias num contexto como era o de Portugal à beira do início dos anos 1960. Tome-se como ilustração a abordagem literária de *Telhado Alto* em torno da relação fortemente obstaculizada ou tornada impossível entre Lilly, branca, e Bok, negro, cujos amores eram interditos face ao insidioso e terrível Immorality Act, peça legislativa que interditava a ligação afetivoamorosa e sexual entre ambos numa África do Sul segregada.

Sem direção literária assumida, a coleção demora tempo a crescer, elaborando-se num espaçamento longo e conhecendo novo título seis anos depois do último lançamento. Em 1966 sai nova obra de Louis Bromfield, *E o Outono Chegou Mais Cedo*, publicada originalmente em 1926 e que lhe valeu o prémio Pulitzer no ano seguinte - embora não exista uma palavra a este respeito no próprio livro. Não deixa de ser curioso que a editora não procure cavalgar os ganhos simbólicos de uma obra premiada para efeitos de aumento de vendas. Este tipo de abordagem simplesmente não está na matriz prosseguida pela Romano Torres, nem o público para o qual parece concentrar-se em editar dá globalmente mostras de ser sensível à dimensão mais simbólica e de respeitabilidade literária representada por um prémio literário como o Pulitzer. Navegando em águas desconhecidas, Carlos Bregante Torres não é já homem para certos tipos de inovação. Está à beira dos 80 anos. A longevidade é de saudar e invejar, e a experiência um bem escasso. A outra face da moeda é que, por esta altura, a vontade e a capacidade de reinvenção não são já muito nítidas; e o genro do editor, Augusto Carlos Farinha (então colaborador próximo de Carlos e funcionário da editorial) não é um editor, preferindo refugiar-se na sua condição de senhor dos números e responsável pela área financeira da empresa.

Quanto à coleção Autores Modernos, começa a desenhar-se a preponderância hegemónica de escritores anglossaxónicos, reforçando a inclinação registada com a coleção Obras Escolhidas de Autores Escolhidos. Nos livros que a integram a coleção abre-se à autoria de romances onde a dimensão sentimental constitui o foco narrativo. Os títulos *O Grande Senhor* (publicado em 1974), de Jon Cleary, e *O General* (de 1978), de Evelyn Anthony, fecham um primeiro patamar da coleção, correspondendo esta primeira fase a um conjunto de características federadoras e unitárias dentro da

heterogeneidade de temas e inclinações estéticas que a série albergava.⁴ Nesta altura, está ao leme da Romano Torres Francisco de Noronha e Andrade, que herda uma empresa depauperada e em grande dificuldade financeira. As suas múltiplas tentativas de reanimação e até dinamização da editora correspondem a exercícios votados ao insucesso, incapazes de resgatar a quase centenária empresa dos seus tempos áureos. As experiências feitas não resolvem, apenas baralham. É a partir daqui que a coleção Autores Modernos perde todo e qualquer elemento que imediatamente a identifique.

Posteriormente são acrescentados à coleção quatro títulos, rompendo com a lógica prosseguida até à edição de *O General* e quebrando um certo sentido de unidade que a coleção ainda exibia, apesar de uma certa heterogeneidade interna que já denotava. Nos dois primeiros livros adicionados as suplementações processam-se por enxertia. É o caso do mencionado clássico *Ben-Hur* e também do referido *O Filho de Ben-Hur*, escrito como sequela daquele. A obra *Ben-Hur* foi injetada na coleção Autores Modernos depois de ter sido previamente incluída em 1951 na coleção Obras Escolhidas de Autores Escolhidos como seu número 19.⁵ *O Filho de Ben-Hur*, em tradução de Mário Domingues, tem duas edições (1964 e 1971) antes da sua inserção *a posteriori* na coleção Autores Modernos, processo que ocorreu apenas nos catálogos dos anos finais da Romano Torres, na década de 1980. Aliás, nos catálogos anteriores, remontando a Maio de 1965, *O Filho de Ben-Hur* aparece sempre como edição separada e exterior à inscrição em coleção. A necessidade de arrumar o catálogo num momento de estiolamento da editora e a impossibilidade de fazer investimentos com efeitos capazes de refrescaram verdadeiramente a sua produção parece terem ditado esta operação de cooptação forçada. As duas adições finais da coleção Autores Modernos, ocorridas no início dos anos 1980, correspondem a títulos novos na editora, ambos do francês Paul-Loup Sulitzer: *Money: uma herança fabulosa*⁶ e *Cash: vingança a pronto pagamento*. Aqui, a diligência ainda crente de Francisco de Noronha e Andrade em busca da recuperação renovadora da histórica editora, manifesta-se na aquisição dos dois primeiros livros editados pelo então relativamente obscuro Sulitzer, um autor auxiliado na escrita dos seus livros por outros escritores.⁷ Serão os últimos volumes da coleção Autores Modernos, já bem distante dos temas e circunscrição geocultural dos autores da primeira fase.

Considerações finais

As coleções Autores Modernos e, sobretudo, Obras Escolhidas de Autores Escolhidos, constituem em conjugação com a segunda série da coleção policial Grandes Mistérios os

casos em que mais se destaca uma rutura com a preferência histórica dada pela Romano Torres às traduções de originais franceses e, em menor escala, italianos e espanhóis. Estas coleções são suscitadas pelo editor, Carlos Bregante Torres, no quadro de escolhas editoriais visando o cumprimento de objetivos de inserção no mercado. Efetivamente, o editor não queria deixar de participar numa dinâmica mais geral do campo da edição em Portugal a partir das décadas de 1940 e 1950, prestando maior atenção e manifestando uma abertura crescente à produção literária de língua inglesa. Não abdicando das suas preferências de catálogo, centradas noutros universos linguísticos, o editor passa a consagrar espaço ao mundo anglossaxónico das letras. Com isso projetou para os leitores um conjunto de opções segundo os seus próprios critérios, propondo (portanto, prescrevendo) temas, autores e agregados de títulos, intervindo até nos próprios textos e na sua arrumação, criando-os se necessário.

Nesse processo de adscrição social de sentido e de recorte da oferta cultural o editor contou com colaboradores que - dirigindo, prefaciando, traduzindo e até completando texto inacabado - concretizaram o elemento de mediação, dando corpo às práticas sociais de construção do livro como produto acabado e lançado sucessivamente à possibilidade de múltiplas apropriações fabricadas pelos comportamentos de leitura. A presença de uma cultura impressa anglófona em Portugal durante o século XX (e, por isso, igualmente presente nos circuitos de circulação do livro português, como o Brasil, os então territórios coloniais portugueses e os lugares da diáspora com comunidades de emigrantes), disponibilizada ao mercado por editoras como a Romano Torres, também se deve em larga medida a esses profissionais da escrita, frequentemente esquecidos e marginalizados pelo campo da cultura legítima e autorizada.

Obras Citadas

Branco, Sinara, e Iá Niani Maia. “O entrelugar da tradução literária: as exigências do mercado editorial e suas implicações na formação de identidades culturais.” *Ilha do Desterro* 69.1, 2016, pp. 213-21, <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2016v69n1p213>. Acedido a 3 jan. 2020.

Chartier, Roger. *L'Ordre des Livres: Lecteurs, Auteurs, Bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe Siècle*. Alinéa, 1992.

Coser, Lewis, Charles Kadushin, e Walter Powell. *Books: The Culture and Commerce of Publishing*. Basic Books, 1982.

- Domingues, Mário. Nota Final. *O Mistério de Edwin Drood*, por Charles Dickens, Romano Torres, 1958, s.p.
- Foucault, Michel. *Dits et Écrits: 1954-1988*. Gallimard, 1994, T. 1.
- Lopes, Alexandra. “Notes on World Literature and Translation: From Tradition to Transgression and Back?” *A New Visibility: On Culture, Translation and Cognition*, edited by Peter Hanenberg, Universidade Católica Editora, 2015, pp. 85-104.
- Marques, Gentil. Breve Nota de Introdução. *Sangue Azul*, por Jane Austen, Romano Torres, s.d. [1944], pp. 5-8.
- Medeiros, Nuno. *O Livro no Portugal Contemporâneo*. Edições Outro Modo, 2018.
- . “Print Culture in the Making: The Portuguese Case of Romano Torres Publishing House.” *The International Journal of the Book* 17.2, 2019, pp. 29-39, <https://doi.org/10.18848/1447-9516/CGP/v17i02/29-39>. Acedido a 15 dez. 2019.
- Mollier, Jean-Yves. *Une Autre Histoire de l'Édition Française*. La Fabrique Éditions, 2015.
- Olivesi, Stéphane. “Foucault, l'œuvre, l'auteur.” *Questions de Communication* 4, 2003 pp. 395-410, <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.5813>. Acedido a 26 out. 2017.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge, 2008, 2.^a edição.
- Wirtén, Eva. *No Trespassing: Authorship, Intellectual Property Rights and the Boundaries of Globalization*. University of Toronto Press, 2004.
- Wright, Chantal. *Literary Translation*. Routledge, 2016.

¹ Os autores de língua inglesa publicados são Charles Dickens, Walter Scott, Jane Austen, Nathaniel Hawthorne, William Thackeray, Samuel Butler, George Eliot, Harriet Beecher Stowe, R. D. Blackmore, Wilkie Collins, Lewis Wallace, Edward Bulwer-Lytton, Charlotte Brontë, Emily Brontë, Anne Brontë, (cardeal) Nicholas Wiseman, Henry Fielding, George Meredith, Ann Radcliffe e Oscar Wilde.

² As informações documentais deste artigo têm origem no Arquivo Histórico Romano Torres, depositado até 2019 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e integrando atualmente o acervo da Biblioteca Nacional de Portugal.

³ Na página de rosto lê-se que competiu a Mário Domingues a “tradução integral e conclusão” da obra.

⁴ Até este momento, os escritores representados na coleção Autores Modernos foram Joy Packer, Louis Bromfield, Bruce Allsopp, Sara Seale (pseudónimo de dois escritores: A.D.L. MacPherson e Mary Jane MacPherson), Gloria Bevan, Denise Robbins, Jon Cleary e Evelyn Anthony (pseudónimo de Evelyn Ward-Thomas).

⁵ O catálogo de 1980 é o primeiro a incorporar *Ben-Hur* e *O Filho de Ben-Hur* como volumes da coleção Autores Modernos, o que, no caso de *Ben-Hur*, teve como consequência que o livro existisse simultaneamente como título de duas coleções da Romano Torres.

⁶ Segundo a publicidade na contracapa do livro, *Money* é descrito como “o primeiro ‘western’ financeiro!!!”.

⁷ A prática de rescrita de textos alheios ou *rewriting*, de que beneficiaram autores como Paul-Loup Sulitzer, não é nova. Como recorda Jean-Yves Mollier, a “edição não esperou pelo final do século XX para fazer nascer *rewriters* que passam o sabonete por um manuscrito para que este se torne um pouco mais legível” (395).

O Porto patriota e liberal em *Whispering* (1995) e *Caterina* (1999), de Jane Aiken Hodge (1917-2009)

Miguel Alarcão

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS – CETAPS

Citation: Miguel Alarcão. “O Porto patriota e liberal em *Whispering* (1995) e *Caterina* (1999), de Jane Aiken Hodge (1917-2009).” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 9, n.º 2, 2020, pp. 43-52. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>.

Abstract

In 2007, within the framework of the bicentennial commemorations of the Peninsular War on Portuguese soil, we presented the novel *The Winding Stair* (1968), by Jane Aiken Hodge, a prolific Anglo-American authoress, although largely unknown among us; at the time, we were also seeking to correlate *The Winding Stair* with the accounts and images, often prejudiced and stereotyped, conveyed by travel literature/writing. However, Jane Hodge has authored over thirty novels, two of which bound to be of interest to Anglo-Portuguese literary and cultural studies: *Whispering* (1995), set in Oporto at the time of the Peninsular War, and its sequel, *Caterina* (1999), during the Portuguese liberal and civil wars. This article is therefore dedicated to them both.

Keywords: Jane Aiken Hodge; *Whispering*; *Caterina*; historical fiction; Peninsular War; liberal wars

Resumo

Em 2007, no âmbito das comemorações bicentenárias do início da Guerra Peninsular em solo português, tivemos oportunidade de apresentar *The Winding Stair* (1968), de Jane Aiken Hodge, uma autora anglo-americana bastante prolífica, mas pouco conhecida entre nós; na altura, procurámos anda relacionar *The Winding Stair* com o contributo global de testemunhos e imagens, muitas vezes preconceituosos e estereotipados, transmitidos pela (ou através da) literatura/escrita de viagens. Contudo, Jane Hodge tem a seu crédito mais de trinta romances, entre os quais dois outros com interesse para os estudos literários e culturais anglo-portugueses: *Whispering* (1995), centrado no Porto contemporâneo da Guerra Peninsular, e a sua sequela, *Caterina* (1999), já em plenas guerras liberais. É, pois, a ambos que dedicamos este artigo.

