


Via Panorâmica

Série 3, n.º 6, 2017



**Via Panorâmica:
Revista de Estudos
Anglo-Americanos
Série 3, n.º 6, 2017**

Apresentação

Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos/ An Electronic Journal of Anglo-American Studies 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 anual, acolhe ensaios na língua portuguesa ou inglesa, no âmbito dos Estudos Anglo-Americanos. *Via Panorâmica* possui uma Comissão Editorial que aprecia os textos submetidos para publicação. Por norma, a revista é composta por um “Dossier Temático” (podendo ter para o efeito um Editor Convidado), uma secção de “Ensaio” e uma secção de “Tradução Literária” (Inglês/Português).

Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos/ An Electronic Journal of Anglo-American Studies é uma revista eletrónica que respeita integralmente os critérios da política do acesso livre à informação.

TITLE: Via Panorâmica: Revista de Estudos Anglo-Americanos, série 3, nº 6

GENERAL EDITOR: Gualter Cunha

EXECUTIVE EDITOR: Miguel Ramalheite Gomes

PLACE OF PUBLICATION: Porto

PUBLISHER: Universidade do Porto – Faculdade de Letras

YEAR: 2017

ISSN: 1646-4728

PERIODICITY: Annual

ONLINE ACCESS: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id1188&sum=sim>

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

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

Via Panorâmica, série 3, nº6, 2017

EDITED BY:

MIGUEL RAMALHETE GOMES

CONTENTS

A Prefatory Note	
Miguel Ramalhete Gomes	6
Back in Your Box: Transgressão e Punição de Mildred Pierce	
Marta Correia	8
David Lodge e a Crítica Literária: A Propósito de "Literary Criticism & Literary Creation"	
Carla Morais Pires	28
"The Dead" e <i>Blood Meridian</i> – O Poder do Discurso	
Ana Isabel Costa	37
A Fixação de Terminologia na Tradução Especializada	
Anabela Pereira Mendes do Nascimento	51
O Potencial do <i>Task-Based Learning</i> (TBL) na Aprendizagem de uma Língua Estrangeira	
Andreia Costa	63
"The tale of the monstrous town": Espaços Urbanos e Espaços Familiares em <i>The Secret Agent</i> de Joseph Conrad	
Jorge Ferreirinha Antunes	72
<i>The Sopranos</i> : Coming in at the End	
Maria João Marques	85
Translation Ethics: From Invisibility to Difference	
Xénon Cruz	95
Normas de Referência Bibliográfica	106

A Prefatory Note

Miguel Ramalhete Gomes

The present issue of *Via Panorâmica* follows the division in two sections inaugurated in last year's issue. The first is composed of two articles authored by members of CETAPS. Marta Correia begins by analysing the role of Mildred Pierce as a mother, in her first appearance in James M. Cain's book (1941) and in two adaptations, the film by Michael Curtiz (1945) and Todd Haynes' televised miniseries (2011). She considers how Mildred Pierce's transformation of domesticity into a successful business, in the aftermath of the Great Depression, threatens a traditionally masculine sphere, whereby she becomes the target of a patriarchally inflected and moralising punishment. This process is traced throughout Marta Correia's article by focusing on Mildred Pierce's increasingly strained and dramatic relationship with her daughters, related as it is to her role as a working mother. In the second article, Carla Morais Pires leads the reader through David Lodge's essay "Literary Criticism & Literary Creation", which was collected in his *Consciousness and the Novel* (2002), by commenting on Lodge's four ways of understanding the relations between critical and creative writing, based as they are on T. S. Eliot's description of four types of critics in "To Criticize the Critic". Lodge is also seen to engage with Eliot in terms of their common role as literary authors who also produced literary criticism. Carla Morais Pires concludes by focusing on Lodge's analogy between literary creation and the model of the consciousness, in a turn to the cognitive sciences which has proved to be increasingly stimulating to literary criticism.

The second section of the journal's present issue results once more from its exciting collaboration with *JRAAS - Junior Researchers in Anglo-American Studies*, a platform created in 2016 by current and former Masters Students of the Department of Anglo-American Studies of the Faculty of Letters of the University of Porto, and now enriched by the creation of a second coordinating team at the Faculty of Social and Human Sciences of the New University of Lisbon. Now on its second year and with a new team, the breadth and quality of the JRAAS initiatives has proved impressive and can be consulted on their regularly updated page: <http://www.cetaps.com/?id=36>. One of these initiatives, the JRAAS Seal Colloquium, attributes a Seal of Quality to the best Masters theses in the area of Anglo-American Studies presented during the previous year at the Faculty of Letters of the University of Porto (FLUP) and at the Faculty of Social and Human Sciences of the New University of Lisbon (FSCH-UNL). As in last year's issue, it is with pleasure that *Via Panorâmica* associates itself with this initiative and now publishes six articles by young researchers awarded with the JRAAS Seal of Quality.

Ana Isabel Costa first offers a reading of the dynamics of power in two works, James Joyce's "The Dead" and Cormac McCarthy's *Blood Meridian*, by focusing on the

figures of Gabriel Conroy and of Judge Holden from the perspective of gender studies, the work of Dorrit Cohn, as well as Linda Hutcheon's concept of historiographic metafiction. The second article, by Anabela Nascimento, discusses the issue of terminology in the translation of specialised texts, inquiring into who fixes technical terms, which entities can do so and where these resources have been made available, in an amply illustrated discussion which also aims to identify the potentialities and limitations of fixing terminology in relation to the translator's needs. In the third article, Andreia Costa argues for the need to replace a "teacher-centred lesson" with a "student-centred lesson", by defending the model of Task-Based Learning (TBL), which allows students to adopt a central and active role in foreign language classes. Jorge Ferreirinha Antunes then contrasts urban and family spaces in Joseph Conrad's *The Secret Agent* (1907), a timely novel in which Conrad addresses terrorism in connection with mass media and popular urban culture, and which is here read through the conflict between a cosmopolitan urban world and domestic, private, and communitarian values. Maria João Marques, on the other hand, turns to the HBO series *The Sopranos* (1999-2007), created by David Chase, to discuss its innovative treatment of the hero figure in television storytelling, by which it challenged the inherited myths of the cowboy and of the gangster, thus setting a trend for 21st-century televised series. Finally, Xénon Cruz succinctly traverses the history of translation ethics by turning his attention to the role played by the notion of fidelity as a traditional moral guideline, while arguing that a paradigm shift has been taking place in translation studies, whereby a challenge to the concepts of neutrality and invisibility can allow one to reconsider how to translate ethically.

Finally, our warm thanks to the current Porto team of JRAAS (composed of Alice Gonçalves, Jaqueline Pierazzo, Jéssica Moreira, João Cachada, João Santos, Tânia Cerqueira and Viviane Fontoura) for their copy-editing support, by which they put into practice the JRAAS Training Programme which took place in May 2017 (<http://www.cetaps.com/?id=44>), and which included several modules focused on academic research. We look forward to furthering this link with early-career researchers, in a collaboration meant to disseminate new work in an open-access format.

Back in Your Box: Transgressão e Punição de Mildred Pierce

Marta Correia

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Citation: Marta Correia, “Back in Your Box: Transgressão e Punição de Mildred Pierce”. *Via Panorâmica: Revista Eletrônica de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, nº 6, 2017: 8-27. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ler.letras.up.pt/>.

Resumo

Com este artigo pretendo analisar a figura de Mildred Pierce, centrando-me no seu papel de mãe e recorrendo a três representações disponíveis em três media distintos: o livro de James M. Cain (1941), o filme realizado por Michael Curtiz (1945) e a mini-série televisiva de Todd Haynes que recupera a vida desta personagem feminina no ano de 2011. Procuo demonstrar como as narrativas apresentam as transgressões de uma mulher que, confrontada com a Grande Depressão e as suas consequências financeiras, tenta transformar a sua domesticidade num negócio de sucesso, invadindo, assim, uma esfera masculina. Correspondentes aos desvios de Mildred, discuto ainda as punições aplicadas que surgem no seio de uma ordem patriarcal e moralizante determinada a perpetuar-se.

Palavras-chave: Mildred Pierce; representações; arquétipo; mãe; patriarcado; James M. Cain; Michael Curtiz; Todd Haynes.

Notas Introdutórias

É meu propósito com este artigo analisar a figura complexa de Mildred Pierce, centrando-me no seu papel de mãe e recorrendo a três representações disponíveis em media distintos: o livro de James M. Cain publicado em 1941, o filme realizado por Michael Curtiz em 1945 e a mini-série televisiva de Todd Haynes que recupera a vida desta personagem feminina no ano de 2011.

O livro, uma das novelas de James M. Cain adaptadas ao cinema,¹ não é um exemplo comum da ficção “hardboiled” que oferece histórias urbanas de violência,

dinheiro e poder, geralmente figurando uma personagem masculina de raça branca como protagonista. Cain faz parte do triunvirato deste género popular dos anos 30 e 40 do século XX, juntamente com Raymond Chandler e Dashiell Hammet, mas a inovação de *Mildred Pierce* é clara, pois surge uma personagem feminina central, uma anti-heroína destruída pela sua ambição, e Veda, sua filha, a mulher-fatal que ela própria criou. Mildred não consegue fazer valer o seu estatuto de mulher independente num mundo controlado por homens durante a Grande Depressão nos Estados Unidos da América, um mundo ainda fortemente sexista. O narrador onisciente da história acrescenta informação ao diálogo, dando-nos conta de pensamentos inconfessáveis e indizíveis de Mildred, facto que vai manipular o leitor, criando não um sentimento de compaixão absoluta pela personagem principal, mas abrindo um espaço de ambivalência no juízo moral que o leitor faz dos acontecimentos e dos sentimentos desta mãe que, neste contexto, emerge como uma personagem deslocada, uma mulher que não cumpre o seu destino natural e que ousa aventurar-se num território masculino.

O filme de 1945 valeu a Joan Crawford, a protagonista, um Óscar de Melhor Actriz e foi um sucesso de bilheteiras. Bret Wood nota: “[it] is considered a landmark melodrama, influential film noir, and simply one of the most important films ever made”.² Baseado no livro de Cain, e adaptado ao cinema por William Faulkner, entre outros, a estrutura narrativa da película revela interferências insidiosas do discurso patriarcal no destino de Mildred. Uma combinação de géneros, o melodrama ou *weepie*³ e o *film noir*, este filme acrescenta ao livro uma história de crime e detectives característica do género. Esta vai desautorizar a perspectiva feminina incorporada através do recurso a *flashbacks* de uma narradora não-fidedigna que contrastam com a figura da esquadra policial detentora da verdade, como prova o eficaz deslindar do homicídio de Monte Beragon. Mildred mente para proteger a sua filha Veda, suscitando, desta forma, uma desconfiança do público que testemunha a mentira em relação aos momentos narrativos que esta personagem controla. O período histórico que se vive ajuda a explicar esta necessidade de reconduzir uma mulher de volta à esfera privada. Pamela Robertson defende que “[*Mildred Pierce*’s] release date of 20 October 1945 coincided with the return of American GIs from World War II and the subsequent need to reassert masculine authority in the workplace after the unprecedented wartime employment of women” (Robertson 43). Este é o momento histórico em que se instala a *feminine mystique* que Betty Friedan identificou na sociedade norte-americana, uma ideia essencialista que define o espaço doméstico como o destino natural de uma mulher (Friedan 146).