Palavras-chave: Jane Aiken Hodge; *Whispering*; *Caterina*; ficção histórica; Guerra Peninsular; guerras liberais

Em 2007, no âmbito das comemorações bicentenárias do início da Guerra Peninsular em solo português, tivemos a oportunidade de apresentar o romance *The Winding Stair* (1968), de Jane Aiken Hodge, uma autora anglo-americana bastante prolífica, mas relativamente pouco conhecida entre nós;¹ na altura, procurámos ainda relacionar *The Winding Stair* com o contributo global de testemunhos e imagens, muitas vezes preconceituosos e estereotipados, transmitidos pela (ou através da) literatura/escrita de viagens. Das palavras então proferidas recordamos as seguintes:

Impõe-se . . . uma chamada de atenção para alguns elementos que permitem aproximar *The Winding Stair* da literatura de viagens produzida por estrangeiros que, animados por objectivos e motivações heterogéneos, por aqui passaram ou aqui permaneceram, com maiores ou menores delongas, a partir de meados do século XVIII. Na verdade, além do aproveitamento ficcional do *topos* da viagem, indutora de confrontos nem sempre conscientes, explicitados e assumidos entre o Eu e o Outro, Jane Hodge nomeia espaços frequentemente visitados e referidos pelos autores-viajantes, se bem que o modo ou registo descritivo seja claramente preterido face à narração e aos diálogos; (Alarcão 581)

Há também que tomar em linha de conta a identificação de traços e o registo de apontamentos civilizacionais ou culturais . . . do Portugal dos finais do *Ancien Régime*, o que . . . pode indic(i)ar a consulta e leitura de relatos e diários de viagem, correspondência, etc., por parte de Jane Hodge. (*Ibidem* 582)

À semelhança do que frequentemente sucede nos textos que integram a literatura de viagens, os conhecimentos linguísticos de Jane Hodge são . . . bastante limitados, cingindo-se a formas de tratamento e cumprimento, exclamações de raiz religiosa e substantivos comuns, por vezes grafados de modo incorrecto . . . Apesar de algumas inconsistências deste tipo, *The Winding Stair* é, em síntese, uma obra imaginativa e de leitura agradável, situada na encruzilhada de diferentes subgéneros, modalidades e convenções da ficção popular (narrativa histórica, romance cor-de-rosa e *thriller* enegrecido por elementos góticos) e à qual o apelo a mitos e o apoio em estereótipos portugueses conferem uma relevância documental acrescida. (*Ibidem* 583-4)

Paralelamente, numa nota prospetiva, lembrávamos que:

. . . Jane Hodge tem a seu crédito mais de trinta romances, entre os quais dois outros com presumível interesse para os estudos literários e culturais anglo-portugueses . . . *Whispering* (1995), centrado no Porto contemporâneo da Guerra Peninsular, e a sua sequência, *Caterina* . . . (1999), já em plenas guerras liberais . . . , o que convida ou mesmo desafia os investigadores desta área à (re)constituição de eventuais roteiros de leituras e visitas ‘portuguesas’ desta autora . . . (Alarcão 573)

Antes de uma breve apresentação conjunta de *Whispering* e *Caterina*, cumpre notar que neste intervalo cronológico (1807-1834) pontificam a invasão de Soult (1809), incidindo justamente no Norte do país; a revolução liberal (1820), qual “Ipiranga portuguesa” contra a tutela britânica, e, por último, o célebre cerco do Porto (1832-1833), de tão históricas e românticas memórias.² Perante espaços-tempos como estes, um possível cronótopo³ de *Whispering* e *Caterina* seria, pois, o de um Porto “onde a eterna mocidade/diz à gente o que é ser forte e leal”, tal como celebrado no hino oficial do Futebol Clube do Porto, um dos seus ícones incontornáveis; uma cidade e uma região arreigadamente ligadas a (auto-)imagens de devoção e amor a uma “Liberdade querida e suspirada”, como diria Bocage, e a exemplos de heroicidade, patriotismo e resistência,⁴ mas não raro desvalorizadas ou subalternizadas face a Lisboa, sentimento ainda muito presente no plano e no discurso político-administrativos e empresariais, como sabemos. Ao evocar a ocupação francesa e a tragédia da ponte das barcas (1809), *Caterina*, a carismática protagonista de ambos os romances, exprime assim a sua revolta:

The Portonians were the first to revolt against the French after they invaded the year before. They freed themselves, under . . . their Bishop [⁵], while that lazy crew down in Lisbon waited for the British to come and free them.’ She turned on Jeremy. ‘And then you defended Lisbon, and let Porto go hang’ What about Sir Robert Wilson and his loyal Lusitanian legion? Where were they when Porto needed them? Enrolled there, trained there, and then marched away into the mountains - ‘. . . I just hope you British are valuing the place a bit more highly now, . . . , but I doubt it. No lines of Torres Vedras for Porto; we must make shift to defend ourselves. (*Whispering* 23-4)⁶

Uma página web dedicada a Jane Hodge evoca sucintamente os enredos das duas obras, também reproduzidos nas respetivas badanas:

When teenage Caterina Gomez returns from England to Portugal, she comes back to a beloved homeland, a distant father, and a scandalous past. Traveling with Caterina

are her cousin Jeremy Craddock, a young Englishman seeking a cure for his ill health, and her . . . friend Harriet Brown, . . . on the run from an arranged marriage. This . . . trio arrives in a Portugal rife with tension, for the country is at war with France, and Oporto, recently liberated, is a city in ruins and full of bitter memories. Caterina's hopes for happiness are . . . frustrated, for her father seems determined to see her married or in a convent. Then the note arrives, a voice from the past that . . . send[s] Caterina into the center of political and romantic intrigue. Drawn into the tangled web that binds the Portuguese and English communities . . . in an uneasy alliance, she discovers that no one is quite what he seems. Characterized by . . . Hodge's trademark blend of historical detail and adventure, *Whispering* tells the story of a young woman's search for truth and independence in a society that wants to deny her both. (FantasticFiction)

Por sugestiva que seja esta sinopse, na qual nos apoiaremos como útil ponto de partida para uma abordagem geral ao romance, há algo de previsível e cristalizado nas referências a um clima benigno e terapêutico, a um “pai tirano” e à alternativa “casamento ou convento”, para já não falar, tal como em *The Winding Stair*, da sistemática castelhanização de nomes e apelidos (“Caterina Gomez”) e de lexemas comuns (“siesta”, por exemplo), além de frequentes incorreções ortográficas (“scudo”, “minho senhor”, etc.).

Whispering e, em menor grau, *Caterina* recuperam e reproduzem traços, temas e tópicos recorrentes na escrita de viagens setecentista e oitocentista como o catolicismo censório, tentacularmente enraizado na patriarcal sociedade portuguesa; a presença de religiosos, incluindo os adstritos a casas particulares; a gastronomia, com a inevitável referência ao alho;⁷ os níveis de ruído;⁸ o gosto pela coscuvilhice e propagação de boatos;⁹ o hábito de cuspir para o chão; o elevado número de pessoas de origem africana; a mendicidade;¹⁰ a estreiteza e sujidade das ruas;¹¹ a degradação dos prédios; a inexistência ou o péssimo estado das estradas, etc. Nestas narrativas onde as descrições paisagísticas, infelizmente, não abundam,¹² as notações monumentais (o Forte de S. Francisco Xavier, vulgo “Castelo do Queijo”, a Torre dos Clérigos, a Igreja e o Convento de S. Francisco, a Sé Catedral,¹³ o Palácio dos Carrancas¹⁴...), institucionais e comerciais (Hospital de Santo António,¹⁵ Feitoria Inglesa, Mercado¹⁶...) e toponímicas (Rua Nova dos Ingleses,¹⁷ Rua de Santo António,¹⁸ Rua de Santa Catarina, Rua das Cangostas,¹⁹ o bairro da Sé²⁰...), bem como as alusões ao rio Douro e aos buliçosos cais do Porto e de Gaia, ajudam a compor o espaço urbano ficcionalizado.

Um ponto digno de registo é a associação de Luiz de Fonsa y Sanchez, o amante juvenil de Caterina Gomez, ao movimento conspiratório de D’Argenton contra

Napoleão (*Whispering* 80-1 e 122).²¹ *Whispering* aflora, aliás, o caráter controverso do regime e da governação napoleónicas, integrando-os numa reflexão geral sobre o relativismo das noções de tirania:

Brought up to think of Napoleon as . . . the devil incarnate, she [Caterina] could hardly believe her eyes when she read of him as a great reformer, a man who had set France on its feet after years of misgovernment and tyranny. The odd thing was that, back in England, she had thought all this nonsense, another instance of English eccentricity carried almost to the point of madness. But now she was at home . . . in Portugal, with what she sadly recognized as misgovernment and tyranny all around her. Was everything different, or was she seeing it with different eyes? There must be something wrong with a system where a whole household held its breath in terror because of two men, her father and his confessor. She had thought the rule of her convent in England had been tyrannical; now she realized that she had had no idea what tyranny was. She had thought the poverty she had seen in Bath was abject and horrible, but that too was nothing compared to the deprivation here in her own country. If Luiz had taken sides with the French in the hope of giving the starving poor a voice, she could only sympathise with him (*Whispering* 69)

Espreitemos agora o resumo do segundo romance:

Having survived scandal and the disdain of many . . . , Caterina is now the mistress of her household, and the talented artist behind a successful series of cartoons. But her hard-won independence is far from secure. The political turmoil following Napoleon's invasion of Portugal . . . has left a vacuum of power and a dangerous climate for liberal freethinkers like Caterina. When her son Lewis joins in the . . . fray, Caterina is drawn in as well - and while painting the portrait of a powerful political figure, she embarks on a dangerous new career. She must summon all of her strong will and courage to survive the spinning tornado of political intrigue and lies . . . - and to face a past she thought she had left behind forever. (FantasticFiction)

Ao contrário de *Whispering*, *Caterina* é antecedido de uma breve nota (5-6), elencando alguns factos políticos e militares e defendendo a ideia, ficcionalmente sugestiva, mas historicamente discutível, que a pacificação da vida política portuguesa só viria a ocorrer após a morte de D. Miguel (1866). Várias personagens exprimem, aliás, apreensão face à fraticida guerra civil, prevendo que as feridas e clivagens por ela abertas e dela decorrentes irão subsistir por largos anos na sociedade portuguesa; segundo Luiz, por exemplo: “There is going to be no peace here in Portugal for years

to come; these two idiotic brothers have lit a fire they will find it hard to put out” (*Caterina* 194).

Se *Whispering* é, de alguma forma, dominado por um clima de tensão e expectativa, face à incerteza sobre as movimentações de Wellington e Marmont em 1811, após Torres Vedras, *Caterina* abre praticamente com a notícia do desembarque no Mindelo (Julho de 1832) e a entrada no Porto do exército liberal, que integra o jovem Lewis e Almeida Garrett.²² São feitas diversas alusões ao debate estratégico sobre a permanência na cidade ou a marcha imediata para Lisboa,²³ prevalecendo a primeira opção, o que viria a desencadear o cerco miguelista de 1832-1833 (Ventura 57-97). Nesse contexto, é interessante verificar que, apesar da presença do mitema sebastianista, cantado por uma personagem secundária (Jenny Forbes)²⁴ e desenhado por Caterina,²⁵ as sugestões de um “providencialismo” diplomático e sobretudo militar favorecem, respetivamente, dois eminentes aristocratas liberais, nem sempre em sintonia: os futuros duques de Palmela e Saldanha.²⁶

Tanto em *Whispering* quanto em *Caterina*, o leitor depara-se (como é, aliás, usual na ficção de Hodge) com uma sucessão de peripécias de desfecho imprevisível, onde as ações de espionagem e contraespionagem, as falsas identidades e as conspirações e os interesses políticos, comerciais e patrimoniais se cruzam com motivações amorosas, em períodos de reconhecida instabilidade e turbulência histórico-militares. Em ambas as obras, os ingleses são objecto de críticas, seja pela selectividade “endogâmica” das suas relações socioprofissionais,²⁷ seja pela subordinação das ações de defesa, proteção ou libertação de Portugal aos superiores interesses britânicos.²⁸

Se a explicação toponímica Porto vs. Oporto é dada por Jeremy Craddock a Harriet Brown,²⁹ a importância do chamado “vinho do Porto” encontra-se patente na proliferação de apelidos britânicos associados à comercialização (Croft, Sandeman, Taylor, etc.); nas opções de investimento;³⁰ na decisão avisada do filho de Harriet, o jovem Frank Ware, de retirar e transportar tonéis dos armazéns de Vila Nova de Gaia (*Caterina* 18) ou na própria constituição dos *stocks* vinícolas como uma “garantia” ou “fiança” da causa liberal para a obtenção de um empréstimo por parte da Grã-Bretanha (*Ibidem* 49, 113, 167-8 e 175). Assim, na obra anónima *Liberais e Miguelistas*, é-nos dito que: “A 22 e 24 de Outubro [de 1832] realizou D. Pedro algumas surtidas para se apoderar das fartas reservas de vinho do Porto que se achavam em Vila Nova, o que, valendo alguns milhares de libras, viria tirar as finanças liberais das dificuldades em que se encontravam” (215). Por sua vez e já com o cerco miguelista em fase terminal, António Ventura menciona “. . . a destruição pelo fogo,

ordenada a 16 de Agosto de 1833, . . . de vários armazéns de Gaia, onde pereceram 17.374 pipas de vinho fino e 533 pipas de aguardente” (97).

Por último, as autodesignações de *Whispering* e *Caterina* como *A Novel* podem suscitar a seguinte dúvida: deveremos tomar estas narrativas por romances históricos (*Historical novels*) ou novelas históricas (*Historical romances*) com elementos românticos ou romances românticos (*Romantic novels*) ou novelas românticas (*Romantic romances*) com elementos históricos? A avaliar pelo conhecimento limitado que temos da ficção de Hodge, inclinar-nos-íamos para a segunda hipótese, mas trata-se de uma questão estrutural e taxonómica que deixaremos deliberadamente em aberto e sobre a qual permanecem relevantes as pragmáticas observações de Jorge de Sena, num ensaio direcionado, aliás, para a própria literatura inglesa.³¹

Do mesmo modo, e no âmbito comparatista, seja ele intraliterário (anglicista) ou interliterário (anglo-português), falta investigar como a representação, por um lado, da sociabilidade da média e alta burguesia portuense, através de visitas de cortesia ou negócios, bailes e receções, e, por outro, a construção de tramas amorosas e (des)enlaces matrimoniais atestam a presença e influência tutelares, na ficção de Hodge, de uma outra Jane (Austen), biografada, aliás, pela autora em apreço e contemporânea de uma das principais épocas históricas selecionadas por Hodge para efabulação narrativa.³²

Obras Citadas

Alarcão, Miguel. “Waiting for Junot: os Filhos da Estrela e a Serra da Lua”. *A Guerra Peninsular: Perspectivas Multidisciplinares*, ed. por Maria Leonor Machado de Sousa (Actas do Congresso Internacional e Interdisciplinar evocativo da Guerra Peninsular / XVII Colóquio de História Militar - “Nos 200 Anos das Invasões Napoleónicas em Portugal”, co-organizado pela Academia Portuguesa da História, pelo Centro de Estudos Anglo-Portugueses e pela Comissão Portuguesa de História Militar). Caleidoscópio_Edição e Artes Gráficas, SA, 2008, vol. I, pp. 573-86. Disponível também em <http://run.unl.pt/handle/10362/14984>.