Kate Winslet arrecadou um Emmy, um Globo de Ouro e o prêmio do Screen Actors Guild de melhor interpretação feminina na mini-série filmada para o pequeno-eclã pela sua representação de Mildred Pierce em 2011. Trata-se de um trabalho notável e intensivo de uma atriz que está presente em todas as cenas desta obra e que constitui o retrato que permite maior empatia com a figura trágica de Mildred Pierce. A série é uma adaptação fiel e muito próxima do livro, não apresentando, contudo, um narrador onisciente que nos informe dos pensamentos mais íntimos e moralmente condenáveis de Mildred. Tudo o que sabemos é-nos dado a conhecer pelo diálogo e/ou pelas imagens. A ausência deste narrador que tudo sabe e o estatuto da mulher no mundo ocidental de 2011 contribuem para a possibilidade de olharmos para Mildred com maior benevolência. Uma audiência contemporânea que não condena as diversas ambições de uma mulher olha para Mildred como representante de uma época longínqua que nos é apresentada em tons sépia e dourados, tons quentes de um tempo passado.

I A Boa Mãe



(Curtiz 1945)



(Haynes 2011)

“She really was a wonderful cook”. (Cain 29)

A figura de Mildred Pierce como mãe surge-nos nas primeiras linhas do texto de Cain, assim como nas primeiras imagens da mini-série televisiva, revelando uma das funções do arquétipo da mãe, a função de alimentar (Neumann 43): uma personagem que habita a esfera privada e mais particularmente a cozinha, o espaço da mulher que produz com as suas mãos os alimentos que nutrem as suas crianças, mas que também confecciona bolos e tartes para vender à vizinhança. O seu aspecto físico é descrito no texto: “His wife was icing a cake . . . as there was a smear of chocolate on her face, and she wore a loose green smock, it was hard to tell what she looked like, except for a pair of voluptuous legs that showed between smock and shoes” (Cain 3). Uma figura feminina

quase assexuada que se cobre no seu uniforme da cozinha, revelando apenas como marca da sua sensualidade as suas pernas voluptuosas, um indício da existência de um potencial sexual que Mildred vai revelar ter.

Em nenhum momento vemos Joan Crawford ou Kate Winslet vestidas desta forma ou com uma mancha de chocolate no rosto. Joan Crawford apenas veste um avental e não é visualmente representada a executar detalhadamente as tarefas que uma cozinha exige, cabendo à sugestão da sua indumentária e do espaço essa função. Também o comentário de Mildred contribui para a formação da ideia de que a sua vida estava confinada à cozinha: “I was always in the kitchen. I felt as though I had been born in a kitchen and lived there all my life”.⁴ O público da época via em Joan Crawford uma atriz



glamorosa e a sua *star persona*, a sua imagem pública intrinsecamente ligada à imagem de si como pessoa fora dos ecrãs e indissociável de uma vida grandiosa, não permitiria a sua representação segundo os termos de James M. Cain.⁵ Kate Winslet surge-nos logo na primeira cena como uma cozinheira eficiente capaz de cumprir todos os passos da confecção culinária, apesar de não envergar uma bata que esconda a sua figura de mulher. Nota-se uma preocupação mais naturalista na mini-série de não sugerir apenas uma dona-de-casa, mas de mostrar de uma forma pormenorizada e descomplexada as actividades de uma mãe esforçada e trabalhadora. É nesta representação que observamos com mais insistência a presença de um símbolo de grande relevância ligado ao arquétipo e que traduz o “vessel character of the belly”: o forno (Neumann 46). Jung defende que “hollow objects such as ovens and cooking vessels are associated with the mother archetype” (81). Mildred ocupa dentro da sua cozinha um espaço que sublinha a sua função de alimentar e rodeia-se de utensílios que a assistem nessa tarefa prioritária de uma mãe. O espírito de sacrifício que revela marcadamente no texto, dando prioridade à alimentação das crianças, e a importância que coloca no alimento primordial e maternal, o leite, referido como sagrado, são outros aspectos que reforçam a figura de Mildred Pierce como boa mãe.⁶



(Curtiz 1945)



(Haynes 2011)

“[Mildred] took the lovely creature in her arms and kissed her”. (Cain 252)

Erich Neumann aponta como outras funções do arquétipo mãe “giving . . . warmth and protection” (43). Em vários momentos do texto, observamos Mildred a cumprir essa função; a expressão “take [the children] into her arms” é recorrente, confirmando a ideia de Mitchell que aponta para a representação da mãe como “intimate and accessible” (130). Kate Winslet é uma mãe ficcional mais calorosa do que Joan Crawford, que abraça as suas filhas cinematográficas de uma forma rígida e retraída, embora este facto se deva a estilos de representação em épocas distintas e não a uma falta de sentimento que se pretenda transmitir no filme.

Um dos momentos mais indicativos da função de protecção no livro de Cain surge quando Mildred abraça a sua filha mais nova e a acalma: “little Ray trotted in, weeping. Mildred held up her covers, folded the little thing in, snuggled her against her stomach, whispered and crooned to her until the weeping stopped” (Cain 18). Ray é uma criança espontânea e verdadeira que necessita da atenção materna e a imagem de protecção nesta instância é total: o calor do corpo da mãe que a aconchega na sua cama⁷ e lhe fala suavemente até passar o momento de desconforto, e a criança descrita como uma “coisa pequena” e indefesa que necessita desta intervenção. Erich Neumann nota: “the Feminine appears as great because that which is contained, sheltered, nourished, is dependent on it and utterly at its mercy. Nowhere perhaps is it so evident that a human being must be experienced as ‘great’ as in the mother” (Neumann 43). Contudo, a relação desta mãe com Veda é mais problemática, o que se nota quando observamos o esforço que Mildred faz para ter a

oportunidade de exercer a sua função de protectora com a filha mais velha: “[Mildred] felt wretched, wished Veda would come over to her, so she could take her in her arms . . . but Veda’s eyes were cold . . . Mildred seized the chance to gather Veda to her, and kiss her” (Cain 13). A função de Veda parece ser, desde cedo na obra, de contrariar a eficácia que Mildred deseja ter como mãe.

II A Mãe Ambígua



(Curtiz 1945)



(Haynes 2011)

“If she were provoked . . . there came a squint that was anything but alluring, that betrayed a rather appalling literal-mindedness . . . that hinted at something more than complete vacuity inside”. (Cain 17)

Mildred Pierce tenta ser uma mãe competente, deparando-se, no entanto, com inúmeros obstáculos que lhe irão conferir uma dualidade e a vão transformar numa personagem ambígua e complexa. Um dos grandes veículos de percepção da dualidade utilizado nos três media é o espelho. Sylvia Harvey refere a função desta estratégia cinematográfica utilizada frequentemente em *film noir*: “mirrors and reflections . . . indicate lack of unity” (Harvey 51). Utilizado recorrentemente na obra de Cain, o espelho sugere a existência de uma duplicidade no carácter de Mildred que, em diversos momentos do texto, surge inspeccionando-se. Para além da ideia de ambivalência, Gen Doy sugere uma outra interpretação possível da utilização de espelhos: “The mirror only provides a virtual image, not a real image. A virtual image is a view of something in the ‘wrong’ place” (52). A imagem de Mildred não é una e é constantemente desdobrada em reflexos, imagens virtuais, não reais e deslocadas.

Erich Neumann aponta também para a noção de ambivalência da figura materna: “the Archetypal feminine is not only a giver and protector of life but, as container, also holds fast and takes back. The cave is a dwelling as well as a tomb” (Neumann 45). Mildred vive numa casa onde a sala de estar, o lugar privilegiado da família, é descrito como um espaço que “achieved the remarkable feat of being cold and at the same time stuffy, and that it would be quite oppressive to live in” (Cain 2). Contudo, existe um espaço alternativo, íntimo e de privacidade a que se dá o nome de “den”, uma toca ou um covil semelhante à imagem da caverna, que suscita sensações de conforto e protecção e nos remete para a palavra “womb”, o espaço materno por excelência. Monty Beragon, o segundo marido de Mildred, reconhece o ambiente acolhedor da “den”: “Do you know the best room I was ever in? . . . It’s that den of yours” (Cain 247). É curiosa a noção de que a casa da mãe contém um espaço frio contíguo a um espaço que encerra em si mesmo uma ideia de abrigo e, simultaneamente, de proximidade extremada e sufocante (no caso de Veda) ou simplesmente de incapacidade de manutenção (como se passa com Ray). O episódio crucial revelador da ineficácia do espaço da mãe como acolhimento é a morte de Ray atribuída à irresponsabilidade materna e associada a uma imagética funérea que evoca a palavra “tomb”.

No texto de Cain a “den” foi estruturada por Bert, o primeiro marido de Mildred, e exhibe fotografias de festas e jantares em que participou. A mini-série da HBO inclui apenas fotografias familiares e, sobretudo, das crianças. O filme oblitera este espaço da sua narração. Apesar de a “den” se situar num espaço que pertence num primeiro momento a Bert e foi por ele criado, esta personagem deixa a habitação familiar no início da acção e transfere a propriedade para Mildred. É a mãe que detém acesso ilimitado à “den” e é também ela que restringe o acesso do pai a um lugar privilegiado de convivência. Mildred expulsa Bert de casa, tomando o poder sobre o espaço familiar: “You might as well pack right now, and leave for good, because if you go out of that door I’m not going to let you come back” (Cain 5). Este é o primeiro passo que Mildred dá como uma mulher independente, figura que colide com o seu papel de mãe. Cedo somos avisados da incapacidade maternal de Mildred: “her hips were small, like Veda’s, and suggested a girl, rather than

a woman who had borne two children” (Cain 17). Um outro elemento reforça esta ideia. Neumann nota que “at the centre of the schema is the great vessel of the female body . . . its principal symbolic elements are the mouth, the breasts and the womb” (44). Contudo, e em todos os media, a parte do corpo de Mildred que reiteradamente a define são as suas pernas, a que Monty se refere como imorais. Este facto sublinha a noção de que Mildred não será uma mãe capaz e evidencia uma dimensão sexual que se vai revelar como uma das transgressões de Mildred.

III A Má Mãe



(Curtiz 1945)

(Haynes 2011)

“Where in the world have you been? . . . It’s your daughter Ray . . . they’ve taken her to the hospital”. (Cain 105)

Mildred vive numa situação financeira desesperada durante a Grande Depressão. A venda de produtos culinários a vizinhos não é suficiente para a manutenção da família, agora reduzida a si e às suas filhas. A sua amiga e futura sócia define claramente a condição de Mildred: “you have joined the biggest army on earth. You’re the great American institution that never gets

mentioned on Fourth of July - a grass widow with two small children to support” (Cain 10). Contra a sua própria vontade, Mildred rende-se às evidências e consegue trabalho como empregada de mesa num restaurante modesto. A sua ideia do trabalho que conseguiu é reveladora do que sente: “the sentence she would be serving” (Cain 58), uma pena a ser cumprida pela sobrevivência da sua família. A prioridade de Mildred continua a ser a família, as suas filhas e, em particular, Veda: “I want her to have it. Cake - not just bread” (Cain 57). Para a filha mais velha Mildred quer uma vida de luxo e não apenas de cumprimento das necessidades básicas.

É no ambiente do restaurante que Mildred comete a sua segunda transgressão sexual ao aceitar passar um fim-de-semana com um cliente, Monty Beragon.⁸ No texto de Cain e na mini-série de Todd Haynes, Mildred envolve-se sexualmente com um dos ex-sócios do marido. No filme, esta ligação é omitida e Mildred conhece Monte através de uma relação de negócios, já que este é o proprietário da casa onde Mildred vai instalar o seu primeiro restaurante.

No decurso desta escapadela romântica, as instâncias ekfrásticas de representação de Mildred assumem formas diversas. Num primeiro momento, esta personagem é retratada como uma criança que esquece os seus deveres de mãe: “the beach bag dangling *innocently* from her hand, the coat thrown *carelessly* over one arm” (Cain 98, itálicos meus). Não parece haver malícia, mas sim irresponsabilidade de uma mulher adulta que se comporta como uma criança, que ignora as suas obrigações e vive o momento sem preocupações. Num outro momento do texto, Mildred e Monty surgem comparados a lobos enquanto comem: “He got plates, and they cut hungrily into [the steak] like a pair of wolves” (Cain 102). É uma imagem animalesca, primitiva, que contrasta com a imagem inicial de Mildred, uma mulher atarefada na cozinha, cumprindo a sua função de mãe. No filme de Michael Curtiz, a ambiguidade desta mãe surge reflectida num espelho enorme que nos mostra um abraço lânguido dos dois amantes. “The . . . mirror of film noir creates a visually unstable environment in which no character has a firm moral base from which he can confidently operate” (Place and Peterson 69). Um outro elemento de instabilidade, um sinal claro de que algo não está bem e de que haverá uma

quebra da harmonia, é-nos sugerido pela agulha do gira-discos que emperra. A imagem vincadamente sensual de Kate Winslet e os momentos eróticos incluídos na mini-série marcam esta ocasião como uma viragem clara na representação de Mildred Pierce.

De regresso a casa Mildred é confrontada com a doença grave de Ray,⁹ a sua filha mais nova, e com acusações que apontam para a sua total incompetência como mãe: “Mrs Floyd sat there and kept up a running harangue about mothers who run off with some man and leave other people to look after their children” (Cain 106). No livro e na mini-série da HBO Ray encontra-se gravemente doente no hospital. No filme da Warner Bros, Mildred é substituída de facto por uma outra personagem feminina que cumpre o seu papel de cuidadora, enquanto a mãe biológica e transgressiva satisfaz os seus prazeres carnis com o amante. Esta mãe de substituição temporária é a amante do seu marido, Mrs Biederhof, a quem Mildred se vê obrigada a agradecer profusamente pelos cuidados que dedicou à filha.

Apenas no livro se acrescenta um outro comportamento reprovável da mãe que tem de se afastar da sua filha que agoniza para cumprir afazeres profissionais:

All next day she had an unreasoning, hysterical sense of being deprived of something her whole nature craved: the right to sit with her child . . . But she couldn't stay. She had to go, to deliver pies, to pay off painters, to check on announcements, to contract for chickens, to make more pies. (Cain 108)

A actividade profissional sobrepõe-se às suas funções de mãe e afastam-na da filha agonizante.

Nos momentos que precedem a morte da filha, Mildred é representada como “a woman of stone” (Cain 109), petrificada pelos acontecimentos trágicos, paralisada pelo medo, pelo extremo da situação¹⁰ e pela premonição que a sua condição de mãe lhe permite: “from the ice that was forming around her heart, Mildred knew it was no false alarm”(Cain 110). Pedra e gelo, imagens frias de uma mãe incapaz.

Ray morre. A última palavra que profere é “mãe” na sua versão infantil

“Mommy”. Mildred chora a morte da filha, acrescentando uma outra transgressão ao seu estatuto de mãe, apenas revelado pelo narrador onisciente do texto de Cain. Mildred “took Veda into her arms . . . at last she gave way to this thing she was fighting off: a guilty, leaping joy that it had been the other child who was taken from her, and not Veda” (Cain 124). É sugerido por estas palavras que Mildred não reserva o mesmo amor para as duas filhas, que assume intimamente preferências e concede a Veda um estatuto especial. A dedicação a Veda é retratada como uma veneração e torna-se doentia.¹¹



(Curtiz 1945)



(Haynes 2011)

“Mildred never cooked anything herself now, or put on a uniform”. (Cain 194)

Numa tentativa de superar a humilhação que Veda sente pelo trabalho que faz a sua mãe¹² e de ultrapassar a insegurança que ela própria sente,¹³ Mildred engendrara um plano que lhe permitiria ascender socialmente ao tornar-se empresária, dona de um restaurante. Apesar da recente morte da filha, Mildred prossegue com os planos originais e inaugura com grande sucesso o seu estabelecimento. Para este espaço são transferidos símbolos que Erich Neumann aponta como ligados à figura da mãe. “The other series [of symbols] deriving from the breasts of the woman-vessel . . . consists of the . . . grail” (46). Mildred vê no seu restaurante o seu “Holy Grail, attained by fabulous effort and sacrifice” (Cain 141). Monty e Veda, dois personagens que desdenham o espírito empreendedor de Mildred e o seu esforço, apelidam o novo espaço de “Pie Wagon”. Neumann considera que “another symbolic sphere in which the maternal character of containing is stressed includes . . . [the] wagon” (45). Surgem, assim, estes símbolos ligados à figura da mãe

deslocados de uma esfera privada a que Mildred estava confinada para um espaço público conduzido por uma mulher/mãe. Pouco a pouco, Mildred troca o avental por indumentárias mais condizentes com o seu estatuto de empresária. Pamela Anderson nota aspectos que masculinizam a figura de Mildred no filme de 1945: “soon she is wearing suits with broad, padded shoulders and a severe hairdo. She starts to drink straight scotch, saying ‘It’s just a little habit I picked up from men’” (Robertson 49). No texto de Cain deixamos de ver o avental referenciado à medida que Mildred vai contratando pessoal auxiliar para o restaurante e cessa a actividade de cozinheira por completo. Ainda antes da abertura do restaurante, sobrecarregada com as encomendas que recebia e o seu trabalho fora de casa, Mildred contrata uma empregada doméstica: “Taking care of the children [herself] was out of the question, so she engaged a girl named Letty, who cooked the children’s lunch and dinner” (Cain 74). Mildred vai, aos poucos, desligar-se das funções primeiras de uma mãe tradicional e centrar-se nos seus negócios.

O sucesso financeiro que decorre do restaurante vai ser utilizado na realização dos desejos caros de Veda, que se torna mais e mais dependente de luxos que a mãe suporta, e se afasta de Mildred, apenas autorizando uma aproximação maternal, uma manifestação de carinho, quando recebe compensações materiais. Mildred encontra nestes raros momentos de exteriorização afectiva de Veda uma fonte de enorme prazer: “Tomorrow you get your piano. At Veda’s squeal of delight, at the warm arms around her neck . . . Mildred relaxed, found a moment of happiness” (Cain 188). Mildred não encontra outra forma de se relacionar com a sua filha que não seja material, embora anseie por uma ligação afectiva, espontânea e verdadeira. Nancy Chodorow nota que “the mother-daughter relationship ... is clearly a passionate and central one . . . but [it] may overwhelm and invade both the mother’s and daughter’s psyche” (Chodorow ix). Os desejos de Mildred ultrapassam os limites da maternidade e transformam-se numa obsessão sufocante: “[Mildred] took the lovely creature in her arms and kissed her, hard, on the mouth” (Cain 252). Veda sente-se claramente invadida por uma mãe que rejeita, como se observa ao longo de toda a acção e nos três media. O momento mais marcante desta realidade surge aquando da maquinação de Veda que, para obter uma avultada

soma de uma família abastada, se declara grávida do herdeiro. Num diálogo violento que vai precipitar a expulsão de Veda de casa da mãe, Veda confirma a sua condição de mulher-fatal:¹⁴

Mildred - You're just trying to shake . . . the whole family down for money. You're not pregnant at all.

Veda - It's a matter of opinion, and in my opinion, I am.

Mildred - Don't I give you everything that money can buy?

Veda - With enough money, I can get away from you . . . from every rotten, stinking thing that reminds me of [this] place or you. (Cain 222-223)

Veda parece revelar o que Jung define como “resistance to the mother - the motto of this type is ‘anything so long as it is not like mother’ [It] can sometimes result in a spontaneous development of intellect for the purpose of creating a sphere of interest in which the mother has no place . . . its real purpose is to break the mother’s power by intellectual criticism and superior knowledge (Jung 90, 91) Mildred é uma mãe e dona de casa que se transforma em empresária de sucesso no mundo da restauração. Veda é uma jovem artística e musical que faz questão de esclarecer a mãe ignorante do mundo intelectualmente superior que habita: “[Veda] told [Mildred, cooking in the kitchen] of her progress with the Chopin ‘Grand Valse Brilliante’, repeating the title of the piece a number of times . . . she employed the full French pronunciation, and obviously enjoyed the elegant effect” (Cain 12). O contraste entre as duas é, além de continuamente insinuado por Veda, explícito: “I can get away from you, you poor, half-witted mope . . . and your pie wagon and your chickens . . . and everything that smells of grease” (Cain 224). Veda insiste em distanciar-se da mãe, desvalorizando o trabalho árduo mas manual da sua progenitora e situando-se a si própria num estrato social superior, ignorando, assim, a fonte do rendimento que lhe permite usufruir de uma vida materialmente folgada. Mildred sofre com a rejeição repetida da filha, com os limites que esta lhe impõe à exteriorização do amor maternal e com a negação da participação nas decisões importantes da sua vida através de palavras duras que profere e que afastam a figura da mãe.

Veda revela ambições ligadas à materialidade e ao estatuto social. As ambições de Mildred como mãe manifestam-se num desejo incontrolável de

proximidade emocional e física da filha e da sua aceitação, que pensa ser possível atingir apenas através da satisfação dos desejos frívolos de Veda. A sua ineficácia como mãe é evidente, pois precisa de utilizar a sua capacidade económica para obter míseros momentos de falsa afectividade. Tais são as exigências de Veda que, numa tentativa de manutenção desta relação, através de uma vida sumptuosa de gastos excessivos, Mildred leva os seus negócios à ruína.

Mildred tem, apesar da sua evidente incapacidade de mãe, ilusões quanto ao poder que pode exercer sob a sua filha, reveladas pelas suas palavras: “The hand that holds the money cracks the whip” (Cain 171). Subjacente a esta imagem de violência, está a ideia de uma mãe poderosa que, através do uso da chantagem financeira, controla a filha. Contudo, é Veda que surge como a figura de poder:

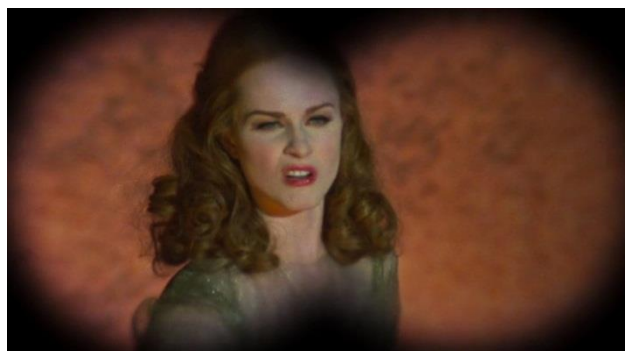
She couldn't break Veda, no matter how much she beat her. Veda got victory out of these struggles, she a trembling ignoble defeat. She was afraid of Veda, of her snobbery, her contempt, her unbreakable spirit . . . a cold, cruel, coarse desire to torture her mother, to humiliate her, above everything else, to hurt her. Mildred yearned for warm affection from this child . . . but all she ever got was a stogy, affected counterfeit. (Cain 79)

O desespero leva Mildred a agredir Veda em vários momentos dos três media, mas Veda não quebra e mostra-se capaz de agredir a mãe: “Mildred . . . slapped Veda Veda had slapped her back Veda went on in her cool, insolent tone” (Cain 169). É Mildred quem recua, perdoando continuamente as afrontas da filha.

No filme da Warner Bros, Veda não se torna numa cantora lírica de renome, mas sim numa artista de variedades num bar de frequência duvidosa. Uma mulher imoral e capaz de cometer um crime de sangue não poderia ter sucesso segundo o *Hays Production Code* de 1930, um código de conduta rigoroso sobre os possíveis temas abordados no cinema. O castigo pelas suas transgressões surge através da prisão pelo homicídio de Monte Beragon. A razão formal deste desenlace é explicada pelo mesmo código que não permitiria a relação indecorosa de Veda com o marido da sua mãe.¹⁵ Apesar desta diferença

crucial de destino de Veda, esta nunca cessa de revelar o desdém que sente em relação à mãe e a ilusão de que merece pertencer a um mundo socialmente superior.