Almeida, A. Duarte de (dir). *Liberais e Miguelistas, 1817-1834*. João Romano Torres & C^a, “Portugal Histórico”, 1971.

Bakhtin, M. M. “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes toward a Historical Poetics.” *The Dialogic Imagination. Four Essays*. University of Texas Press, “University of Texas Press Slavic Series”, n.º 1, 2014, pp. 84-258 (1981).

David Higham Associates. www.davidhigham.co.uk/html/Clients/Jane_Aiken_Hodge. Acesso em 05.10.2007.

FantasticFiction. <http://www.fantasticfiction.co.uk/a/jane-aiken-hodge>. Acesso em 20.09.2020.

Hodge, Jane Aiken. *Caterina. A Novel*. St. Martin's Press, 1999 (Robert Hale Ltd.).

---. *Only a Novel: The Double Life of Jane Austen*. Agora Books, 2019 (Coward, McCann & Geoghegan, 1972).

---. *Whispering. A Novel*. St. Martin's Press, 1995 (John Murray Publishers Ltd.).

---. *The Winding Stair*. Coronet Books/Hodder Paperbacks Ltd., 1972 (1968).

Owen, Hugh. *O Cerco do Porto*. Prefácio e notas de Raul Brandão. A Regra do Jogo, Edições, "Releer", n.º 3, 1985 (Renascença Portuguesa, 1915).

Sena, Jorge de. "Sobre romance e novela, com referência especial à literatura inglesa". *Sobre o Romance*. Edições 70, "Obras de Jorge de Sena", 1986, pp. 63-77.

Ventura, António. *As Guerras Liberais 1820/1834*. Academia Portuguesa da História/QuidNovi, "Guerras e Campanhas Militares, 2008.

1 "She enjoys the borderland between mystery and novel, is pleased to be classed as a feminist writer, and is glad that there is neither a glass ceiling nor a retiring age in the writers' world." (http://www.davidhigham.co.uk/html/Clients/Jane_Aiken_Hodge)

2 No âmbito dos Estudos Anglo-Portugueses, impõe-se uma referência particular a Hugh Owen, cuja obra Raul Brandão prefaciou.

3 "We will give the name *chronotope* [literally, 'time-space'] to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships . . . artistically expressed in literature. . . . In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope." (Bakhtin 84); "A literary work's artistic unity in relationship to an actual reality is defined by its chronotope." (*Ibidem* 243); "They are the organizing centres for the fundamental narrative events of the novel. The chronotope is the place where the knots of narrative are tied and untied. It can be said . . . that to them belongs the meaning that shapes narrative." (*Ibidem* 250)

4 Veja-se também o seguinte passo, extraído ainda do hino do Futebol Clube do Porto: "Quando alguém se atrever a sufocar/O grito audaz da tua ardente voz/Oh, Oh, Porto, então verás vibrar/A multidão num grito só de todos nós".

5 D. António de São José de Castro (1741-1814), Bispo do Porto entre 1798 e 1814.

6 O pai de Caterina, Sr. Gomez, e o seu confessor, Pe. Pedro, encaram Wellington como ". . . a do-nothing Indian general who had retired . . . to sulk behind the lines of Torres Vedras, leaving the town of Coimbra to its fate" (*Whispering* 44).

7 "Powerful odours of stew, salt cod, tomato and garlic were coming from the kitchen . . ." (*Caterina* 28). No mesmo romance, as provisões para a eventualidade de um cerco miguelista ao Porto incluem "salt cod and rice, flour and sugar, garlic and onions, and great sides of home-cured pork hanging from their hooks in the cool dark storeroom" (*Ibidem* 96).

8 "The quay rocked under Jeremy's feet. His carefully learned Portuguese seemed useless against this barrage of noise as men in red caps and women in flat black hats swarmed on and off the ship, carrying luggage, shouting greetings, stinking of garlic and something else he could not place." (*Ibidem* 26)

9 Os exemplos multiplicam-se, sobretudo em *Whispering*, justificando o título da obra: “gossip-ridden Oporto” (*Ibidem* 65); “Porto is full of rumours, always” (*Ibidem* 111); “Porto is full of whispers” (*Ibidem* 141), “Oporto leaked like a sieve” (*Ibidem* 174); “Oporto’s busy tongues” (*Ibidem* 191), “Oporto and its thousand eyes and ears” (*Ibidem* 192), etc. No caso de *Caterina*, cf. 106 e 138.

10 “She [Caterina] shouted something fierce in Portuguese at a group of ragged children. ‘Don’t give them anything, . . . you’ll have the whole quarter on our heels.’

‘But they look so wretched,’ said Harriet. ‘I thought I knew what hunger looked like, but this is worse than anything... Even the pigs look starving.’” (*Whispering* 33)

11 “A Londoner, Jeremy Craddock thought he was used to city streets, but nothing had prepared him for the noise and filth of Oporto’s narrow, steeply climbing lanes. . . . The noisome alley that they were climbing seemed to be shared equally by pigs, hens and ragged children.” (*Ibidem* 32-3)

12 Uma das poucas exceções é a seguinte descrição dos jardins da família Gomez: “Having settled Harriet in her room, Caterina put on a wide-brimmed hat and went out by a side door into the gardens. Drifting, apparently aimlessly, from terrace to terrace, she worked her way gradually down towards the lowest level where, in winter, a roaring stream plunged down the narrow gorge to the river. The terraces got rockier and less well cultivated as she descended, degenerating at last into a tangle of vine and jasmine and myrtle bushes, The garden had evidently been allowed to go back to jungle while she was in England. At first she thought the way down from the lowest of the cultivated terraces had been blocked off, but when she reached the seaward end she found the beginnings of the narrow path that led on down” (*Ibidem* 39).

13 Jeremy Craddock considera-a “A gloomy building.” (*Ibidem* 177)

14 Também conhecido por Palácio das Carrancas, serviu de residência a Soult, Wellington e D. Pedro IV, albergando actualmente o Museu Nacional Soares dos Reis.

15 “[Fala de Harriet] A splendid new building, admirably planned - ‘By an Englishman,’ interjected her son.” (*Caterina* 70)

16 “. . . a large, noisy, open marketplace where black-clad country women shouted their diverse wares. The piles of eggs, scrawny, cackling hens and lavish heaps of fruit and vegetables made him wonder about the difficulty the English troops were said to be having in feeding themselves off the countryside.” (*Whispering* 45)

17 Atual Rua do Infante D. Henrique.

18 Atual Rua 31 de Janeiro.

19 Atual Rua Mouzinho da Silveira.

20 “. . . not the town’s most elegant district”, adverte Caterina a Jeremy Craddock (*Whispering* 44); logo adiante, a zona é descrita pelo narrador como “. . . another tangle of alleyways thronged with people and overhung with grimy-looking washing.” (*Ibidem* 45)

21 Luiz reaparecerá inesperadamente em *Caterina* (127), agora como “. . . one of Dom Miguel’s most trusted advisors”, no dizer de Mrs. Emerson (*Ibidem* 143).

22 Garrett participa também no baile de máscaras realizado no Palácio dos Carrancas (*Ibidem* 134) e uma gravura de J. Vitorino Ribeiro, intitulada “Uma Sentinela Célebre”, representa o autor de *O Arco de Santana* junto à guarita, no Colégio dos Grilos (Reproduzida em Owen 282).

23 “. . . after a long day of agitated discussion, Dom Pedro ignored the advice of Palmella and Villa Flor, who wanted an immediate march on Lisbon, while the enemy was still disorganized, and followed the more cautious councils of his elderly, ailing Minister for War, Agostinho Freire.” (*Ibidem* 28)

Lewis corroborará esta divergência, ao dizer: “Some of us did wish to go on, while we had them on the run, but more cautious councils have prevailed. Sometimes I wish the duke had left his band of greybeard councillors behind on Terceira” (*Ibidem* 56).

24 “‘My last song is one I have composed myself for the occasion,’ . . . It tells of Sebastian, the lost king, and how he will come again to place a crown on the head of Maria da Gloria [sic], God bless her.” (*Ibidem* 239)

25 “This cartoon was entirely flattering to the duke. Caterina had dressed him in the warrior outfit normally associated with Sebastian, the lost crusader king of Portugal, and given him just a hint of a halo. He had his daughter by the hand, and together they were trampling underfoot a dragon with Miguel’s face.” (*Ibidem* 241)

26 Cf. o seguinte diálogo entre Greville Faulkes e Frank Ware: “I don’t at all like the feeling of divided councils around Dom Pedro. Did you hear the shouts for Saldanha when they marched into town yesterday? He is going to be sadly missed, I’m afraid. Now there was a man who made up his mind and stuck to it. I suppose you hardly remember back to when he was governor here in Porto, Frank? I cannot understand why he’s not at the Liberator’s side. He’s badly needed there” (*Ibidem* 30).

27 Como nota Jeremy Craddock, “. . . I had heard that the British tend to keep themselves rather to themselves in Oporto. But neither of our countries has so many allies against Napoleon that we can afford to affront each other. I do beg that you [Caterina] will try to think of yourself as British as well as Portuguese” (*Whispering* 25). A própria Caterina reconhecerá: “It makes social intercourse a little difficult” (*Ibidem* 37). E, dirigindo-se a Frank Ware: “You do rather keep yourselves to yourselves . . . and behave as if the world were your oyster” (*Ibidem* 138).

28 “A small, unimportant far-off ally”, na desencantada expressão de Caterina (*Whispering* 24). A opinião mais contundente provém de Luiz, para quem “They care only for their own interests, those British. They let us shed our blood, and destroy our houses, and starve, while he [Wellington] hunts his foxhounds across our ruined fields” (*Ibidem* 206).

29 “‘Why do you say Oporto when Caterina says Porto?’ asked Harriet.

‘She is right and I am wrong,’ Jeremy told her. ‘Porto is the Portuguese name for the city. It means port, of course. It’s only we English who have tagged on the ‘O’ from the Portuguese for “the”.’” (*Ibidem* 12)

30 “Frank Ware had been across the river at Villa Nova de Gaia for a gloomy look at the disused family wine vaults that should have been a scene of so much activity at this time of year. Built into the slope of the hill close under the Serra Monastery, the wine lodges had been used as barracks by the French during the short time they had held Porto in 1809, and repairing the damage they had caused had broken his father’s heart . . . , as well as going near to bankrupting him. But at least Mr Ware senior was not alive now to realise what a serious mistake he had made in selling the vineyards . . . near Porto in order to invest extensively in the new lands . . . opened by the clearing of the dangerous rapids at Cachao [sic] de Valeira on the Upper Douro. The land up near the border had been cheap, the conditions for growing the port grape admirable; how was his father to know that the area would be a battlefield one day? But now it meant that whereas other firms that had kept their vineyards on the Lower Douro were still in business . . . , his own company was at a complete standstill, with maintenance of the huge, cool cellars in the hillside slowly eating away at what capital remained.” (*Whispering* 105)

³¹ “. . . a literatura inglesa tem sido . . . muito pouco atreita a um formalismo normalizante, isto é, à criação de ‘composições literárias’ segundo as regras teóricas previamente aceites. [sic] . . . a imaginação britânica ocupou-se sempre, com muita liberdade e despreendida audácia, em alterar, a seu bel-prazer, os limites dos géneros Todavia, esta liberdade . . . por forma alguma deve ser entendida como uma irresponsabilidade de literatos amadores em relação às obras que projectem ou realizem.... Por isso, é muito difícil supor que os ficcionistas ingleses tenham pensado, ao dedicarem-se a escrever uma obra, se estavam a escrever um conto mais longo, uma novela, ou um romance breve. O que todos indubitavelmente pensaram é que lhes importava contar bem, nas dimensões e na estrutura mais adequada, a história (ou ausência dela) que se propunham contar.” (73-4)

32 Na nota de apresentação da autora pode ler-se: “Aiken Hodge is known for her works of historical **romance**. In a career spanning nearly fifty years, she published over thirty **novels**, . . .” (*Only a Novel*: n. pag; negritos nossos).

O Leitor Incomodado: Ciência e Literatura no romance *Saturday* de Ian McEwan

Marco Neves

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS – CETAPS

Citation: Marco Neves. “O Leitor Incomodado: Ciência e Literatura no romance *Saturday* de Ian McEwan.” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 9, n.º 2, 2020, pp. 53-66. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>.

Abstract

In this article, I discuss the confrontation between science and literature on the literary stage created by Ian McEwan in his novel *Saturday*. This novel is a form of intellectual intervention through an exercise of provocation to the reader. It is, in essence, an attempt to lead the reader out of his usual position, which requires some discomfort while reading. This discomfort is created through the use of technical-scientific language and the struggle between discourses on the stage of the novel, as theorized by Bakhtin. The critical discussion of this work will allow us to briefly illuminate the complex relationship between Literature and Science.

Keywords: Literature; British literature; Science; Culture; Ian McEwan

Resumo

Neste artigo, mostro o confronto entre Ciência e Literatura no palco literário criado por Ian McEwan no seu romance *Saturday*. Este romance é uma forma de intervenção intelectual através de um exercício de provocação ao leitor. É, no fundo, uma tentativa de levar o leitor a sair da sua posição habitual, o que exige alguma incomodidade na leitura. Essa incomodidade é criada através do uso da linguagem técnico-científica e do combate de discursos no palco do romance, tal como teorizado por Bakhtin. A discussão crítica desta obra permitir-nos-á iluminar brevemente a relação complexa entre Literatura e Ciência.

Palavras-chave: Literatura; literatura britânica; ciência; cultura; Ian McEwan

Na abertura de *Saturday* (McEwan, 2005), Perowne, protagonista do romance, acorda, dirige-se à janela e observa a cidade num estado de euforia que não compreende inteiramente:

An habitual observer of his own moods, he wonders about this sustained, distorting euphoria. Perhaps down at the molecular level there's been a chemical accident while he slept - something like a spilled tray of drinks, prompting dopamine-like receptors to initiate a kindly cascade of intracellular events; or it's the prospect of a Saturday, or de paradoxical consequence of extreme tiredness. (*Saturday* 5)

O leitor é transportado para esta outra mente, científica, precisa - a mente de um cirurgião que está habituado a mexer no cérebro dos doentes, a encarar o mundo e a mente como objetos físicos. Está habituado, afinal, a encarar os seres humanos como objetos físicos. A forma como Perowne vê duas figuras pela janela mostra bem o contraste entre a habitual descrição literária e a linguagem que o Autor introduz ao leitor através do discurso indireto livre:

In the lifeless cold, they pass through the night, hot little biological engines with bipedal skills suited to any terrain, endowed with innumerable branching neural networks sunk deep in a knob of bone casing, buried fibres, warm filaments with their invisible glow of consciousness - these engines devise their own tracks. (*Saturday* 13)

Ian McEwan consegue transportar o leitor para esta outra forma de ver o mundo. No entanto, algo incomoda o leitor, há uma ameaça no ar - tal como um avião em chamas estraga a euforia matinal do protagonista, esta invasão da linguagem técnico-científica na literatura, este protagonista com uma visão muito pouco literária do mundo, mas recriado sem a desculpa da paródia ou crítica óbvia, incomoda ou, pelo menos, intriga o leitor - a literatura, tal como a cidade, está sob ameaça, ou pelo menos presente-se em perigo. Algo está a mais. Um leitor interessado, habituado ao jogo de provocação que (também) é a literatura, continua a ler, põe-se nos pés de Perowne, arrisca.

A provocação ao leitor, neste romance, faz-se tendo por base a diferença entre as visões literária e científica do mundo. É sabido que entre ciência e literatura¹ há alguma tensão, conflito e mesmo confronto - são duas visões, perspetivas, instituições sociais. Embora haja quem saiba enquadrar ambas as atividades numa visão não conflituosa, a forma como ambas são hierarquizadas pressupõe, quase sempre, algum conflito, conflito esse que chega ao ponto de recusa do reconhecimento do valor da outra parte - assim, muitos cientistas há que não consideram a literatura uma forma genuína de conhecimento (nem sequer consideram válida a hipótese - ou, simplesmente, a ignoram). Para muitos cientistas, a ciência é a abordagem mais fidedigna para abordar a realidade - uma abordagem que se diz objetiva e concreta, para lá da ficção. Desta forma, muitos acusam as Humanidades em geral de ocuparem

um lugar demasiado proeminente na vida académica e intelectual das culturas ocidentais (acusação que parece absurda aos olhos dos intelectuais da área das Humanidades, habituados a verem-se sob cerco da visão científica do mundo).

Quando a ciência pensa, ainda, a literatura, as questões enquadram-se no papel da literatura na divulgação científica e, menos, qual o seu lugar e a sua relação com a realidade. Será apenas um jogo feito de palavras, auto-referencial? Será uma forma de manipulação como tantas outras, que a ciência permite ultrapassar? Estas questões são levantadas por alguns cientistas mas, reconheça-se, a indiferença é a norma. A literatura será entretenimento. O conhecimento verdadeiro é sempre o conhecimento científico - as Humanidades estão mortas, como diz Stephen Hawking (2011), lapidarmente (atacando, desta feita, a Filosofia):

How can we understand the world in which we find ourselves? . . . Traditionally, these are questions for philosophy, but philosophy is dead. Philosophy has not kept up with modern developments in science, particularly physics. Scientists have become the bearers of the torch of discovery in our quest for knowledge. (13)

Perante isto, do lado das Humanidades, sente-se a literatura a perder importância, talvez não no número de leitores, na divulgação, ou nas vendas, mas antes na importância cultural, na sua capacidade de explicar o mundo ao mundo. Esta sensação de perda reflete-se, por quem se mantém crente na capacidade da literatura em ver o mundo, numa desconfiança extrema em relação à ciência. Esta é encarada como parte de um complexo político, que deve ser combatido - se a literatura for vista como instrumento para esse combate, a distância entre estes dois mundos não pode ser maior. Fruto, assumamo-lo, de algum desconhecimento do que é a ciência, há quem acabe por encará-la como Cavalo de Tróia de um filistinismo medíocre, forma de conhecimento “novo-rico”, capitalista, o que se quiser.

Ora, neste contexto, o leitor fica incomodado. O que está McEwan a fazer? Será que deita a toalha ao chão e admite que a literatura não serve para nada? Mas, então, porquê escrever um romance e não uma mera retração (do tipo “afinal, o que faço não é válido”)? O leitor esperaria uma denúncia - a ciência pretende assumir-se como explicação única, como forma privilegiada de acesso ao real. Se a literatura é uma forma de acesso ao real válida, como acredita qualquer leitor da literatura, um leitor espera uma refutação da pretensão universalizante do conhecimento científico. Ora, o que obtém, à primeira vista, é um romance que apresenta a uma luz favorável uma pessoa inteligente que não gosta de ler e desconfia da literatura - para além de ter uma visão claramente científica do mundo. Para mais, McEwan coloca a linguagem

técnico-científica e a visão de Perowne em primeiro plano no tecido de linguagens com que constrói este romance. Será, como podíamos esperar, um uso paródico desta linguagem? Estará McEwan a subverter a linguagem técnico-científica? Uma leitura honesta da obra invalida esta hipótese - a linguagem técnico-científica é usada de forma assumida, com intenção de a usar de forma precisa. Se dúvidas houvesse, Ian McEwan explica, numa nota final, que esteve dois anos a observar um neurocirurgião real - e pediu uma revisão científica do romance.² Não temos “repetição com diferença” (Hutcheon 48).³ Ian McEwan faz questão de nos colocar na pele de Perowne, não quer qualquer afastamento ou diferença, mas sim uso genuíno da linguagem técnico-científica.

Para compreender a integração da linguagem técnico-científica neste romance e a forma como essa integração actua sobre o leitor, será útil aplicar a visão do romance tal como entendido por Bakhtin (2004). O romance é um espaço onde várias linguagens, várias perspetivas estão em tensão - a própria construção do romance usa este material, estas diferenças:

The novel as a whole is a phenomenon multiform in style and variform in speech and voice. In it the investigator is confronted with several heterogeneous stylistic unities, often located on different linguistic levels and subject to different stylistic controls.

. . .

These heterogeneous stylistic unities, upon entering the novel, combine to form a structured artistic system, and are subordinated to the higher stylistic unity of the work as a whole, a unity that cannot be identified with any single one of the unities subordinated to it.

The stylistic uniqueness of the novel as a genre consists precisely in the combination of these subordinated, yet still relatively autonomous, unities (even at times comprised of different languages) into the higher unity of the work as a whole: the style of a novel is to be found in the combination of its styles the language of a novel is the system of its “languages.” (Bakhtin 261-2)

O romance não tem uma “linguagem”, o romance constrói-se desse sistema de linguagens em tensão, aproximação, distanciamento, e estas “linguagens” são dialetos, socioletos, registos, linguagens técnicas, científicas, etc.

Assim, a linguagem técnico-científica é integrada na estrutura do romance como parte da paleta de linguagens à disposição de Ian McEwan - para entrar em confronto com a linguagem da literatura, da poesia, da visão do mundo de Daisy e, supomos, do leitor. Ian McEwan quer fazê-lo sair dos seus próprios hábitos linguísticos para ganhar uma nova visão do mundo - essa visão não é, exatamente, a visão

científica, mas sim a visão que inclui este quadro pintado com as diferentes linguagens, ou seja, uma visão mais completa e menos encerrada nos próprios hábitos e linguagens em que o leitor se enreda habitualmente. Esta é a chave para entender a utilização da linguagem técnico-científica em *Saturday* - Ian McEwan está a provocar o leitor. Está a provocá-lo levando-o a assumir uma posição diferente daquela que é a sua no mapa de linguagens/visões do mundo explorado pela obra. Ora, o leitor estará já à espera deste mecanismo de várias linguagens no romance - o que não esperaria seria ver a própria linguagem literária e a sua própria identidade enquanto leitor em causa neste confronto de linguagens.⁴

Noutras artes - cinema, teatro - talvez fosse mais fácil ao espectador/leitor ver-se de fora da mente do protagonista. No entanto, a literatura atua diretamente na nossa consciência, ao utilizar linguagens diferentes para nos levar a assumir visões, opiniões e valores que não são os nossos, momentaneamente, para alargar a nossa visão da percepção humana desse mundo.

Repare-se: Perowne é uma pessoa inteligente e com sensibilidade artística que, no entanto, não compreende a literatura - representa essa visão atual que considera a ciência como a explicação real do mundo e que desconfia da literatura enquanto forma artística com valor ou enquanto forma de conhecimento profundo do mundo.

In fact, under Daisy's direction, Henry has read the whole of Anna Karenina and Madame Bovary, two acknowledged masterpieces. At the cost of slowing his mental processes and many hours of his valuable time, he committed himself to the shifting intricacies of these sophisticated fairy stories. What did he grasp, after all? That adultery is understandable but wrong, that nineteenth-century women had a hard time of it, that Moscow and the Russian countryside and provincial France were once just so. If, as Daisy said, the genius was in the detail, then he was unmoved. (*Saturday* 66)

O leitor fica perante um não leitor assumido, inteligente, com uma vida decente - a ideia de que as pessoas que não lêem não são completas é colocada em causa: "This notion of Daisy's, that people can't 'live' without stories, is simply not true. He is living proof" (*Saturday* 68).

A desconfiança que a linguagem e as estratégias literárias provocam em Perowne é-nos apresentada em primeira mão:

What were these authors of reputation doing - grown men and women of the twentieth century - granting supernatural powers to their characters? He never made

it all the way through a single one of those irksome confections. And written for adults, not children. In more than one, heroes and heroines were born with or sprouted wings - a symbol, in Daisy's term, of their liminality; naturally, learning to fly became a metaphor for bold aspiration. Others were granted a magical sense of smell, or tumbled unharmed out of high-flying aircraft. One visionary saw through a pub window his parents as they had been some weeks after his conception, discussing the possibility of aborting him.⁵ (*Saturday* 67)

Estamos muito longe da visão que, com toda a probabilidade, uma grande parte dos leitores de Ian McEwan partilham: que, de facto, não é possível viver - pelo menos, viver bem - sem histórias, sem ficção, sem literatura. Usando todos os recursos ao dispor do seu talento de escritor, o autor leva o leitor até terrenos desconhecidos, de forma a assumir outras posições no jogo do mundo, no campo de linguagens, visões, mundividências em confronto. O leitor pode recusar e fechar o livro - ou pode tentar sair de si,⁶ sem rede.

Embora nem todos os leitores da obra sejam iguais - nenhuma obra assume um só leitor (e mesmo que o fizesse, as leituras continuariam a ser legitimamente múltiplas) -, o leitor que está a ser provocado por *Saturday* é relativamente fácil de descrever: gosta de ler, ressentido o “ataque à literatura” por parte de uma sociedade em que a ciência ocupa um lugar muito importante e está a substituir a literatura e as Humanidades como forma de conhecer a realidade. Será fácil compreender que a grande maioria dos leitores deste romance terão uma visão próxima de Daisy: afinal são *leitores*. Ora, é exatamente essa identidade de leitores que McEwan provoca, através do uso da linguagem técnico-científica e da visão científica que lhe subjaz.

Quanto mais distante está a posição atual do leitor e a posição onde o autor o quer colocar, mais provocado é o leitor - maior o risco de recusar este percurso, mas também maior a mudança que esta obra pode provocar no leitor. Nesta provocação, como referido, o uso da linguagem técnico-científica, a desfamiliarização que lhe está subjacente, serve para seduzir, intrigar, mas também para incomodar e provocar. É exatamente este uso da linguagem técnico-científica que dá força ao romance e à deslocação da perspetiva do leitor para uma outra perspetiva. Este sair de si implica ainda apresentar ao leitor visões políticas diferentes, gostos musicais diferentes, perspetivas diferentes sobre a cidade. Os leitores podem ser provocados de várias formas - as suas várias identidades podem ser postas em xeque. Neste caso, o que Ian McEwan faz é questionar, interrogar a sua identidade de leitor e de “crente” na força da literatura - mas, ao contrário do que se possa pensar, este jogo, ou esta ameaça, não leva a que a literatura fique enfraquecida, como veremos.

Este é um jogo perigoso - o leitor é seduzido para se colocar nos pés de Perowne e, quando dá por si, está na posição do “inimigo”: “She replied by return of post, ‘Look at your Mme Bovary again’ - there followed a set of page references. ‘He was warning the world against people just like you,’ - last three words heavily underscored” (*Saturday* 68).