O momento da revelação da “gravidez” de Veda despoleta um outro sentimento indigno de uma mãe, a inveja: “For a second the jealousy was so overwhelming”; “jealousy gnawing at her” (Cain 213, 214). A inveja da possibilidade de ser mãe, de ter sucesso e de se sentir realizada neste papel consomem Mildred. Este sentimento inconfessável surge-nos apenas no texto pela voz do narrador onisciente, não sendo abordado pelos outros media. No texto de Cain, é justificado pelas marcas do tempo que Mildred sente no seu corpo: “She continued to gain weight . . . she was beginning to look matronly” (Cain 194). Nas duas representações visuais de Mildred, nem Joan Crawford nem Kate Winslet revelam os sinais da decadência física que caracterizam a figura de Mildred como mãe de uma mulher adulta no livro.



(Haynes 2011)

De facto, Mildred vive num contínuo movimento entre a realidade que vê e aquela em que prefere acreditar. Na mini-série da HBO, Mildred apercebe-se da maldade de que Veda é capaz através de um olhar por uns binóculos, uns olhos que não são apenas os seus de mãe, mas que incluem lentes capazes de uma visão mais objectiva. No texto de Cain é-nos dito “she preferred to remain at a distance, to enjoy this child as she seemed, rather than as she was” (261). Apesar dos sinais dos comportamentos de Veda ilustrados por representações ekfrásticas sugestivas,¹⁶ Mildred não consegue superar o seu amor incontrolável pela filha e recusa-se a aceitar a realidade dos factos. A tempestade que

atravessa na véspera de Ano Novo para se encontrar com Monty constitui uma imagem que ilustra esta incapacidade de Mildred. Num primeiro momento, Mildred repudia a gravidade da situação, apesar dos obstáculos que encontra: “She thought it funny that people should get so excited over a little rain”; “I didn’t see any storm” (Cain 176-78). Apesar da descrição que Monty faz de uma situação meteorológica grave - “It’s a raging torrent, with half bridges out and three feet of water boiling over the rest” (Cain 179) - e dos alertas emitidos no rádio, Mildred está disposta a minimizar uma tempestade que se vai revelar como “the worst storm in the annals of the Los Angeles weather bureau, or of any weather bureau” (Cain 187). Da mesma forma, Mildred permite-se ignorar os comportamentos desviantes de Veda e prosseguir com a sua existência sem lhes conferir a importância que merecem.

As condições meteorológicas surgem como um reflexo da realidade também no filme de Michael Curtiz. Paul Schrader refere-se a esta característica do *film noir*: “the rainfall tends to increase in direct proportion to the drama” (Schrader 57). A chuva reflecte um momento de crise e, no final, quando o mistério está resolvido e a ordem patriarcal reestabelecida, o Inspector Peterson refere-se a um dia de sol que se aproxima.

IV A Mãe Obliterada



(Curtiz 1945)



(Haynes 2011)

“What it cost her to . . . draw the knife across an umbilical cord, God alone knows”. (Cain 281)

O momento climático da acção que culmina com a anulação de Mildred como

mãe ocorre narrativamente da mesma forma no texto de Cain e na mini-série de Todd Haynes. Mildred depara-se com Veda no quarto de Monty e apercebe-se do envolvimento romântico entre a sua filha e o seu segundo marido. Esta situação de quase incesto deixa Mildred na fronteira da sua tolerância e a sua representação ekfrástica demonstra-o: “Mildred’s breathing became heavier, as though she were an animal, and had run a distance, and was panting” (Cain 275). Face a esta traição dupla, íntima e insuportável, Mildred torna-se num animal nos limites do seu esforço e ataca violentamente a sua filha, atingindo as suas cordas vocais, a fonte de talento e do rendimento de Veda. Esta vai usar este ataque para desferir o seu último golpe de cinismo, já que não sofreu ferimentos sérios, usando-os antes para se libertar de um contrato profissional que a limitava e possibilitar um acordo com uma empresa que lhe prometia voos mais altos em Nova Iorque, para onde parte com o seu amante, Monty. O sucesso da pérfida Veda esvazia Mildred do seu papel de mãe, anulando-o. É Mildred que surge agora representada como uma cobra, um dos “evil symbols” que Jung encontra ligados à figura da mãe (81, 82): “[she] began to talk, her tongue licking her lips with quick, dry motions like the motions of a snake’s tongue” (Cain 280). Mildred revelou-se uma má mãe porque ineficaz, sem controlo sobre si própria ou sobre a sua filha, e o castigo que recebe é a sua aniquilação total: perdeu as suas duas filhas e o seu estatuto materno. Kate Winslet surge deambulante pelas ruas da vizinhança suburbana, lavada em lágrimas, desesperada e, num outro momento, com um olhar suplicante, derrotada, as mãos de Bert protegendo as suas.

O filme de Michael Curtiz apresenta uma narrativa alternativa a esta apoteose de destruição da figura da mãe. Veda tenta seduzir Monte, que a rejeita, e esta humilhação vai conduzi-la ao homicídio de Monte, o objecto do seu desejo. Joan Crawford é representada lacrimajante e contemplando o suicídio perante a verdade do comportamento da filha. Mildred mente para proteger a filha, mas o poder patriarcal na figura do Inspector Peterson desvenda o crime, retirando Veda de cena.

Em todos os media, Mildred é, no final, acolhida pelo seu primeiro marido, Bert, uma figura masculina que põe termo aos desvarios de Mildred e

restitui a ordem patriarcal. A última cena quase subliminal do filme da Warner Bros é bem reveladora desta necessidade. Pam Cook nota: “two women who work together, this time to support the patriarchal institution by scrubbing the steps of the police station” (75). A par desta imagem de duas mulheres de joelhos a lavar escadas, surge-nos a figura de Mildred conduzida por Bert a caminhar em direcção a um sol luminoso, agora que o equilíbrio foi restaurado, um equilíbrio que depende da obliteração da figura feminina que ousa atravessar os limites da esfera privada que lhe é destinada pela sociedade.

Impõe-se uma última representação ekfrástica que encerra em si este movimento de redução da figura de Mildred. Monty dirige-se-lhe nestes termos: “You’re a goddam varlet . . . She suddenly had the same paralysed, shrunken feeling . . . and she kept shrinking” (Cain 183). Esta invectiva de Monty e o sentimento de inferioridade que causa a Mildred a sensação de estar a encolher é um reflexo do que realmente acontece a esta personagem feminina e às suas funções. Mildred perdeu as duas filhas, os seus negócios e a sua autonomia financeira. É uma mulher profissional fracassada e uma mãe sem funções, uma não-mãe. Adrienne Rich defende que “the loss of the daughter to the mother . . . is the essential female tragedy” (qtd. in Williams 3). É ao movimento de ascensão, transgressão e conseqüente queda de Mildred que assistimos, a figura trágica da mãe que encolhe até ao ponto da obliteração, punida por um *status quo* que não poderia permitir a uma mulher desvios, sob pena de se desintegrar.

Obras Citadas

Cain, James M. *Mildred Pierce*. London: Phoenix, 2011

Chadwick, Whitney. *Women, Art and Society*. London: Thames and Hudson, 2007.

Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering*. Berkeley: University of California Press, 1999.

Churchwell, Sarah. “Rereading: Mildred Pierce by James M. Cain”. *The Guardian* 24 June 2011. n. pag. Web. 2 October 2017.

<<http://www.guardian.co.uk/books/2011/jun/24/mildred-pierce-sarah-churchwell-rereading?INTCMP=SRCH>>

Doy, Gen. *Picturing the Self: Changing Views of the Subject in Visual Culture*. London: I.B. Tauris, 2005.

Forster, Gregory. "Double Cain". *Novel: A Forum of Fiction* 29.3 (1996): 277-298.

Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. London: Penguin Classics, 2010.

Jacobs, Amber and Rob White. "Todd Haynes's 'Mildred Pierce': A Discussion". *Film Quarterly* 23 February 2012. Web. 2 October 2017. <<https://filmquarterly.org/2012/02/23/todd-haynes-mildred-pierce-a-discussion/>>

Jung, Carl. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. London: Routledge, 1991.

Kaplan, E. Ann, ed. *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, 2001.

Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.

"The Motion Picture Production Code of 1930. *ArtsReformation.com*. 12 April 2006 Web. 2 October 2017. <<http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>>

Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. New York: Routledge & Kegan Paul, 1963.

Paglia, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books, 1991.

Robertson, Pamela. "Structural Irony in Mildred Pierce or How Mildred Lost Her Tongue". *Cinema Journal* 30.1 (1990): 42-54.

Silver, Alain, and James Ursini, eds. *Film Noir Reader*. New York: Proscenium Publishers Inc., 2001.

Sochen, June. "Mildred Pierce and Women in Film". *American Quarterly* 30.1 (1978): 3-20.

Williams, Linda. "Something Else besides a Mother: Stella Dallas and the Maternal Melodrama". *Cinema Journal* 24.1 (1984): 2-27.

Wood, Bret. "James M. Cain Profile". *Turner Classic Movies*. n.d. Web. 2 October 2017. <<http://www.tcm.com/this-month/article/218666%7C0/Based-On-James-M-Cain.html>>

Filmografia

Mildred Pierce. Dir. Michael Curtiz. Warner Bros, 2005.

Mildred Pierce. Dir. Todd Haynes. HBO, 2011.

¹ Outros incluem *Double Indemnity* e *The Postman Always Rings Twice*.

² <http://www.tcm.com/this-month/article/218666%7C0/Based-On-James-M-Cain.html>

³ “Addressed to a female audience, their female protagonists confronted issues or problems specified as ‘female’ - domestic life, the family, maternity, self-sacrifice, and romance” (Chadwick 318-19).

⁴ Curtiz, minuto 19:54.

⁵ No entanto, uma atriz era uma mulher que deixava a sua casa para trabalhar, o que poderia justificar que pudesse desempenhar o papel de uma mãe que é punida pelo patriarcado.

⁶ “She lived on oatmeal and bread, reserving for the children such eggs, chicken, and milk as she could buy”; “The milk was a sacred duty” (Cain 43, 20).

⁷ A cama é outro símbolo ligado à esfera simbólica do arquétipo maternal (Neumann 45).

⁸ O amante de Mildred assume o nome de Monte Beragon no filme da Warner Bros.

⁹ A filha mais nova de Mildred assume o nome de Kay no filme de Michael Curtiz.

¹⁰ “The cruel sadness of it had left her numb, as though she had no capacity to feel” (Cain 112).

¹¹ No texto podem ler-se as seguintes observações por parte do narrador onisciente: “she knelt beside the bed . . . took the lovely creature in her arms”; “her worship of Veda”; “There was something unnatural, a little unhealthy, about the way she inhaled Veda’s smell as she dedicated the rest of her life to this child who had been spared” (Cain 252, 259, 125).

¹² Veda sente vergonha da mãe e das suas actividades profissionais “Aren’t the pies bad enough? Did you have to degrade us?” (Cain 79).

¹³ Mildred confessa “I can’t go home and face my children if they know I’ve been working all day at taking tips, and wearing a uniform, and mopping up crumbs” (Cain 44).

¹⁴ Veda é um caso de mulher-fatal interessante, já que cumpre os requisitos de extrema beleza e de frieza, representando não uma ameaça ao poder patriarcal, mas ao desejo que provoca na figura da sua mãe, contrariando a sua mais comum função descrita por Camille Paglia: “the woman fatal to men . . . Her cool unreachability beckons, fascinates and destroys” (13-15) É de notar, no entanto, que a figura de Mildred se masculiniza no decorrer da acção, o que confere a Veda a possibilidade de ser uma mulher-fatal.

¹⁵ O Hays Production Code explicita as limitações que impõe: “The sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin . . . Sex perversion or any inference to it is forbidden”. (<http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>)

¹⁶ Mr Treviso, o professor de música de Veda, diz da sua aluna, aconselhando Mildred a afastar-se: “You go to a zoo . . . You look at little snake, but you no take home” (Cain 234). Num outro momento do texto, o olhar de Veda surge nestes termos: “her light blue eyes stared at Mr Levinson with a fixity characteristic of certain varieties of shark” (Cain 257).

David Lodge e a Crítica Literária: A Propósito de “Literary Criticism & Literary Creation”

Carla Morais Pires

CETAPS / FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Citation: Carla Morais Pires, “David Lodge e a Crítica Literária: A Propósito de ‘Literary Criticism & Literary Creation’”. *Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, nº 6, 2017: 28-36. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ler.letras.up.pt/>.

Resumo

“Literary Criticism & Literary Creation” faz parte de uma compilação de ensaios e críticas reunidos no volume *Consciousness and the Novel*, de David Lodge, publicado em 2002. Académico, ensaísta, crítico literário e romancista, Lodge nasceu em Londres em 1935. Como explica o autor no prefácio, a sua vida profissional foi, desde sempre, uma alternância entre a escrita de romances e a crítica literária, tendo orientado estas atividades através de uma reflexão sobre as várias teorias literárias que foram surgindo a par do seu próprio percurso. Simultaneamente, e enveredando pelo campo das ciências cognitivas, o autor estabelece uma analogia entre a criação literária e o modelo de consciência. Neste ensaio, e ao mesmo tempo que evoca algumas das vozes mais influentes no domínio da crítica literária, o autor vai tecendo correlações e revelando a aplicação que faz, nos seus próprios romances, dessas mesmas teorias.

Palavras-chave: crítica literária; teoria da literatura; criação literária; consciência; ciências cognitivas; escrita criativa.

“Literary Criticism & Literary Creation” faz parte de uma compilação de ensaios e críticas reunidos no volume *Consciousness and the Novel*, publicado em 2002. David Lodge, académico, ensaísta, crítico literário e romancista, nasceu em Londres em 1935. Como explica o autor no prefácio, a sua vida profissional foi, desde sempre, uma alternância entre a escrita de romances e a crítica literária, tendo orientado estas suas atividades através de uma reflexão sobre as várias teorias literárias que foram

surgindo a par do seu próprio percurso. Aliás, o exercício feito vai para além do mero campo reflexivo, teórico, uma vez que aplica aos seus romances algumas dessas teorias. É com base nessa mesma experimentação que vai procurando respostas às suas interrogações e que discorre nos seus ensaios, nas suas críticas, naquilo a que chama “practice of writing” (Lodge, *Consciousness and the Novel* x). De forma sucinta, circunscreve as suas influências ao *New Criticism* e ao Estruturalismo europeu continental, e declara-se admirador confesso do teórico russo Mikhail Bakhtin, dizendo que:

the journey ended with my discovery of Bakhtin, partly because he seemed to answer satisfactorily all the remaining questions I had posed myself; and partly because as literary theory entered its post-structuralist phase it seemed to be less interested in the formal analysis of literary texts, and more interested in using them as a basis for philosophical speculation and ideological polemic. (Lodge, *Consciousness and the Novel* x)

Neste ensaio sobre crítica literária e criação literária, o autor começa por remeter a palavra “crítica” para um campo semântico alargado, fazendo-a desde logo compreender variadíssimos modos de refletir sobre a literatura, “from the most private and casual to the most public and systematic” (92). Nota-se aqui uma tentativa de simplificar, diria mesmo, de desmistificar uma atividade votada ao eruditismo, acentuando que “the mere decision to go on reading a novel or poem to its end is a kind of critical act” (92). A este propósito, recorda T. S. Eliot, lembrando a conhecida citação de que “criticism is as inevitable as breathing” (“Tradition and the individual talent” 71). David Lodge expõe sem rodeios o que lhe importa focar. Se o tom direto que marca este ensaio não cunhasse o habitual estilo da sua escrita, poder-se-ia dizer que ficava a dever-se à circunstância de, tal como outros que compõem *Consciousness and the Novel*, ter sido escrito para uma conferência. Interessa-lhe, portanto, analisar a crítica não no seu sentido mais abrangente, tal como o definiu, mas como a articulação escrita que resulta do processo de leitura, como refere, veiculada através de recensões, ensaios, livros, ela própria considerada como criativa.

O autor enumera quatro modos através dos quais tem sido entendida a relação entre escrita criativa e crítica.

O primeiro apresenta a crítica como complementar à escrita criativa, correspondendo a uma visão clássica: “There are writers and there are critics. Each group has its task, its priorities, its privileges. Writers produce original works of imagination. Critics classify, evaluate, interpret, and analyse them” (Lodge,

Consciousness and the Novel 93). A esse propósito, Peter Childs e Roger Fowler referem:

The precise reasons for borrowing ‘critique’ from French are difficult to discern. The word appears in English during a period when a new form of literary culture is appearing, marked by the emergence of reviews, such as the *Spectator* and the *Tatler*, and by new audiences for literary works, who are felt to need guidance in matters of taste and judgement. Literature becomes a two-fold process: the production of novels, plays, poetry and works of philosophy and history, and the production of a commentary on them in the form of essays and reviews. Critique, then, may have been a useful word to describe this relatively new kind of literature, concerned with matters of taste, judgement, and advertisement, a new form for the promotion and circulation of opinion. (Childs & Fowler 40-41)

Neste sentido, e uma vez demarcados os respetivos campos de atuação — o escritor produz material original, o crítico interpreta-o, classifica-o, avalia-o —, a prioridade centra-se, tal como Lodge diz, na criação literária. Porém, ao conferir-se à crítica um papel regulador, ao esperar-se que separe o trigo do joio e teça considerações e juízos de valor, “filtering out the good literature from the bad” (Lodge, *Consciousness and the Novel* 94), esta revela-se de apreciável importância.

Nesse sentido, o autor lembra o poeta e crítico inglês Matthew Arnold como tendo sido talvez uma das primeiras vozes a atribuir à crítica aquilo a que designa por uma missão cultural superior: “Life and the world being in modern times very complex things, the creation of a modern poet, to be worth much, implies a great critical effort behind it” (*apud* 94). T. S. Eliot, a quem o autor recorre ao longo de todo o ensaio, opta a este propósito por um tom mais ligeiro, pretendendo confinar a crítica a “the elucidation of works of art and the correction of taste” (*Selected Essays* 24). É precisamente Eliot que se interroga, no seu ensaio “To Criticize the Critic”, sobre a utilidade, ou utilidades, da crítica literária, enunciando vários tipos de crítico (o Crítico Profissional; o Crítico por prazer; o Crítico Académico e o Teórico; o Crítico cuja crítica advém da sua atividade criadora, categoria em que se incluiu). Não deixa de ser curioso o facto de David Lodge ter estruturado o seu ensaio à imagem e semelhança do de Eliot, fazendo praticamente corresponder aos seus quatro tipos de críticos os quatro modos acima referidos de relacionar a crítica com a escrita criativa. Voltando a “To Criticize the Critic”, Eliot faz desde logo uma declaração de interesse ao enunciar que:

A minha justificação deve ser não existir nenhum outro crítico, vivo ou morto, acerca de cujo trabalho esteja tão bem informado como estou acerca do meu. Sei mais acerca da génese dos meus ensaios e recensões do que acerca dos de qualquer outro crítico; conheço a cronologia, as circunstâncias em que cada ensaio foi escrito e o motivo para o escrever, e todas aquelas mudanças de atitude, gosto, interesse e convicção que os anos trazem consigo. (Eliot, *Ensaios Escolhidos* 233)

Mas, se, por um lado, Eliot confere ao crítico a função de ajudar o público do seu tempo (esta noção de temporalidade, que arrasta consigo uma necessária e saudável mudança de gosto e de opinião, é-lhe de tal forma cara que diz fazer questão que indiquem a data em que determinado ensaio seu foi escrito em caso de nova publicação) a reconhecer a sua afinidade e empatia com determinado poeta, por outro lado, denuncia a sua incapacidade de isenção. Essa é uma condição impossível, é algo que não se pode esperar de um crítico, pois ele tem, antes de mais, as suas próprias preferências, sendo naturalmente sensível e permeável à influência, o que o leva a interpretar de certa forma enviesada a análise de um poema ou de uma obra. Era precisamente este tipo de interpretação veiculada pelo crítico que Eliot rejeitava. Tal como o fez, inicialmente, I. A. Richards, o influente crítico inglês, e, seguidamente, os seguidores do *New Criticism*, como nos diz Lodge:

Both these schools claimed to be trying to make Criticism more “scientific”: historical scholarship by focusing on hard empirical facts about the literary text, and the New Criticism by focusing on the verbal structure of the literary text itself. (Lodge, *Consciousness and the Novel* 95)

Ao fazê-lo, ao questionar o carácter isento do crítico por estar afetivamente ligado ao autor, ao adotar a ideia de crítica como mero instrumento formal, reclamando a atenção para as características inerentes ao próprio texto e desencorajando a procura de elementos de prova fora dele, ao recusar a interpretação, deixa Lodge surpreso, uma vez que, como nos diz, ler um poema implica necessariamente interpretá-lo. O autor afasta-se da perspetiva utilitária cunhada pelos *New Critics*, refutando a bandeira de Wimsatt e Beardsley: “Judging a poem is like judging a pudding or a machine. One demands that it work” (apud Lodge, *Consciousness and the Novel* 96). E fá-lo de forma muito clara:

But clearly a poem is not like a pudding or a machine in many important respects. It is a verbal discourse, not a material object, and discourses have complex and multiple meanings. The meaning of a pudding or a machine (a clock, say) is

inseparable from its utilitarian function, but a poem does not have a utilitarian function. (96)

Todavia, concorda que os textos literários têm uma razão de ser, não existindo por acaso, sendo antes fruto de um laborioso trabalho. Ainda relativamente ao manifesto de Wimsatt e Beardsley, “The Intentional Fallacy” (1954), de que faz parte o excerto acima apresentado, recorda a ideia da impessoalidade defendida e a tentativa de que o texto seja considerado como algo autónomo, denunciando como irrelevante qualquer dado biográfico, uma vez que uma demanda biografista produz necessariamente uma leitura intencional, “perversa”. Helena Buescu (21) recorda, a este propósito, a posição adversa de Stanley Fish que, em *Biography and Intention* (1991), defende a biografia “como condição para a leitura – qualquer leitura –, considerando que o afastamento total das noções de biografia e intenção derivam de um paradigma formalista em que o sentido é entendido como imanente ao texto”.

Para Lodge, tal como nos diz, o culto da impessoalidade esboçado por Eliot já em 1919, no seu ensaio “Tradition and the Individual Talent”, bem como a resistência que faz mais tarde à interpretação, serviu apenas para esconder dos críticos as fontes da sua poesia.

No segundo modo, a crítica surge oposta à escrita criativa, confrontando neste ponto a crítica feita pelos académicos vs. a crítica redigida pelo punho de críticos jornalistas. Para o autor, os primeiros visam a demonstração de uma mestria, de uma superioridade profissional face às teorias concorrentes, sacrificando, para este fim, o trabalho criativo do autor que sofre profundas alterações em detrimento de um novo texto: “The pursuit of these ends entails a degree of selection, manipulation, and a re-presentation of the original text so drastic that its author will sometimes have difficulty in recognizing his or her creative work in the critical account of it” (Lodge, *Consciousness and the Novel* 98).

É interessante a citação que o autor faz de D. H. Laurence, em que este diz que a crítica nunca pode ser uma ciência por ser demasiado pessoal e por se preocupar com valores que a ciência não toma em consideração. “The touchstone is emotion, not reason...” (99), fazendo-se sobressair um regresso ao sujeito poético, ao sujeito criador, à intencionalidade, e pondo em causa um trabalho com pretensões científicas e sistemáticas que pode comprometer o fluir da própria criatividade.