Segundo Daisy, Perowne é umas das pessoas em relação às quais a boa literatura avisa os leitores - Perowne é uma ameaça ao leitor, mas o leitor vê-se colocado nos pés dele. Ian McEwan usa os recursos da literatura para colocar o leitor na pele de quem não acredita nesses mesmos recursos - há aqui uma ironia estrutural. O autor apresenta-nos esta visão “anti-literária”, mas *demonstrando* pela forma como a apresenta que a literatura é válida, consegue interrogar os leitores e recriar o fenómeno da consciência. Como diz Ridley (2009), um autor claramente ligado à ciência: “It is this ability to replicate consciousness in text that distinguishes a literary novelist from a writer of potboilers. . . . For McEwan that is what a novelist does . . . : he gives you a full sense of what it is to be someone else” (vii).

À cirurgia real de Perowne, Ian McEwan contrapõe a sua cirurgia literária. O contraste é, assim, entre aquilo em que o leitor sabe que a literatura faz (tem a prova entre mãos) e a recusa dessa mesma literatura por parte de Perowne. Ao demonstrar, na prática, como a literatura consegue reproduzir a consciência de um outro, há uma espécie de prova - a literatura mostra o que faz (enquanto lança uma luz simpática para o “outro lado”⁷).

Estas duas linguagens / visões do mundo em confronto ou, pelo menos em tensão, no espaço polifónico do romance, levam ao clímax do romance, onde a utilização da linguagem técnico-científica durante todo o romance ajuda a iluminar o que se passa e a dar espaço à literatura. Um homem doente, que Perowne diagnosticara na rua, durante o dia (Baxter), entra, à noite, na casa de Perowne e ameaça a família. Pede à filha deste para se despir, sob ameaça de uma faca, e, quando sabe que ela é poeta, pede-lhe para recitar um poema - Daisy recita “Dover Beach”, de Matthew Arnold. O homem que ataca a família é “atingido” por esse poema - e a forma objetiva como Perowne vê o mundo permite ao leitor sentir esta cena com uma força extraordinária - ou seja, o que poderia parecer uma imagem muito forçada (a poesia a lutar contra a violência) é apresentada, por via da focalização numa personagem objetiva, de um neurocirurgião, como algo verosímil e real. No final, Perowne consegue dominar o atacante de forma violenta - e, mais tarde, é chamado ao hospital para operá-lo.

Ou seja, a utilização da linguagem técnico-científica permite mostrar-nos uma cena em que a literatura actua no cérebro de outra pessoa de forma clara, forte, objetiva. Esta pessoa é o atacante, um homem violento e desequilibrado. Mas também nós estivemos a ser “alterados” por Ian McEwan - também nós nos transformámos, por momentos, no “inimigo”, em alguém que não acredita na literatura, e também nós vimos, nessa pele cética, a literatura a agir sobre nós e a fazer isso mesmo: a fazer-nos sair de nós.

Esta ironia estrutural é um truque quase científico: Ian McEwan tenta falsificar a própria tese - apresenta uma personagem que não gosta de literatura, e apresenta-a à melhor luz possível, para que o leitor entre na sua pele. Ao mesmo tempo, com este processo de criação de uma personagem, mostra, em concreto, o que a literatura pode fazer. Estes dois movimentos permitem que a literatura não só sobreviva ao ataque como apareça, aos olhos do leitor, com uma força que dificilmente seria expressa em simples declarações de “amor” ou “confiança” na capacidade da literatura de agir sobre o leitor.

Simultaneamente, a literatura aparece-nos como forma de conhecer a realidade complexa da percepção humana dos factos que nos rodeiam. Ao apresentar ao leitor uma visão diferente da sua, Ian McEwan apresenta-lhe a complexidade do mundo, para provocar um pouco a crença do leitor na literatura. Como diz Milan Kundera:

O espírito do romance é o espírito da complexidade. Cada romance diz ao leitor: «As coisas são mais complicadas do que tu pensas.» É a verdade eterna do romance mas que cada vez se faz menos ouvir na algazarra das respostas simples e rápidas que precedem a pergunta e a excluem. (31-2)

Neste sentido, se provoca o leitor, *Saturday* luta também contra uma visão simplista da ciência, vista como explicação total da realidade humana. A literatura é necessária para termos esta complexidade assumida e para não cairmos em visões redutoras, universais - em última análise violentas. A ciência não deve ser uma religião, como se depreende do seguinte extrato de *Saturday*:

Once, on a walk by a river - Eskdale in low reddish sunlight, with a dusting of snow - his daughter quoted to him an opening verse by her favourite poet. Apparently, not many young women loved Philip Larkin the way she did. ‘If I were called in/ To construct a religion/ I should make use of water.’ She said she liked that laconic ‘called in’ - as if he would be, as if anyone ever is. They stopped to drink coffee from a flask, and Perowne, tracing a line of lichen with a finger, said that if he ever got

the call, he'd make use of evolution. What better creation myth? An unimaginable sweep of time, numberless generations spawning by infinitesimal steps complex living beauty out of inert matter, driven on by the blind furies of random mutation, natural selection and environmental change, with the tragedy of forms continually dying, and lately the wonder of minds emerging and with them morality, love, art, cities - and the unprecedented bonus of this story happening to be demonstrably true.

At the end of this not entirely facetious recitation - they were standing on a stone bridge at the junction of two streams - Daisy laughed and put down her cup to applaud. 'Now that's genuine old-time religion, when you say it happens to be demonstrably true.' (*Saturday* 56)

Considerar a ciência como explicação última pode levar a uma sacralização do conhecimento científico, uma atitude muito pouco científica. Desta forma, há também um aviso ao leitor: a ciência não substitui a literatura. A ciência pode explicar a consciência, mas não nos mostra a consciência de outra pessoa - é esse, também, o papel da ficção, da literatura. A ciência apresenta factos, estuda a realidade de forma objetiva; a literatura mostra a cada um de nós como é estar na pele de outras pessoas, como é ver o mundo e factos por outros olhos.

A ciência tenta explicar a realidade, criando teorias testáveis e com poder preditivo que expliquem de forma cada vez mais ampla e simples os fenómenos do mundo. Ora, estas teorias e explicações têm impacto na nossa perceção do mundo, e esse impacto pode ser objeto da literatura. A literatura reflecte as formas complexas como a realidade é apreendida pelos humanos; a variedade e conflito entre estas formas é parte da tal variedade de linguagens e pontos de vista com que o romance se constrói. Uma visão científica do mundo é uma dessas formas de ver o mundo, admitir que não é a única e dramatizar esse confronto no romance não é acusar a ciência de ser falsa ou apenas mais uma forma, sem qualquer vantagem sobre outras abordagens ao mundo; é apenas reconhecer que os factos explicados pela ciência e essa mesma explicação têm impactos diferentes e diferentes níveis de aceitação em diferentes pessoas.⁸ Este material - esta variedade, esta diversidade - é a base da criação artística sem que tal diversidade ponha em causa a validade do conhecimento científico.

Por outras palavras, se um texto científico não vale pela forma linguística em que está escrito (não tem, necessariamente, valor literário), mas sim pela forma como apresenta uma teoria explicativa e previsões acertadas em relação ao comportamento da realidade, esta teoria explicativa e esta capacidade preditiva tem impacto (variável) na forma como quem lê os textos vê o mundo. A literatura, através do

romance e, especificamente no caso em estudo, pela mão de Ian McEwan, cria-nos outra consciência, outro eu, através do qual podemos ter outra perspectiva, outra forma de ver o mundo. Em resumo, se a realidade pode ser estudada de forma científica, esse estudo tem impacto maior ou menor na consciência de cada ser humano - e esse impacto e essa experiência não está diretamente ligada à realidade estudada pela ciência, mas sim à forma como esta é representada pela ciência - e, digamos já, pela literatura. Como afirma Sleigh: “[...] scientific facts are always embedded in their representation, a phenomenon that is in large part subjective and literary or artistic” (5). Sleigh defende ainda que, mais do que discutir se os factos existem independentemente da sua representação, importa reconhecer: “the contingent construction of scientific representation and the embedding of its symbols in the language and culture of its time” (6).

A ciência é importante enquanto elemento fundamental de compreensão do mundo - e a literatura deve reconhecer este facto e integrá-lo no seu estudo da consciência humana, no seu estudo do que é a existência humana. Da mesma forma, a literatura pode ajudar a ciência a ser reconhecida como forma legítima de conhecimento junto de setores mais desconfiados: “Scientists, patrons of science, users of science and readers of novels, are overlapping communities; literature is a shared space where their common forms of truth and value are negotiated” (Sleight 24). Desta forma, explica Sleigh:

Public intellectual culture has begun to respect the fact that science has a passionate, “big-questions” side to it, and that a meaning-saturated approach to the world is not restricted to the arts and humanities, as has sometimes been arrogantly presumed. Thus science and literature are in constant dialogue, and science can help to illuminate the nature of literature, as well as vice versa. (10)

A ciência pode enformar a consciência humana de uma forma que é interessante do ponto de vista literário. Para um espírito científico, a realidade não é uma ficção - ou melhor, nem todas as ficções que representam a realidade são iguais; há formas de aproximação à verdade que não se ficam pelo simples encolher de ombros de quem não acha possível chegar a lado nenhum. No entanto, o processo científico de chegar a essa verdade, que nunca termina e nunca deve considerar-se como *verdade sagrada* (e aí reside a força dessa forma de ver o mundo), tem interesse ficcional, se entendermos a ficção como forma de recriar a consciência humana perante o mundo. A possibilidade de chegar ao real, de o estudar através da ciência, é um poderoso tema literário. Afinal a possibilidade do real interessa bastante mais a

espíritos científicos que os meros sonhos: “Dreams don’t interest him; that this should be real is a richer possibility” (*Saturday* 4).

Em *Saturday*, o leitor é colocado perante uma visão provavelmente diferente da sua, que alarga a sua experiência humana e de contacto com o mundo. A visão científica que lhe é apresentada não deixa de ter grandiosidade (Perowne recorda, no início da segunda parte do romance (*Saturday* 55), a frase de Darwin: “There is grandeur in this view of life.”). Ian McEwan está a dizer-nos que a literatura pode e deve envolver-se nessa descoberta do real, sem que tal seja uma recusa da ciência (bem pelo contrário). A análise científica do mundo é objeto legítimo de interrogação literária e enriquece a visão de qualquer leitor. Esta proposição é, como sabemos, provocatória perante uma cultura literária que desistiu do realismo, que prefere jogos intestinos, que desconfia radicalmente de qualquer proposição que implique um real exterior à mente humana.

Se ao leitor é apresentada uma forma benigna de entender a ciência, também Perowne admite que lhe falta qualquer coisa - e podemos, talvez ingenuamente, esperar que alguma consciência humana inteligente mas com falta de sensibilidade literária possa um dia ler este livro e conseguir também perceber a força e a validade da literatura enquanto forma de alargar o nosso olhar e nos aproximarmos dos outros. Quando Perowne, a certa altura, ataca a literatura - “. . . too humanly flawed, too sprawling and hit-and-miss to inspire uncomplicated wonder at the magnificence of human ingenuity, of the impossible dazzlingly achieved” (*Saturday* 68) - estava, sem o saber, a compreender aquilo que lhe dá força, a forma como é demasiado humana, como permite assumir a consciência de uma pessoa, com a sua falibilidade e a sua imperfeita compreensão do que a rodeia.

Perowne, no final do livro, lida com pensamentos de perdão em relação a Baxter, que, de certa forma, o incomodam. No entanto, a forma como Baxter reagiu ao poema é o pequeno nó que o leva a encarar o atacante como humano, como uma consciência que está em vias de desaparecer (pela doença que ele reconheceu), merecedora de respeito:

Daisy recited a poem that cast a spell on one man. Perhaps any poem would have done the trick, and thrown the switch on a sudden mood change. Still, Baxter fell for the magic, he was transfixed by it, and he was reminded how much he wanted to live. No one can forgive him the use of the knife. But Baxter heard what Henry never has, and probably never will, despite all Daisy’s attempts to educate him. Some nineteenth-century poet - Henry has yet to find out whether this Arnold is famous or obscure - touched off in Baxter a yearning he could barely begin to define. That hunger is his claim on life, on a mental existence, and because it won’t last much

longer, because the door of his consciousness is beginning to close, he shouldn't pursue his claim from a cell, waiting for the absurdity of his trial to begin. (*Saturday* 278-9)

Repare-se: Perowne quase inveja o momento de Baxter. Ao mesmo tempo, compreende que o reconhecimento do poema que levou Baxter a mudar de comportamento foi uma forma de recordar “how much he wanted to live” (*Saturday* 278). Perowne, insensível à literatura, está aqui a dizer-nos, veladamente (ou nem por isso), o valor da literatura, ao mesmo tempo que reconhece a sua incapacidade para aproveitar esse valor. Perowne diagnostica doenças, salva o suporte físico da consciência, mexe diretamente no cérebro - mas foi Matthew Arnold (e Ian McEwan, digamo-lo) a acordar nessa consciência aquilo que lhe dá o valor que nos leva a querer salvá-la e estimá-la. Aquilo que Ian McEwan nos faz a nós, leitores, é compreender que mesmo em quem não tem essa sensibilidade literária existe uma consciência semelhante à nossa e existe ainda a capacidade de olhar para os outros, esse “yearning”, esse valor intrínseco que vale a pena respeitar.

Este ponto sutil, que salva Perowne aos nossos olhos e Baxter aos olhos de Perowne, é-nos apresentado através da ironia estrutural de toda a obra - é exatamente aquilo que Ian McEwan faz e que nenhum estudo neurológico poderia fazer: apresentar-nos a consciência do outro *como se fôssemos o outro*. A literatura faz-nos entrar no mundo dos outros, saltar as barreiras. Não podemos todos ser cirurgiões, mas podemos saber o que é ser outra pessoa e, assim, compreender melhor os outros. É esta aproximação e iluminação do olhar dos outros o objetivo de McEwan.

No final deste dia, deste sábado que vivemos na pele de quem não lê, com a sua linguagem e consciência,⁹ Ian McEwan termina com outras enfermeiras, desta vez já não “hot little biological engines” (*Saturday* 13), mas simples pessoas a caminhar alegremente: “Three nurses are walking across the square, talking cheerfully, heading in the direction of his hospital to start their morning shift” (*Saturday* 279). Não que Perowne seja menos científico ou se tenha convertido a ver os outros de forma mais literária ou, se quisermos seguir-lhe os raciocínios, mais banal. No entanto, no final daquele dia, o que fica é outra coisa. Quando se encosta à mulher para adormecer, não é a um corpo com “branching neural networks” (*Saturday* 13) que ele beija, mas “her beloved form”: “He fits himself around her, her silk pyjamas, her scent, her warmth, her beloved form, and draws closer to her. Blindly, he kisses her nape. There's always this, is one of his remaining thoughts. And then: there's only this” (*Saturday* 279).

Esta imagem literária aparece no final de um intenso percurso de provocação. O leitor ficou despido de ideias feitas e dogmas que pudessem defender facilmente a força e o valor da literatura - tem a própria literatura, em estado bruto, perante si. Uma literatura que aceita a ciência e a usa de forma artística para recriar a consciência humana, como faz há séculos. Uma literatura que assim se defende de ataques simplistas que a colocam como ultrapassada pela visão científica do mundo.

No final, incomodado e reconfortado com a própria literatura (e não com banalidades que a defendem sem demonstrar a sua força), o leitor está, como diz Matthew Arnold no poema que termina o romance, “[...] as on a darkling plain / Swept with confused alarms of struggle and flight, / Where ignorant armies clash by night” (*Saturday* 281). Está numa planície escura, mas iluminada em relampejos pelo conhecimento obtido através da ciência e da literatura, conhecimento esse que não evita a luta incessante entre as visões do mundo de que se alimenta o romance. Ao terminar de ler *Saturday*, o leitor compreende melhor essa mesma luta e o mundo onde decorre, numa demonstração concreta do valor da literatura enquanto conhecimento humano.

Obras Citadas

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. University of Texas Press, 2004.

Hawking, Stephen, e Leonard Mlodinow. *The Grand Design*. Bantam, 2011.

Hutcheon, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Edições 70, 1989.

Kundera, Milan. *A Arte do Romance*. Dom Quixote, 2.^a ed., 2002.

McEwan, Ian. *Saturday*. London: Vintage, 2006 (1.^a ed., 2005).

Sleigh, Charlotte. *Literature & Science*. Palgrave Macmillan, 2011.

Ridley, Matt. “Ian McEwan and the Rational Mind.” *Ian McEwan. Contemporary Critical Perspectives*, edited by Sebastian Groes, Continuum, 2009, pp. vii-x.

¹ Quando falamos de “ciência” e de “literatura”, estamos a simplificar conceitos muito complexos, como é sabido. “Ciência”, no contexto desta discussão, assume-se como “ciência exata”; “literatura” aparece como cabeça de um exército que inclui também as ciências sociais, a filosofia, a sociologia, etc. - obviamente, dentro de cada um destes campos, há tensões, incompreensões, que não cabe aqui analisar.

² Pediu-a Ray Dolan, que considera “the most literary of scientists” (uma pista da ironia que iremos analisar mais adiante).

³ Na definição de Hutcheon: “A paródia é, pois, na sua irónica «transcontextualização» e inversão, repetição com diferença.”

⁴ Confronto implícito na coexistência de linguagens no romance: “[T]he ideological systems and approaches to the world that [...are] indissolubly connected with these languages [...contradict] each other and in no way [...can] live in peace and quiet with one another . . . ” (Bakhtin 296).

⁵ Ironicamente, esta última referência é a um romance do próprio Ian McEwan, *Child in Time*. Esta passagem tem interesse no que parece mostrar uma defesa de um realismo mais convencional perante o realismo mágico, crítica essa que está na boca de Perowne, é certo, que é feita contra o próprio Ian McEwan, é certo, mas que não deixa de ter aqui alguma validade, para lá da ironia de recriar a consciência de um “não leitor” numa posição que muitos identificaram como tendo características autobiográficas do próprio Ian McEwan, pormenor que não nos interessa na análise da obra.

⁶ Haverá ainda outra hipótese: o leitor pode tentar trazer o autor até si e interpretar a obra de forma errada - ou seja, obrigar a obra a enquadrar-se naquilo que está à espera.

⁷ Esta visão simpática nem sempre é partilhada pelos leitores, como afirma Sleight: “McEwan gives a sympathetic portrayal of Henry Perowne, scientist, a character whose political apathy and apparent self-satisfaction - even smugness - were anathema to many of his readers” (2).

⁸ Para explicar um pouco melhor este ponto: uma visão criacionista do mundo, que recuse a teoria da Evolução, não é válida cientificamente; é, no entanto, material legítimo para interrogação literária. Uma personagem criacionista (ou com qualquer outra crença não científica) não deixa de ser possível e válida - inclusivamente a uma luz simpática na construção de determinada obra literária (o que não implica de forma nenhuma que estejamos a reconhecer determinada crença como válida ou a recusar à ciência preeminência na definição da validade dos factos objetivos do mundo).

⁹ Mas, diga-se, com alusões literárias claríssimas (basta pensarmos em *Mrs Dalloway*).

Writing Dublin: Joyce, Bloomsday and Tourism in the Irish Capital

Márcia Lemos

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO-CETAPS |
ISAG-EUROPEAN BUSINESS SCHOOL

Citation: Márcia Lemos. "Writing Dublin: Joyce, Bloomsday and Tourism in the Irish Capital." *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 9, n.º 2, 2020, pp. 67-77. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.lettras.up.pt/>.

Abstract

In his undeniable masterpiece *Ulysses* (1922), Joyce blurred the limits between fact and fiction from the very beginning as he announced his desire to provide an extremely detailed picture of Dublin, so complete, in fact, that the city could be reconstructed out of his book, if necessary. An exile on the Continent (Trieste, Zurich and Paris) from a very early age, Joyce always wrote of Ireland and his tribute to the Irish capital in *Ulysses* inspired a very original and unique annual celebration. It is called Bloomsday - after Leopold Bloom, the protagonist of *Ulysses* - and it is commemorated on June 16, mirroring the novel's action set on June 16, 1904. The purpose of this paper is twofold: to analyse how Joyce's modernist Dublin odyssey shares some traits with travel writing and to understand the importance of *Ulysses* and its annual celebration to boost literary tourism in Ireland.

Keywords: Literature; Travelling; Ireland; Joyce; Bloomsday

Resumo

Na sua inegável obra-prima *Ulysses* (1922), Joyce justapôs os limites entre factos e ficção ao anunciar, desde a primeira hora, a intenção de fornecer uma imagem extremamente detalhada de Dublin, tão detalhada que a cidade poderia até ser reconstruída a partir do seu livro, caso isto viesse a ser necessário. Exilado no Continente (em Trieste, Zurique e Paris) desde muito jovem, Joyce escreveu sempre sobre a Irlanda e o seu tributo à capital irlandesa inspirou uma celebração anual única e original. Trata-se do Bloomsday - designação que deriva do nome de Leopold Bloom, protagonista do romance - comemorado a 16 de junho, espelhando a ação da obra que decorre a 16 de junho de 1904. Este artigo tem dois objetivos centrais: procurar traços comuns entre a odisseia modernista de Joyce e a escrita de viagens e equacionar a importância de *Ulysses* e da celebração do Bloomsday para o turismo literário na Irlanda.

Palavras-chave: Literatura; Viagens; Irlanda; Joyce; Bloomsday

Ulysses and Joyce's Dublin

In *Ulysses* (1922), for many, 20th century's finest English-language novel, James Joyce provides the reader with quite a peculiar experience: following in the footsteps of Leopold Bloom and, to some extent, Stephen Dedalus, the novel's male protagonists, to get around Joyce's "DEAR DIRTY DUBLIN" (*Ulysses* 183)¹ over an entire day. Surely, there are gaps and omissions, but the exhaustive account of a man's day was not Joyce's sole purpose. The writer's desire was admittedly to "give a picture of Dublin so complete that if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be reconstructed out of [his] book" (Joyce qtd. in Butler 11). And so he did. In Joyce's mind the destruction of the city centre as a consequence of the 1916 Easter Rising events was probably still looming, as David Butler suggests (11), and the crystallization of the city in his book could become a guarantee of future preservation.

An exile on the Continent from his early twenties, Joyce always wrote of Ireland and, especially, of Dublin. As Morton Levitt recalls:

James Joyce left Dublin in 1903 at the age of twenty-one. He would return thereafter only three times - once to attend his mother's funeral [...]; once in order to serve as manager of the first motion picture theatre in Ireland [...]; and once to immerse himself for a final time in the physical and moral landscape that would become *Ulysses*. After January 1910, he remained on the Continent, conspicuously removed from his homeland, in Trieste, Zurich and Paris: the most cosmopolitan of writers. We know, of course, that he was at the same time the most insular of writers, writing of nothing but Ireland, nothing but Dublin in fact, writing home constantly for details of Dublin life, Dublin history, Dublin geography that he could turn into fiction. (45)

Joyce's detailed portrayal of the Irish capital in *Ulysses* certainly blurs the limits between fact and fiction.² To this effect, Joyce drew on contemporary documents such as newspapers, maps, letters from family and friends, the often cited *Thom's Directory* of 1904,³ and, no less, on his mental endless repository. As Joyce himself acknowledged, his head was "full of pebbles and rubbish and broken matches and bits of glass picked up 'most everywhere'" (Joyce qtd. in Butler 16). The transfiguration of all this debris into literary pearls is what makes Joyce's tribute to the Irish capital truly unique. Being a modernist Dublin odyssey, *Ulysses* needed a hero and Joyce chose the most improbable one: Leopold Bloom, a travelling salesman and a Dublin Jew; a man in touch with his emotions and in tune with Dublin's rhythms and pace, despite an always pervasive sense of foreignness and displacement. *Ulysses* and its irresistible Bloom inspired, in turn, something equally unique: the novel became the only piece of

literature that enjoys an annual celebration. It is naturally called Bloomsday and it is commemorated on June 16, mirroring the novel's action set on June 16, 1904. As Michael Rogers points out: "Not even Shakespeare's works command such fealty (ever heard of Hamletday?)" (135). No Shakespearean character, and Shakespeare is the great master as ironically recognised in *Ulysses* - "After God Shakespeare has created most" (U 273) - has, indeed, had such an honour.

The purpose of this paper is thus twofold: to analyse how Joyce's novel shares some traits with travel writing, a hard genre to define as it also shares in many other genres - histories, personal narratives, epic tales, accounts of exploration, among other; and to understand the importance of *Ulysses* and its annual celebration to boost literary tourism in Ireland, (re)launching Joyce's home city as a truly literary capital.

In "Modernism and travel (1880-1940)", Helen Carr describes the interval between 1880 and 1940 as the peak of the British Empire and the beginning of globalisation "a process set in motion by that vast expansion of territorial colonialism in the late nineteenth century, and one that continues today through neo-colonial economic imperialism" (73). This process meant that identities "either of self or other, were no longer stable" (73) as they needed to adjust to the changes brought by the encounters with other cultures and heterogeneity in general. As Carr explains, writers were an important part of this as

a remarkable number of novelists and poets were *travelling* writers, whether or not they were in addition actually *travel* writers, as indeed a number were. Many of the contributors to Ford's *transatlantic review* - Hemingway, Pound, Jean Rhys, H. D., Djuna Barnes, Stein, Eliot and Joyce, for example - had also acquired what he had dubbed 'the habit of flux'. (74)

The information provided after the last line of *Ulysses* certainly proves Carr right - "Trieste-Zürich-Paris, 1914-1921" (U 933) - as Joyce was certainly in transit while he wrote his novel. Leopold Bloom, Joyce's modern Odysseus is a traveller himself and he provides the perfect starting point to an affectionate celebration of Dublin's quirks and perks. Indeed, although being an ordinary man, Bloom's levels of empathy are extraordinary. At one point, he comes across a blind man (U 230-3) and the man's impairment causes a strong impression on Bloom who immediately offers to guide him across the street:

He [Bloom] touched the thin elbow **gently**: then took the limp seeing hand to guide it forward.

Say something to him. **Better not do the condescending.** [...]

Pass a common remark:

- The rain kept off.

No answer.

[...]

- Thanks, sir.

Knows I'm a man. Voice.

- Right now? First turn to the left.

The blind stripling tapped the curbstone and went on his way, drawing his cane back, feeling again.

Mr Bloom walked behind the eyeless feet, a flatcut suit of herringbone tweed. **Poor young fellow!** How on earth did he know the van was there? Must have felt it. [...]

Poor fellow! Quite a boy. Terrible. Really terrible. What dreams would he have, not seeing? Life a dream for him. **Where is the justice being born that way?**

(U 231, 233, my emphasis)

Besides showing Bloom's awareness as regards other people's troubles and needs, this encounter reveals an intriguing philosophical side as he reflects on how a blind man may perceive the colour of a woman's hair or skin, for example: "And with a woman, for instance. [...] His hands on her hair, for instance. Say it was black for instance. Good. We call it black. Then passing over her white skin. Different feel perhaps. Feeling of white" (U 232). Wanderer Bloom wonders about the man's alternative perception of everything, including the city: "Queer idea of Dublin he must have, tapping his way round the stones" (U 231).