David Lodge chama a atenção para a relação entre o escritor e os críticos dos jornais, uma vez que considera a carreira de um escritor mais exposta a estes, que

acabam, através das recensões que fazem, por exercer uma ação direta e muitas vezes determinante sobre o trabalho criativo. São vários os exemplos apresentados (Virginia Woolf, por exemplo, terá escrito nos seus diários: “I have made up my mind that I am not going to be popular”) quanto ao receio expresso por alguns escritores face ao trabalho dos críticos, que nem sempre agem de forma objetiva e desinteressada: “Reviews are the first independent feedback the writer gets on his or her work, as distinct from the reactions of friends, family, agent, and publisher. But of course they are not totally objective or disinterested” (100). David Lodge denuncia a atual obsessão do jornalismo literário para com a vida privada dos autores, lembrando que longe vão os tempos em que se reivindicava a “morte do autor”, tal como Barthes a enunciou.

No terceiro ponto, o autor centra-se sobre o facto de a crítica ser ela própria criativa, i.e., não haver qualquer diferença substancial entre as duas atividades, e volta a citar Eliot, que rejeita liminarmente a ideia ao dizer que “No exponent of criticism . . . has I presume ever made the preposterous assumption that criticism is an autotelic activity” (102). Ainda a este propósito, lembro Roland Barthes, que refere: “The object of criticism is very different; it deals not with ‘the world’, but with the linguistic formulations made by others; it is a comment on a comment...” (Barthes 648), reforçando a ideia de que a crítica não encerra um fim em si mesma, tendo apenas uma função tautológica. Todavia, recorda David Lodge, há quem veja a crítica como criativa e independente... Trata-se da personagem *Gilbert*, de Oscar Wilde, que de forma provocadora afirma: “The critic occupies the same relation to the work of art that he criticizes as the artist does to the visible world of form and colour, or the unseen world of passion and of thought” (*apud* Lodge, *Consciousness and the Novel* 103). A ideia da crítica como manifestação subjetiva é, como refere o autor, essencialmente romântica e, como tal, foi rejeitada pelo *New Criticism*, embora tenha sido posteriormente reabilitada pelo pós-estruturalismo e pela teoria da desconstrução, ao porem em causa a diferença entre subjetivo e objetivo. Importa realçar o compromisso que o autor estabelece entre crítica e escrita criativa: “It is, I think, possible to concede that there is a creative element in criticism without collapsing the distinction between creative and critical writing entirely. A good critical essay should have a kind of plot” (103-104). Chega mesmo a defender que as recensões sejam escritas com “elegância e eloquência”, dizendo que ele próprio o tenta fazer. Faz ainda saber que o facto de exercer as duas atividades nunca lhe causou qualquer espécie de constrangimento, sentindo apenas um envolvimento diferente, porquanto a diferença reside no facto de ter, como romancista, de antecipar todas as decisões

quanto ao seu trabalho, ao passo que no caso de uma recensão o trabalho em causa já existe, o que, naturalmente, se torna mais fácil e lhe causa uma menor ansiedade. “Criticism can be a useful, as well as a merely playful activity” (106).

E como quarto e último ponto, o autor chega à crítica como fazendo parte do trabalho de criação, processo que, como diz, é bem conhecido dos escritores criativos que também são críticos. Cita novamente Wilde e o seu *Gilbert*, que diz que “Without the critical faculty, there is no artistic creation at all worthy of the name” (*apud* 106), e faz coincidir as opiniões de Graham Greene e de T. S. Eliot, que reclamam que não há quem ajuíze melhor um trabalho do que quem o fez. O autor detém-se sobretudo num excerto de Eliot, retirado do seu ensaio “The Function of Criticism”, em que enfatiza precisamente este ponto e vai ainda mais longe, ao enumerar os passos do trabalho de escrita:

Probably . . . the largest part of the labour of an author in composing his work is critical labour; the labour of sifting, combining, expunging, correcting, testing: this frightful toil is as much critical as creative. I maintain even that the criticism employed by a trained and skilled writer on his own work is the most vital, the highest kind of criticism; and that . . . some creative writers are superior to others solely because their critical faculty is superior. (106-107)

Parece-me importante esta premissa de que a capacidade crítica de um escritor criativo determina a sua superioridade em relação aos seus pares. Com efeito, quanto mais depurado for um trabalho, mais hipóteses terá de ser bem-sucedido. Como já foi anteriormente mencionado, David Lodge refere-se ao exercício da escrita como “an absurdly labour-intensive activity” (107), sem hora nem lugar. Ocorre-me a expressão: “A poem does not come by accident. The words of a poem come out of a head, not out of a hat” (Wimsatt & Beardsley 469). Claro que o autor se apressa a dizer que tal princípio não pode ser generalizado, pois nem sempre os escritores se apresentam como os melhores críticos dos seus trabalhos; no entanto, detêm informação privilegiada e, como tal, levam vantagem sobre os críticos que almejam levantar o véu que envolve o ato da criação. E embora fale frequentemente sobre o processo de escrita dos seus romances, há muitos pormenores que diz ser incapaz de reconstituir (esta reconstituição significaria, como refere, uma reformulação e, por conseguinte, um sentido já diverso do inicial) e outros que nunca divulgaria. Por outro lado, admite que essa revelação possa causar nos escritores uma certa apreensão, ao verem o seu dom enfraquecido pelos holofotes do escrutínio, e o receio de forçar os leitores a uma determinada leitura/interpretação condicionada por fatores extratextuais. Foi

precisamente contra este tipo de ingerência que T. S. Eliot se debateu ao recusar a “interpretação”, e talvez por isso, como lembra o autor, pouco ou nada se conheça acerca do processo de criação da sua poesia: “Eliot always politely declined to reveal the sources and describe the genesis of his notoriously obscure poems” (Lodge, *Consciousness and the Novel* 108).

A terminar, o autor aborda um dos seus temas de eleição, o enigma da consciência, como forma de tentar compreender a natureza da criação literária. Aliás, como nos diz, as tendências atuais vão ao encontro dessa problemática e envolvem as mais variadas áreas de conhecimento. Cita o filósofo Daniel C. Dennett, ligado às ciências cognitivas, e o neurobiólogo Gerald Edelman, evocando por fim o trabalho de Mikhail Bakhtin. Dennett estabelece uma interessante analogia entre a criação literária e o modelo de consciência. Para ele, o pensamento é produzido por um processo de expansão, alteração e revisão – Dennett emprega inclusivamente a expressão “rascunho múltiplo” –, tal como acontece com um texto literário, ganhando apenas em rapidez, uma vez que se apresenta como instantâneo. Vai, contudo, mais longe ao argumentar que a ideia do ser em si é construída, tal como um romance: “Our fundamental tactic of self-protection, self-control and self-definition is not spinning webs [like a spider] or building dams [like a beaver] but telling stories” (112). Edelman fala da consciência como algo circunscrito à primeira pessoa e, como tal, única. É da sua autoria a frase escolhida pelo autor para concluir o ensaio: “What is perhaps most extraordinary about conscious human beings is their art” (113). A este propósito, eu acrescentaria apenas um pensamento de Oscar Wilde: “A work of art is the unique result of a unique temperament” (Wilde 1184).

Obras Citadas

Barthes, Roland. “Criticism as Language”. *20th Century Literary Criticism: A Reader*. Ed. David Lodge. Harlow: Pearson Education Limited, 1972. 647-651.

Buescu, Helena. *Em Busca do Autor Perdido*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998

Child, Peters and Roger Fowler. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2006.

Eliot, T. S. *Selected Essays 1917-1932*. New York: Harcourt Brace and World, 1932.

---. "Tradition and the individual talent". *20th Century Literary Criticism: A Reader*. Ed. David Lodge. Harlow: Pearson Education Limited, 1972. 71-76.

---. *Ensaios escolhidos*. Trad. e notas de Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Cotovia, 1992.

Lodge, David. *Consciousness and the Novel: Connected Essays (Richard Ellmann Lectures in Modern Literature)*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002.

---. *A Consciência e o Romance*. Trad. Ana Maria Chaves. Lisboa: Edições ASA, 2009.

Wilde, Oscar. *Complete Works of Oscar Wilde*. Glasgow: Harper Collins, 2003.

Wimsatt Jr., W. K. & M. C. Beardsley. "The Intentional Fallacy". *The Sewanee Review* 54.3 (1946): 468-488.

“The Dead” e *Blood Meridian* – O Poder do Discurso

Ana Isabel Costa

JRAAS / FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Citation: Ana Isabel Costa, “‘The Dead’ e *Blood Meridian* - O Poder do Discurso”. *Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, nº 6, 2017: 37-50. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ler.letras.up.pt/>.

ABSTRACT

O poder pode manifestar-se das mais variadas formas, pressupondo sempre a existência de uma relação de prevalência de um elemento sobre o outro. O poder pode ser exercido no seio familiar, profissional, entre géneros, gerações e estratos sociais. Este artigo propõe-se analisar a forma como o poder é exercido e se concretiza através da linguagem em duas obras distintas: o romance *Blood Meridian*, de Cormac McCarthy, e o conto “The Dead”, de James Joyce. Descreve-se, sumariamente, as hierarquias que estruturam os enredos das obras, para depois se observar como é o poder expresso no discurso de cada obra. Recorreu-se à obra de Dorrit Cohn e a estudos de género para analisar a expressão do poder em “The Dead”. No caso de *Blood Meridian*, fez-se uso do conceito de “metaficção historiográfica”, de Linda Hutcheon, bem como outros estudos sobre o poder da História e de quem a escreve. Em ambos os casos, a bibliografia secundária serviu para corroborar a análise de *close reading* realizada, que analisa ao pormenor como Gabriel Conroy (em “The Dead”) e o juiz Holden (em *Blood Meridian*) se afirmam como autoridades incontestáveis nas obras e como a linguagem e a narrativa são usadas para dar forma à manifestação do seu poder, ainda que sejam autoridades distintas.

Palavras-chave: poder; hierarquia; estudos de género; “metaficção historiográfica”; Cormac McCarthy; James Joyce.

Everywhere that power exists it is being exercised.

Michel Foucault, *Language, counter-memory, practice*.

O poder dos homens é um dado adquirido na sociedade ocidental e o conceito de masculinidade está, no senso comum, largamente associado à capacidade de um homem de governar e exercer autoridade sobre os demais. No oitavo ensaio do volume *Theorizing Masculinities* (1994), obra que estuda concepções e conceitos de identidade masculina e a forma como se inserem na era em que vivemos, Michael Kaufman afirma que “the key thing about gender is that it is a description of actual social *relations of power* between males and females and the internalization of these relations of power” (144, meu itálico). Para além de enumerar diferentes tipos de masculinidade e descrever o fardo dos homens que detêm o poder, Kaufman evidencia a figura do homem como força preponderante e opressora, cuja posição se preserva mantendo uma relação de confronto com os seus inferiores e cujos consequentes privilégios lhe são atribuídos naturalmente – os conceitos de hegemonia do género (conceito social) masculino estão interiorizados e são facilmente reconhecidos pelos membros de uma dada sociedade por serem atribuídos aos membros do sexo (conceito biológico) masculino. Assim, é esperado daqueles que nascem homens (sexo) que se comportem de uma determinada forma (género): apesar de haver diferentes tipos de masculinidade, aquele que identificamos como o “verdadeiro homem” exerce o seu poder e controlo sobre os outros, protege e é soberano na sua família e não se mostra emocionalmente sensível (por essa ser uma característica do estereótipo feminino). Esta soberania viril foi construída durante séculos e a noção de domínio de um macho proeminente sobre as mulheres ou outros homens está impregnada nas nossas instituições.

Este artigo pretende analisar de que forma o narrador e estratégias formais contribuem para a intensificação do poder das personagens masculinas do conto “The Dead”, de James Joyce, e no romance *Blood Meridian*, de Cormac McCarthy. As obras são bastante diferentes no que toca ao enredo e ao estilo, mas ambas são particularmente androcêntricas e as personagens centrais homens. “The Dead” é a história de Gabriel Conroy, um homem da alta sociedade para quem a identidade exterior é da maior importância e que se arroga uma personalidade continental. A esposa Gretta coloca-lhe um obstáculo à sua personalidade poderosa quando lhe “apresenta” Michael Furey, o amor de juventude de Gretta que morreu por ela e que

surge no conto como uma espécie de espírito que assombra Gabriel. Em *Blood Meridian*, McCarthy narra as peripécias do histórico Glanton Gang, um bando de mercenários contratados pelo governo mexicano para matar os índios que invadiam os seus territórios. Na verdade, o enredo de *Blood Meridian* centra-se em Holden, um conspícuo “juiz” de aparência arcana e inteligência inigualável que também é membro do gangue. Paralelamente ao juiz, o narrador também acompanha um rapaz do Tennessee – que McCarthy apenas menciona como “kid” e ao qual me referirei de aqui em diante como “o rapaz” (ou eventualmente como “a personagem *kid*”) – que se junta ao bando, mas que nunca se integra verdadeiramente. Há várias personagens centrais em cada obra e é uma tarefa árdua compartimentá-las por os narradores distribuírem a sua atenção por todas. Além disso, geram-se relações de confronto entre as várias personagens – entre o juiz Holden e o rapaz, e entre Gabriel e Gretta –, conflitos esses que são essenciais para a análise. A estas personagens masculinas é reconhecido um poder e autoridade no universo dos enredos, ainda que, como foi referido, essa autoridade seja questionada. Verifica-se a manutenção de uma hierarquia que categoriza as personagens em pirâmide, confinando-as a um estatuto e submetendo-as à vontade de Gabriel Conroy e do juiz. A temática do confronto é essencial para a compreensão da dinâmica que se gera entre os pares de personagens.

É possível analisar o conceito de poder evidenciado em “The Dead” e em *Blood Meridian* observando, por exemplo, as estruturas hierárquicas que regem as personagens, ou explorando as transgressões e atitudes de desobediência que desafiam a autoridade vigente. Este artigo, no entanto, focar-se-á na entidade do narrador em cada obra, que é particularmente relevante por contribuir para a afirmação do poder dos protagonistas. A cumplicidade entre Gabriel e o narrador do conto materializa-se no recurso ao discurso indireto livre, que aliás é bastante utilizado por Joyce nas suas obras. Em *Blood Meridian*, o narrador é aparentemente imparcial, mas, como será descrito, a sua narração oscila entre os paradigmas da religião e da guerra; o seu enfoque varia também entre o rapaz e o juiz.

Em “The Dead”, a autoridade pertence a Gabriel; ele é a figura de topo na estrutura hierárquica do conto e a ele estão designadas determinadas funções a desempenhar durante a celebração na casa em Usher’s Island. Pretende ainda, como macho alfa, ter domínio sobre os sentidos, pensamentos e desejos da esposa Gretta, característica que se evidencia no ímpeto que tem de dominá-la sexualmente. Além disso, pretende ser identificado como um “pai”, uma figura de segurança e proteção de quem os demais podem depender e em quem podem confiar. A autoridade que

acredita ter será questionada pelas três mulheres que o confrontam, em particular no caso de Gretta, cuja transgressão suplanta as contestações das outras mulheres.¹

No caso de *Blood Meridian*, o juiz Holden apresenta-se como autoridade inquestionável e a sua personalidade excepcional dissuade as restantes personagens de questioná-lo. O seu poderio materializa-se também na inigualável capacidade que tem de domar a natureza. A sua doutrina da violência é praticada pelo gangue, como filhos que seguem os ensinamentos daquele pai maldito. Por seu turno, o rapaz procura figuras paternais que colmatem o vazio deixado pelo seu pai biológico. Holden aproveita-se desse desejo para tentar adotar o rapaz e moldá-lo à sua imagem, como um deus. A transgressão do rapaz à lei do juiz deve-se ao facto de, no seu cerne, nunca verdadeiramente sucumbir ao primado da violência. Por essa infração espiritual, o rapaz pagará com a morte.

Em “The Dead”, há uma dinâmica curiosa entre Gabriel e o narrador do conto, uma cumplicidade fora do vulgar que torna a perspectiva sob a qual a história é narrada tão rica e interessante. Essa proximidade é típica em casos de discurso indireto livre (cf. Cuddon 290). Os exemplos mais comuns são quando os momentos de narração ou descrição são permeados por marcas do discurso das personagens. O exemplo mais célebre de discurso indireto livre em “The Dead” é a frase de abertura: “Lily, the caretaker’s daughter, was literally run off her feet” (138). “Run off one’s feet” é uma expressão idiomática inglesa que significa fazer alguém trabalhar bastante, a um nível exasperante, que é o que está a acontecer a Lily naquele momento. Porém, se “run off one’s feet” é uma expressão idiomática, então o seu sentido tem de ser idiomático, figurativo e não literal. Lily não pode estar a ser literalmente “run off her feet” e o narrador de “The Dead” sabe isso, pelo que não cometeria um erro desse tipo despropositadamente. Ao invés, ele está a contaminar o discurso indireto sobre Lily com expressões que ela – simples criada – usaria.

Todavia, o tratamento que o narrador dá a Gabriel é bastante diferente. Gabriel Conroy é apresentado como o protagonista de “The Dead” e como a figura capaz de nortear o enredo, sendo a sequência narrativa do conto estruturada em torno dos seus encontros com as personagens femininas (Lily, Miss Ivors e, por fim, a esposa, Gretta). O narrador não se limita a contaminar os passos em discurso indireto sobre Gabriel com frases que o leitor pode deduzir corresponderem aos seus pensamentos num dado momento – note-se, por exemplo: “While her tongue rambled on Gabriel tried to banish from his mind . . .” (Joyce 150). Pode concluir-se que um narrador objetivo não

usaria a expressão “ramble on” devido à conotação negativa e que, por isso, o narrador tenha optado, ao descrever as reações de Gabriel, por usar expressões que, com alguma probabilidade, a personagem usasse mentalmente. Não estamos apenas perante o facto de o enredo se gerar a partir de si e dos seus encontros com várias personagens que o desafiam, mas também perante o facto de as personagens, espaços, ou situações serem descritos através dos seus olhos: é como se o narrador fosse o próprio Gabriel, mas falasse de si na terceira pessoa. A narração entrelaça-se com a intelectualização que Gabriel faz dos momentos; os longos parágrafos de discurso indireto são preenchidos com o relato dos seus pensamentos e considerações sobre o jantar e os seus convidados; e todas as outras personagens são descritas através dos seus olhos: o narrador descreve as personagens tal e qual como Gabriel as vê e os leitores vêem-nas através dele (cf. Riquelme 125). Mas as personagens que contracenam com Gabriel não podem ter acesso aos vários níveis narrativos do conto e por isso não lhes são claramente reveladas determinadas características suas, nomeadamente a hipocrisia. Ter o controlo da palavra e da narrativa permite-lhe fazer determinadas afirmações cuja veracidade não se pode confirmar. Um exemplo disso é o seu comportamento com as tias: apesar de demonstrar muito apreço por estas exteriormente, e nomeadamente no seu discurso, a verdade é que as considera “two ignorant old women” (Joyce 151).

Dorrit Cohn, no seu livro *Transparent Minds* (1978), chama a este tipo de narração “psycho-narrative” (21-57). Na segunda secção da sua obra, Cohn analisa o narrador de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, caracterizando-o como sendo “ungraspably chameleonic” (30) exatamente por não ser possível dissociá-lo totalmente da personagem central. Em “The Dead” é claro como o discurso de Gabriel vai evoluindo, acompanhando a sua viagem de conhecimento e desencantamento interior. Apesar de o narrador ser o mesmo, nos parágrafos finais deixamos de sentir a arrogância e formalidade do discurso que se manifestava no início da celebração, dando a *anagnorisis* (cf. Higdon 180) de Gabriel lugar a um discurso mais lírico e sugestivo. O narrador não tece comentários que não sejam partilhados pela personagem, ou sequer narra acontecimentos que não lhe digam respeito. O narrador não se dedica a nenhum exercício narrativo que não passe por Gabriel. Além disso, segundo Cohn, o facto de haver uma coincidência tão estreita entre o narrador e uma das personagens reflete a sua não-omnisciência, isto é, o narrador sabe tanto do futuro da personagem como ela própria, algo que faz com que a narrativa soe mais fluida e natural. A cumplicidade que se revela entre Gabriel Conroy e o narrador de “The Dead” é uma forma de conceder proeminência à personagem: do ponto de vista

narratológico, Gabriel encontra-se evidentemente acima das outras personagens. Assim, é possível encarar as restantes personagens do conto como meras projeções de Gabriel – figuras nas quais ele deposita os seus desejos e considerações, cujas imagens ele molda e usa na sua mente para asseverar a sua identidade e autoridade e a cujas memórias ele recorre para realizar o seu processo de *anagnorisis*.

A maioria dos estudos sobre a narração de “The Dead” foca-se na soberania de Gabriel e na opressão das personagens femininas.² É natural que a hegemonia de uns implique a opressão dos opostos e, não querendo focar-me nesse ponto, há, no entanto, aspetos da relação entre Gabriel e Gretta que parecem ser relevantes para a discussão sobre a construção da identidade e autoridade de Mr. Conroy. É curioso notar como o nome de Gretta é quase exclusivamente referido no discurso direto, havendo apenas três ocorrências do nome “Gretta” em momentos de narração; estas ocorrem em frases consecutivas e perfazem as três partes de uma linha de raciocínio de Gabriel: “she had once spoken of Gretta as being country cute and that was not true of Gretta at all. It was Gretta who had nursed her during all her last long illness in their house at Monkstown” (Joyce 147). Das restantes vinte e uma ocorrências do seu nome, treze são pronunciadas pelo seu marido, estando as restantes distribuídas por outras mulheres no conto. O facto de Gretta apenas ser referida como “his wife”, “Mrs. Conroy” ou simplesmente “she” pelo narrador parece indicativo da sua inferioridade em relação ao marido e da autoridade deste, que pode decidir quando chamar a esposa pelo nome próprio, deixando o narrador tratá-la maioritariamente por epítetos que refletem a sua autoridade sobre ela (como “his wife” ou “Mrs. Conroy”), reafirmando o conceito de identidade feminina como constructo dependente de um elemento masculino. Earl Ingersoll, no ensaio “The Gender of Travel in *The Dead*”, aponta a utilização destes epítetos para designar Gretta como forma de transmitir a sua domesticidade, que contrasta com a continentalidade do marido, e a sua “marginalização”, por ser vista como um mero acessório (46).

Com efeito, Gabriel serve-se da sua autoridade sobre Gretta para frisar a sua proeminência e, como marido, uma das formas mais evidentes para afirmá-la é o domínio sexual. Gabriel vê-se como a prima-dona do jantar a quem foi atribuído o papel principal e que, por isso, tem a incumbência de impressionar os presentes. O leitor atento consegue até reparar em algumas palavras do campo semântico do teatro que podem demonstrar a intenção de Joyce ao criar uma personagem tão dramática quanto Gabriel.³ Mas a natureza dramática de Conroy revela-se quando pensa em Gretta. Inicialmente, quando recorda momentos que viveram em conjunto, o narrador

descreve imagens que pairam na mente de Gabriel (cf. Joyce 168; 169). Mas essas memórias despertam em Gabriel um desejo sexual extremamente ardente. E, por causa desse mesmo desejo, ele começa a tecer na sua mente uma elaborada fantasia de dominação sexual que se assemelha a uma peça de “marital rape”. Ruth Bauerle, no ensaio “Date Rape, Mate Rape: A Liturgical Interpretation of *The Dead*”, evidencia a necessidade de Gabriel de prevalecer sobre as mulheres, identificando Gretta com a *Lass* de Aughrim, que também foi coagida a ter relações com um homem superior em condição e que não lhe reconhece o seu valor. Após as várias referências à neve que Gabriel avista no topo do obelisco (cf. Joyce 159; 169), inicia-se uma peça na sua mente:

He longed to be alone with her. When the others had gone away, when he and she were in the room in the hotel, then they would be alone together. He would call her softly:

– Gretta!