A good Samaritan and a philosopher of everyday life, Bloom is not short of qualities. Psychologically androgynous and a pacifist, Bloom is described as "a finished example of the new womanly man" (U 614), having a "firm full masculine feminine passive active hand" and an "operative surgical quality", rendered useless by his reluctance "to shed human blood" (U 788). Despite all that, on June 16, Bloom, "the funniest man on earth" (U 612), triggers violent and derisive reactions from other Dubliners, perhaps best personified in a character fittingly baptised by Joyce as simply citizen, who sees Bloom as the perfect candidate to represent all enemies. "We want no more strangers in our house" (U 420), citizen says, and that includes Bloom, who, being a Jew, holds what Zygmunt Bauman describes as an uncomfortable status, belonging nowhere and being abhorred in every milieu (223). Indeed, as Laurent Milesi explains in an essay titled "In-Law and Out-Lex: Some Linguistic Aspects of "Barbarity" and Nationalism in *Ulysses* and *Finnegans Wake*", Bloom and HCE, the protagonist of

Finnegans Wake (1939), Joyce's last novel, share the same ambiguous status "that plies between nativeness and foreignness which Joyce had seen as the positive feature of the original cultural patchwork of his country [...]" (58). This ambiguity is linguistically mirrored by the text (both in *Ulysses* and *Finnegans Wake*) through the numerous mutations suffered by the names of the protagonists. Fritz Senn provides an interesting illustrative list when it comes to Leopold Bloom:

Simple Mr Leopold Bloom of 1904, depending on the epoch into which everything is put, can become a "seeker", the "traveller Leopold", "childe Leopold", "sir Leopold", "Master Bloom", "Mr Canvasser Bloom", and so on through the ages. Bloom himself sports a pseudonym "Henry Flower", a newspaper inadvertently shortens him to "L. Bloom", he is multiply transformed into "Herr Professor Dr Leopold Bloom", "Senor Enrique Flor" or "Don Poldo de la Flora". He is declined, or even conjugated, like a grammatical noun: "Bloom, Of Bloom, To Bloom, Bloom". He can be reduced to "Bloo" or fused to other forms like "Bloowho, Bloowhose, Bloohimwhom", a concave mirror elongates him to "lugubru Booloohoom", a convex one fills him out to "jollypoldy the rixdix doldy". Ellpodlbomool" or "Old Ollebo, M.P." are anagrams of his name. Finally, he can mutate into a participle or a verb: "booming". Even nominally and linguistically, the man of so many roles cannot be fixed. (Senn 66-7, my emphasis)

This constant transfiguration of Bloom's name as it is evoked by different characters in different places and in different times curiously connects Joyce's modernist written masterpiece with the realm of oral narrative, where stories are often reshaped by those who tell the tales. We actually have a proverb for that in Portuguese - "Quem conta um conto acrescenta um ponto." - and there is an equivalent saying in the English language: "A tale never loses in the telling". In his introduction to the Penguin's edition of *Ulysses* (the one followed in this paper), Declan Kiberd claims that this was precisely Joyce's intention and that explains why he chose a Greek legend, "told in oral narrative long before it was committed to writing" (U xxxv), as an inspiration to his text. This oral quality is felt by the readers who often claim that interpreting Joyce's challenging text is easier when it is read aloud. Kiberd is one of them.

Being the epic of one single day, *Ulysses* celebrates Bloom's travels through Dublin, but also through his own mind and personal story, which, in turn, encapsulates the whole of the human experience and history as perceived through the lens of James Joyce. As Brenda Maddox, author of *Nora: a biography of Nora Joyce* (1989), points out in an article titled "Dear, dirty Dublin", "The marvel of Joyce's work is that all human

life is there” (39). Dublin and its monuments, landscapes, sites and people are immortalized by Joyce’s writing and this may perhaps contribute to render the Irish capital an “exhibitionistcity” (U 629) and Bloom a tired man: “He rests. He has travelled” (U 870). Oscillating profusely between the sacred and the profane, Dublin is seen as the New Jerusalem or, to quote the text, “the new Bloomusalem in the Nova Hibernia of the future” (U 606).

Dublin: UNESCO City of Literature since 2010

The story of tourism in Ireland during the twentieth century presents two very different rhythms as it grew slowly since the country’s independence, in 1922, until the end of the 1960s, and considerably faster after the membership of the European Economic Community in 1972 (see Baum, Hearn, and Devine 49-50). According to Baum, Hearn and Devine, tourism was not, at first, seen as a priority (49) and then, when it was beginning to grow more steadily during the 1960s, it was disrupted by the events in Northern Ireland commonly identified as “the Troubles” (50).

There are many types of travellers and one form of travelling is undisputedly tourism. Despite being seen by some as a plague that ruined authentic travelling (cf. Mewshaw 2005), one can hardly deny its growth and current economic significance. The long-term consequences of the Covid-19 pandemic remain yet to be seen, but, recently, mass tourism has found its counterpart in niche tourism or specialized tourism. One offers staged settings for great masses of people; the other exclusive experiences tailored to the customers’ tastes. This last one includes cultural and literary tourism and Dublin is the perfect place to visit for those who seek that particular experience.

Indeed, Dublin, a UNESCO City of Literature (dublincityofliterature.ie) since 2010, is the birthplace of no less than four Nobel laureates of literature: the poets William Yeats and Seamus Heaney, the dramatist George Bernard Shaw and Joyce’s disciple Samuel Beckett. To celebrate UNESCO’s permanent distinction, a sixty cents stamp was commissioned and it surprisingly features a 224-word short story written by 17-year old Eoin Moore, a Dublin teenager who tried to capture Dublin’s spirit. Not surprisingly, on the other hand, the text revolves around the city’s rich and multicultural history, ending as follows: “All of us who travel those arteries step on the words, actions, and lives of those who travelled them before us. The city embodies the people, and the people embody the city”.⁴

Joyce did not win a Nobel Prize but he certainly is a master of literature and if Dublin is, undeniably, a city that breaths literature it is largely due to his major

contribution. Accordingly, the English language and literary tourism in Ireland will forever be intertwined with Joyce's works and, particularly, with *Ulysses* and the very specific celebration of Bloomsday.

Brenda Maddox describes Bloomsday as “an Edwardian orgy of fancy dress, horse-drawn carriages and many stops at pubs” (38). She also points out that “few tourists will have a clue why Joyce commemorated that particular day, but Joyceans “(people who know better than to put an apostrophe into *Finnegans Wake*) know that 16 June 1904 was the day Joyce first ‘walked out’ with Nora Barnacle [...]”, his future wife (*idem*). J. S. Marcus describes the festival in similar words: “Bloomsday participants dressed up in Edwardian garb visit a number of local sites mentioned in the book and often recreate the meals eaten by its characters. [...] Even ordinary Dubliners who wouldn't go near a Joyce book may join in the fun by sporting a straw hat or a walking stick” (n.p.).

Every year, the festivities programme includes a wide range of activities, but the readings and the walking tours are mandatory. In an article titled “In the footsteps of James Joyce”, Stephen Cox revisits Sweny's, the pharmacy portrayed in *Ulysses*. For Joycean lovers and tourists in general, it is still possible to imitate Bloom's purchases on June 16, 1904, and buy a bar of “old-school lemon soap” (18) during one's walks around Dublin. Cox describes the place as a “time machine to Edwardian Dublin” as little has changed since its beginning in 1847:

The chemist's receives many visitors who actively seek it out but Murphy [the owner] believes that a large part of Sweny's charm is the surprise passers-by get on wandering in by chance. It was heartening to see such a love of Dublin in the staff of this appealing time capsule. Stumbling across hidden gems such as the French reading group makes you realise that you don't know your home town as well as you think.

Naturally, 16 June (the day on which *Ulysses* is set) is the busiest day of the year for Sweny's; Murphy says that up to €5,000-worth of lemon soap is sold on this date alone.

This is one interesting example of how Bloomsday became an important event for Dubliners and visitors alike, but there are other as the celebrations pullulate around the city. The readings, for example, are not exclusively indoors in pubs and places like Sweny's; they often happen outdoors. The following photographs provide an example of a public reading, held in 2010, precisely the same year in which Dublin was elected UNESCO City of Literature.



Dublin, 2010



The readings and walkings are complemented by talks and lectures, the exhibition of films or plays, roundtables and book launches, as well as bus tours, and, obviously commemorative meals. In 2010, the Bloomsday programme included the launching of a new edition of *Finnegans Wake*, with a talk by Joycean scholar and co-editor of the book,⁵ Danis Rose, at the James Joyce Centre, in Dublin.

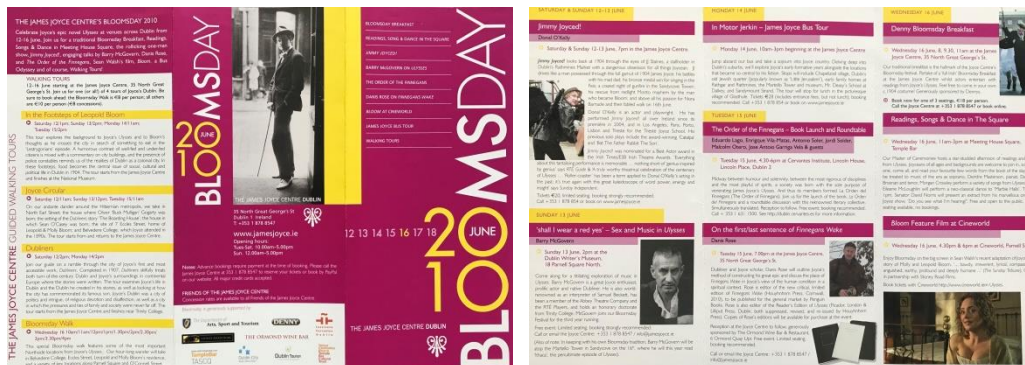


James Joyce Centre, 2010



O'Connell Street, 2010

Besides the many events that take place every year, at the James Joyce Centre, during the entire week around June 16, evidence of Bloomsday celebrations can be found everywhere in Dublin.



Leaflet, Bloomsday Programme 2010

According to its official website (bloomsdayfestival.ie), the first celebration of Bloomsday happened in 1954, on the 50th anniversary of the day depicted in the novel, when a group of writers and other cultural figures organised a daylong parade following the sequence of events narrated in *Ulysses*. Since then the festival has turned into a street carnival accompanied by a series of other initiatives, some of them more academic, as described above.

In 2020, the Covid-19 pandemic imposed serious restrictions on the wanderings of Joycean lovers and tourists in general. Most of the events became online gatherings. Readings and songs, for example, took place on June 16, at 7pm, on Youtube Live on the James Joyce Centre channel. A Bloomsday webinar with Valérie Bénéjam (University of Nantes), Catherine Flynn (UC Berkeley), John McCourt (University of Macerata) and Sam Slote (Trinity College Dublin), entitled “Ulysses, Pandemic, and Social Distancing”, was held on June 16, 2020, from 5pm to 6pm (Dublin time):

The word pandemic - from the Greek πάνδημος - means that which belongs to all people and so works as a kind of plural to the word everyman. Indeed, the Covid-19 pandemic is universal in that it touches everyone, yet it is also singular, each country, indeed, each person experiences it differently. Likewise, *Ulysses* is the great novel of the universal made individual, as embodied by the book’s protagonist, the ‘everyman’ Leopold Bloom. In this webinar, four leading Joycean scholars will discuss what Joyce’s *Ulysses* can say about the current crisis. (*Bloomsday Festival 2020*)

Bloomsday is definitely an occasion in which human contact is key (meals and drinks are shared, people walk together), but this year it became eminently a big event online. Thus, Morris Beja’s definition of Joyceans’ spirit could be evoked to illustrate the situation: “We’re used to dividing the world into two categories: what’s relevant to James Joyce and what isn’t - and the second category seems to get smaller all the time” (qtd. in Maddox 39). Even an event as rare as a pandemic can be a fertile ground for debating Joyce’s modernist novel and its literary and linguistic achievements.

Although being one of the highest exponents of English modernism and English literature at large, Joyce’s relationship with the language was always a bit problematic. As Kiberd stresses in his introduction to *Ulysses*: “The artist in Joyce was dissatisfied with aspects of the English language, despite its formidable expressive powers and despite the skill with which he realized its genius” (U xxxviii). Kiberd continues by emphasising that Joyce’s marginal position regarding the English literary tradition enabled him to use English “without superstition, irreverently, even

insolently” (*idem*). Countless quotes from *Ulysses* and almost the entire Wakean text could prove Kiberd right. However, since the core of this paper is the celebration of Bloom’s day, his words, or hallucination, in the episode of Circe can perfectly illustrate Joyce’s view of the English language: “BLOOM: (Repentantly) I am very disagreeable. You are a necessary evil. Where are you from? London?” (U 619).

Works Cited

- Baum, Tom, Niamh Hearn, and Frances Devine. “Place branding and the representation of people at work: Exploring issues of tourism imagery and migrant labour in the Republic of Ireland.” *Place Branding and Public Diplomacy* (Palgrave Macmillan Journals), Vol. 4, no. 1, 2008, pp. 45-60.
- Bloomsday Festival 2020*. James Joyce Centre, <http://www.bloomsdayfestival.ie/>. Accessed 19/10/2020.
- Carr, Helen. “Modernism and travel (1880-1940).” *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Edited by Peter Hulme and Tim Youngs. Cambridge University Press, 2002, pp. 70-86.
- Cox, Stephen. “In the footsteps of James Joyce.” *New Statesman*, Jun 12-18, 2015, p. 18.
- Joyce, James. *Ulysses*. Penguin Classics, 2000 [1922].
- Bauman, Zygmunt. *A Vida Fragmentada - Ensaio Sobre a Moral Pós-Moderna*. Translated by Miguel Serras Pereira. Relógio D’Água Editores, 2007 [1995].
- Butler, David, and Richard Zenith. *James Joyce - The Mirror and The Mask; Fernando Pessoa - A Máscara e o Espelho*. Translated by Richard Zenith and Susana Sena. Instituto Camões, 2004.
- Kiberd, Declan. Introduction. *Ulysses*, by James Joyce, Penguin Classics, 2000 [1922].
- Levitt, Morton P. *James Joyce and Modernism: Beyond Dublin*. The Edwin Mellen Press, 2000.
- Maddox, Brenda. “Dear, dirty Dublin.” *New Statesman*, June 7, 2004, pp. 38-9.
- Marcus, J. S. “Literature’s Happy Hunting Ground; Dublin Trades the Celtic Tiger for the Celtic Bookworm, Relaunching the City as a Literary Capital.” *Wall Street Journal (Online)*, New York, 31 May 2012, n.p., <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304840904577426230675669396>. Accessed 19/10/2020.
- Mewshaw, Michael. “Travel, Travel Writing, and the Literature of Travel.” *South Central Review* 22(2), January 2005, pp. 2-10.

Rogers, Michael. Review. *Yes I Said Yes I Will Yes: A Celebration of James Joyce, Ulysses, and 100 Years of Bloomsday*, by Nola Tully, *Library Journal*, June 1, 2004, pp. 135-6.

Milesi, Laurent. "In-Law and Out-Lex: Some Linguistic Aspects of 'Barbarity' and Nationalism in *Ulysses* and *Finnegans Wake*." *Papers on Joyce* 3, 1997, pp. 57-71.

Senn, Fritz. "James Joyce is Writing Foreign English." *Variations* 17, 2009, pp. 59-71.

¹ Henceforth identified by its initial: U.

² An initial version of this article was first presented at the International Conference "Touring Travel Writing: Between Fact and Fiction", held between December 5-7, 2019, at FCSH - Universidade Nova de Lisboa (Lisboa, Portugal).

³ *Thom's Irish Almanac and Official Directory* was first published in 1844 and grew over time to include, among others, a street directory for Dublin, a wide variety of information, events, listings and statistics on the UK and Ireland, and names, addresses and occupations for individuals in other towns and districts in Ireland (see www.askaboutireland.ie).

⁴ The stamp was available for purchase since May 2013, at main post offices all over Ireland; at Dublin's General Post Office, in O'Connell Street; and online. For viewing the stamp and reading the entire short story, access <https://www.thejournal.ie/fighting-worlds-stamp-912325-May2013/>.

⁵ In 2010, Danis Rose and John O'Hanlon brought out a limited critical edition of *The Restored Finnegans Wake*, published by Houyhnhnm Press. A Penguin edition has been available since 2012.

Normas de Referência Bibliográfica

MLA Style Manual (2016)

I. Aspeto Gráfico

1. Papel A4, a um espaço e meio (1,5); corpo de letra 12, Times New Roman.
2. **Notas** - todas no final do texto, numeradas com algarismos, antes do item "Obras Citadas". No corpo do texto, o algarismo que remete para a nota deverá ser colocado depois do sinal de pontuação, exceto no caso de se tratar de travessões.
3. **Referências bibliográficas** - no corpo do texto, identificando, entre parênteses curvos, o nome do autor e o(s) número(s) da(s) página(s) em causa.

Ex: "Poets are the unacknowledged legislators of the World" (Shelley 794).

(ver secção II. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS para mais ocorrências)

4. Citações

4.1. com menos de quatro linhas: integradas no corpo do texto, entre aspas (" ' ' "); a indicação da fonte (autor, página) deve ser colocada preferencialmente no final da frase, *antes* do sinal de pontuação.

Ex: "It was the best of times, it was the worst of times", wrote Charles Dickens about the eighteenth century (35).

4.2. com mais de quatro linhas: separadas do texto, recolhidas 1,5 cm, na margem esquerda, em corpo 10, sem aspas. Manter o mesmo espaçamento entre as linhas (1,5). A indicação da fonte (autor, página) deve ser colocada preferencialmente no final da citação, *depois* do sinal de pontuação.

Ex: *At the conclusion of Lord of the Flies*, Ralph and the other boys realize the horror of their actions:

The tears began to flow and sobs shook him. He gave himself up to them now for the first time on the island; great, shuddering spasms of grief that seemed to wrench his whole body. His voice rose under the black smoke before the burning wreckage of the island; and infected by that emotion, the other little boys began to shake and sob too. (186)

5. **Interpolações** - identificadas por meio de parênteses retos: [].

6. **Omissões** - assinaladas por três pontos com um espaço entre cada um deles e um espaço depois do último: . . .

Ex: “Medical thinking . . . stressed air as the communicator of the disease”.

Se a omissão se verificar no final da frase, usar quatro pontos, isto é, três pontos seguidos de ponto final:

Ex: “Presidential control reached its zenith under Andrew Jackson For a time, there were fifty-seven journalists on the government payroll”.

7. **“Obras Citadas”** - sob este título, no final de cada texto e antes das notas, deverão ser identificadas todas as obras citadas ao longo do texto, de acordo com as normas do MLA, abaixo descritas.

II. Normas De Referência Bibliográfica

1. **Citação parentética, no corpo do texto** - identificando, entre parênteses curvos, o nome do autor e o(s) número(s) da(s) página(s) em causa.

1.1. **Um só autor** (sobrenome + página):

Ex: “Poets are the unacknowledged legislators of the World” (Shelley 794).

Se o nome do autor estiver mencionado na frase, indicar apenas a página. Ex: “Poets”, said Shelley, “are the unacknowledged legislators of the World” (794).

1.2. **Dois autores** (sobrenomes + página): (Williams and Ford 45-7)

1.3. **Dois ou três autores** (todos os sobrenomes + página): (Demetz, Lyman, and Harris 30)

1.3.1. **Mais de três autores**

(sobrenome do primeiro autor + *et al.* + pág.)

ou (todos os sobrenomes + pág.)

(Demetz et al. 30) ou (Demetz, Lyman, Harris, and Johnson 747)

1.4. Um ou mais livros do(s) mesmo(s) autor(es)

(sobrenome + título do livro + página)

Ex: Shakespeare's *King Lear* has been called a "comedy of grotesque" (Frye, *Anatomy of Criticism* 85).

Depois de ter sido mencionado pelo menos uma vez na totalidade (regra que não se aplica a títulos muito longos), o título pode ser encurtado:

Ex: Shakespeare's *King Lear* has been called a "comedy of grotesque" (Frye, *Anatomy* 85).

O título pode também ser abreviado. Neste caso, deve indicar-se, entre parênteses, a abreviatura a usar logo na primeira ocorrência do título:

Ex: In *As You Like It* (AYL), Shakespeare . . .

Os títulos abreviados devem começar pela palavra que é usada para ordenar o título alfabeticamente na lista de "obras citadas".

No caso de o nome do autor ter sido já referido na frase, indicar apenas título e página:

According to Frye, the play is a "comedy of grotesque" (*Anatomy* 85).

Em todos estes casos, na lista de "Obras Citadas" deverá aparecer:

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton UP, 1957.

Shakespeare, William. *As You Like It*. Wordsworth, 1993.

1.5. Mais do que um autor com o mesmo sobrenome

(inicial do nome + sobrenome + pág.)

(A. Patterson 184-85) e (L. Patterson 340)

Se a inicial for a mesma, usar o primeiro nome por extenso.

1.6. Citação indireta (qtd. in [quoted in] + sobrenome + pág.) (qtd. in Boswell 57)

1.7. Mais do que uma obra na mesma citação parentética

(Gilbert and Gubar, *Madwoman* 1-25; Murphy 39-52)

1.8. Obra com mais de um volume (sobrenome + número do volume + pág.) (Boswell 2: 450)

2. "Obras Citadas" - lista completa das obras referidas ao longo do texto, por ordem alfabética de apelido dos autores, de acordo com os seguintes modelos:

2.1. Livros

Borroff, Marie. *Language and the Poet: Verbal Artistry in Frost, Stevens, and Moore*. U of Chicago P, 1979.

2.1.1. Dois ou mais livros do mesmo autor

Usar três hífen seguidos de ponto (---.) para substituir o nome do autor.

Usar três hífen seguidos de vírgula (---,) no caso de o autor desempenhar funções de editor, tradutor ou organizador: (---, editor.), (---, translator.)

Os títulos do autor devem aparecer organizados por ordem alfabética.

Borroff, Marie. *Language and the Poet: Verbal Artistry in Frost, Stevens, and Moore*. U of Chicago P, 1979.

---. "Sound Symbolism as Drama in the Poetry of Robert Frost." *PMLA*, vol. 107, no.1, 1992, pp. 131-44.

---, editor. *Wallace Stevens: A Collection of Critical Essays*. Prentice, 1963.

No caso de o nome do autor surgir combinado com outros, não usar hífen.

Scholes, Robert. *Protocols of Reading*. Yale UP, 1989.

Scholes, Robert, and Robert Kellog. *The Nature of Narrative*. Oxford, 1966.

2.1.2. Livro de vários autores

Booth, Wayne C., Gregory G. Colomb, and Joseph M. Williams. *The Craft of Research*. 2nd ed., U of Chicago P, 2003.

Durant, Will, and Ariel Durant. *The Age of Voltaire*. Simon, 1965.

Saraiva, António José, e Óscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. 14ª ed., Porto Editora, 1987.

ou

Gilman, Sander, et al. *Hysteria beyond Freud*. U of California P, 1993.

2.1.3. Livros anónimos

The MLA Style Manual and Guide to Scholarly Publishing. 8th ed., The Modern Language Association of America, 2016.

2.2. Antologias ou colectâneas

Usar, depois do último nome do(s) autor(es), e antecedido por uma vírgula, *editor/editors, translator, compiler/compilers*. Em português, usar *editor/editores, tradutor, organizador*.

Peter Demetz et al., editors. *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*. Yale UP, 1968.

Kepner, Susan Fulop, editor and translator. *The Lioness in Bloom: Modern Thai Fiction about Women*. U of Berkeley P, 1996.

2.3. Edições críticas

Crane, Stephen. *The Red Badge of Courage: An Episode of the American Civil War*. Edited by Fredson Bowers, UP of Virginia, 1975.

3. Artigos em revistas

Chauí, Marilena. “Política cultural, cultura política.” *Brasil*, no. 13, 1995, pp. 9-24.

Piper, Andrew. “Rethinking the Print Object: Goethe and the Book of Everything.” *PMLA*, vol. 121, no.1, 2006, pp. 124-38.

3.1. Artigos em jornais

Coutinho, Isabel, “Os Pioneiros da Literatura ‘Queer’ em Portugal.” *Público*, 24 Agosto 2007, p. 9.

Mckay, Peter A. "Stocks Feel the Dollar's Weight." *Wall Street Journal*, 4 December 2006, p. C1.

3.2. Artigos em coletâneas ou antologias

Greene, Thomas. "The Flexibility of the Self in Renaissance Literature." *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*, edited by Peter Demetz and William L. Vance, Yale UP, 1969, pp. 40-67.

3.3. Artigo anônimo

"The Decade of the Spy." *Newsweek*, 7 March 1994, pp. 26-27.

3.4. Um editorial

"It's Subpoena Time." Editorial. *New York Times*, 8 June 2007, late edition, p. A28.

3.5. Prefácios, introduções e posfácios

Borges, Jorge Luis. Preface. *Selected Poems, 1923-1967*, by Borges, edited by Norman Thomas Di Giovanni, Delta-Dell, 1973, pp. xv-xvi.

Drabble, Margaret. Introduction. *Middlemarch*, by George Elliot, Bantam, 1985, pp. vii-xvii.

4. Dissertações não publicadas

Kane, Sophia. "Acts of Coercion: Father-Daughter Relationships in British Women's Fiction, 1778-1814." Dissertation, University of New York, 2003.

5. Publicações de edição eletrônica

Para a referência a publicações de edição eletrônica deverão ser seguidas as normas de referência acima indicadas para livros, volumes de artigos e revistas periódicas, acrescidas de:

- nome do Web site, em itálico;

- editor ou patrocinador do Web site (caso o texto esteja apenas publicado na Internet); não havendo, usar n.p.

- data de publicação (dia, mês, ano) (caso o texto esteja apenas publicado na Internet); não havendo, usar n.d.
- data de acesso (dia, mês, ano)
- endereço eletrônico (URL)

Eaves, Morris, Rober Essick, and Joseph Viscomi, editors. *The William Blake Archive*. Library of Congress, 28 September 2008, www.blakearchive.org/blake/. Accessed 20 November 2007.

5.1. Revista eletrônica

Sargent, Lyman Tower. “Em Defesa da Utopia.” *Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos/An Electronic Journal of Anglo-American Studies*, no. 1, 2008, pp. 3-12, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5168.pdf>. Accessed 10 January 2009.

Schmidt-Nieto, Jorge R. “The Political Side of Bilingual Education.” *Arachne@Rutgers*, vol. 2, no. 2, 2002, n. pag, www.libraries.rutgers.edu/rul/projects/arachne/vol2_2schmidt.html. Accessed 12 Mar. 2007.

Nota:

Usar as seguintes abreviaturas para informação desconhecida:

n. p. no publisher given	Ex: n. p., 2006, pp. 340-3
n. d. no date of publication given	Ex: U of Gotham P, n. d., pp. 340-3.
n. pag. no pagination given	Ex: U of Gotham P, 2006, n. pag.

Para estas e outras ocorrências, consultar:

MLA Style Manual and Guide to Scholarly Publishing. Eighth Edition. New York: The Modern Language Association of America, 2016.