Perhaps she would not hear at once: she would be undressing. Then something in his voice would strike her. She would turn and look at him . . . (Joyce 169)

Está dado o mote para iniciar o ato. Gabriel sente “a keen pang of lust” ao ligeiro toque da esposa (169); sente “a fever of rage and desire”; tem de “restrain himself from breaking out into brutal language”; “trembling with delight at her sudden kiss”; a sua vontade é “to crush her body against his, to overmaster her” (171). O seu desejo vai-se intensificando, acompanhado pelo pingar da vela gotejante e outras marcas textuais: as palavras com o som “th”, que vão concedendo um ritmo lento e sedutor à narração, as estruturas repetitivas (“her head bowed in the ascent, her frail shoulders curved as with a burden, her skirt girt tightly about her” (170)), os vocábulos “flung”, “trembling”, “wild”, “impulse”, “guttering”, “seize”, “desire”, “furnace”. Apesar de ter consciência de que “To take her as she was would be brutal” e de desejar que Gretta se aproxime dele “of her own accord” (171), o ato que Gabriel orchestra continua a ser um ato de dominação e a sua intenção é apropriar-se da esposa sexualmente, tal como o gigante juiz Holden explora inúmeras vezes as suas vítimas em *Blood Meridian*. Mesmo sendo as intenções de ambos muito díspares, ainda assim Gabriel sente o desejo de dominar brutalmente a sua mulher, considerando-a a forma mais adequada de exigir que ela confirme a sua função fálica.

Ainda que a violação seja uma das atividades de recreação favoritas do juiz Holden, é certo que ele não faz dela a sua narrativa. A questão da narrativa do juiz é complexa de uma forma diferente da de Gabriel por se prender com questões de

ficcionalidade e historicidade e com conceitos como metaficção historiográfica. Por outro lado, o posicionamento do rapaz na narrativa é também, como já foi referido, questionável.

No princípio, antes de o leitor saber da existência do arcano Holden, pertencia a narrativa à personagem *kid*. “SEE THE CHILD” (McCarthy 3) são as primeiras palavras exclamadas pelo narrador. “Night of your birth”, narra, apenas linhas abaixo, e de seguida “I looked for blackness, holes in the heavens” (3). Estas construções frásicas fazem lembrar o discurso indireto livre, a que James Joyce tanto recorre. O tom do narrador, evocador de narrações lendárias e míticas, é como se anunciasse a chegada do salvador à Terra. Mais do que isso, o próprio narrador parece posicionar-se perto do rapaz, como um trovador que narra as jornadas e desavenças de um herói itinerante: “With darkness rose one soul wondrously from among the new slain dead” é a abertura do capítulo quinto (58). O uso do tempo presente nas primeiras páginas do romance concede à narração esse registo de trova. O tom torna-se mítico aquando da partida do rapaz de barco: o narrador opta pelo tempo futuro, intensificando a expectativa em relação ao fado do “nosso herói”: “Only now is the child divested of all that he has been. His origins are become remote as is his destiny and not again will there be terrains so wild and barbarous. . .” (McCarthy 5). No final da mesma página há um espaçamento gráfico que transmite uma mudança no enredo: o miúdo chegou à cidade de Nacogdoches. O novo parágrafo inicia-se usando o *past perfect continuous* – o tempo verbal muda drasticamente: “THE REVEREND GREEN had been playing to a full house daily as long as the rain had been falling and the rain had been falling for two weeks.” (5-6). Quatro parágrafos mais tarde, entra em cena o juiz Holden. De imediato, e demarcado graficamente, o rapaz deixa de ser o âmagô da narrativa, passando a ter de a partilhar com o juiz Holden. Já a meio do romance chega a haver capítulos ou inúmeras páginas seguidas em que a personagem *kid* não é mencionada, apesar de o leitor poder presumir que ele continua lá, talvez observando a violência dos outros ou mesmo cometendo-a. No final do primeiro capítulo, Holden sorri para o rapaz pela primeira vez (“When the kid looked back the judge smiled” (15)) e é como se as hostilidades tivessem sido abertas, o primeiro passo dado para iniciar a dança (cf. Bloom 256-7). O tempo presente e a proximidade do narrador com o miúdo voltam no início do segundo capítulo, mas apenas por quatro parágrafos. O sorriso do juiz marca o início da sedução do rapaz, da tentativa de corrupção deste. Não é claro por que motivo terá o juiz escolhido este rapaz e se ele tem algo de especial, ou se terá havido tantos outros como ele, antes e depois. Com efeito, Holden perseguiu-lo-á, até o conseguir absorver por completo.

Para poder entender a presença da história em *Blood Meridian*, é necessário entender a história dos Estados Unidos. Grande parte da ação do romance decorre entre 1849 e 1850. O acontecimento de indiscutível importância é a Guerra entre os Estados Unidos e o México, entre abril de 1846 e fevereiro de 1848. Na origem do conflito está a anexação do Texas por parte dos Estados Unidos, em 1845. Num período em que as fronteiras ainda não eram fixas, Estados Unidos e México lutavam pela demarcação da fronteira do Texas: os Mexicanos afirmavam que a fronteira deveria ser o Rio Nueces e os Americanos reclamavam que fosse o Rio Grande. Com a vitória dos Americanos, as partes assinaram o Tratado de Guadalupe Hidalgo a 2 de fevereiro de 1848. Terá sido após esta guerra que a indústria dos escalpes índios atingiu o seu apogeu, apesar de haver registos desta “atividade” desde 1835 até 1880. Há ainda um outro aspeto sobre o qual considero pertinente refletir. Desde a *Land Ordinance*, aprovada pelo Congresso em 1785 e nascida da *Ordinance* de Jefferson em 1784, que estava em curso a domesticação do Oeste. É neste contexto que proponho a leitura do ensaio “What happens to country in *Blood Meridian*”, de Jay Ellis, publicado em *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*. Ellis fala de uma transformação do espaço em lugar – do espaço aberto e livre num lugar-país com fronteiras: “the realization of an abstraction bringing space into the order of place” (1). Ellis refere ainda alguns acontecimentos históricos que terão contribuído para essa transformação: o quase completo extermínio dos índios e dos búfalos.

Blood Meridian é, acima de tudo, uma obra difícil de classificar e circunscrever, nomeadamente na relação e utilização que faz da História.⁴ O conceito de metaficção historiográfica (cf. Cuddon 334), mencionado anteriormente, foi desenvolvido por Linda Hutcheon, uma académica canadiana reconhecida pelos seus estudos sobre o pós-modernismo, nomeadamente em *A Poetics of Postmodernism* (1988), obra em que desenvolve e problematiza este novo género literário. A constante questionação e problematização da segunda metade do século vinte levaram os pós-modernistas a contestar a validade da história e do seu registo, apercebendo-se de que a historiografia, sendo um exercício mental, é uma ficção: uma construção narrativa que recorre a mecanismos linguísticos para construir um enredo. É como se os acontecimentos históricos (a que Hutcheon chama “events”) permanecessem no passado, inacessíveis a nós no presente a não ser através de versões intelectualizadas desses mesmos acontecimentos: os factos (que Hutcheon designa por “facts”). A maioria das personagens em *Blood Meridian* tem antecedentes, quer historiográficos quer literários, e também os acontecimentos narrados não são totalmente originais.

Assim, a história e a literatura, como duas áreas que interpretam a experiência, podem igualmente engendrar historiografias plausíveis, tendo em conta que deixa de haver uma verdade, podendo várias versões coexistir. A metaficção historiográfica é, portanto, uma ficção cujo objeto é a ficção da história. Em *Postmodernist Fiction* (1987), Brian McHale analisa as ficções que se debruçam sobre a história, colocando a questão “Real, compared to what?” (46). A ausência de um referente histórico concreto e tomado como verdadeiro e o fim da história como disciplina incontestável descritos pelos estudos pós-modernistas permitem a existência de múltiplas narrativas históricas. A destituição do historiador como autoridade inquestionável e a preocupação em evidenciar todas as potenciais e profusas verdades permitem que uma personagem como o juiz Holden ouse construir a sua própria narrativa dentro da narrativa abrangente de *Blood Meridian*, ao ter acesso privilegiado aos acontecimentos e não aos factos, e tendo como objetivo um futuro em que poderá ser suserano – quer o seu ímpeto hegemónico seja uma forma de McCarthy materializar o despotismo da historiografia ou a desmistificação de um Oeste em que o bem já não triunfa invariavelmente. Holden está continuamente a colecionar objetos e artefactos provenientes de zonas desoladas para os desenhar e depois destruir. Joshua Masters, no ensaio “Judge Holden's Textual Enterprise in McCarthy's *Blood Meridian*”, descreve o juiz como um etnógrafo – alguém que estuda os povos e os seus costumes, raças, religiões, sistemas políticos, entre outros. O poder do etnógrafo, assim como o do historiador, é extenso. O etnógrafo e o historiador têm o poder de selecionar os aspetos que definirão a cultura ou acontecimento que retratam, deixando outros de parte. Está nas mãos do historiador definir que povo ou figura deve ser encarado como opressor ou como vencedor. Está nas mãos destes estudiosos escolher quem ficará na narrativa da História e quem não terá lugar nela. A manipulação que Holden faz dos artefactos que encontra e a sua violência são metáforas para a violência do registo da história: ele recolhe os objetos, analisa-os, desenha-os e destrói-os, tendo assim nas suas mãos o poder de decidir aquilo que existirá no mundo ou não. Ora, ao encerrar no seu *ledgerbook* a única representação de uma dada realidade (que ele já destruiu), o juiz Holden tem a possibilidade – e o poder – de nomear essas realidades. A destruição contínua de antigas realidades leva ao esquecimento da sua existência por parte de outros e, por falta de outros registos desses objetos, artefactos ou realidades, o exemplar de Holden é o original, tornando-o no criador dessa realidade. Assim, nessa dialética de destruição/apropriação, Holden vai construindo a sua narrativa, a sua história ou a sua História (cf. Jasinski 9).

O juiz Holden é, deste modo, a testemunha privilegiada do mundo. Ele pode observar, desenhar, destruir e escolher aquilo que vai contar – que guardará para mostrar às gerações vindouras – e o que vai apagar. E ele é o único a poder fazê-lo em *Blood Meridian* por ser o único na posse de um conhecimento pleno do mundo e de si mesmo. Os seus conhecimentos de química, de astronomia, da Bíblia, de geografia, de línguas e de retórica permitem-lhe que os homens o reconheçam como um líder idóneo e os seus conhecimentos de etnografia e historiografia permitem-lhe construir a sua própria narrativa. Jay Ellis, no ensaio “Sins of the Father, Sins of the Son” (publicado em *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*), afirma mesmo que o poder sobre-humano de Holden se deve ao facto de ele conhecer uma “ordem universal” à qual mais nenhum ser humano – nem o rapaz – tem acesso (155). Assim, não parece inusitado que nenhuma outra personagem seja descrita a observar a realidade, a documentá-la ou a tentar memorizá-la. A sabedoria do juiz é a sua maior fonte de poder. Porém, tal como em qualquer outra narrativa, tem de haver um ponto de vista principal, sendo os restantes ou englobados ou engolidos pela narrativa preponderante. Talvez também por isso seja a Bíblia o único livro a que McCarthy faz referência em *Blood Meridian*. O facto de ser o rapaz, que é analfabeto, quem carrega a dita Bíblia consigo exacerba a sua impotência quando comparado com o juiz e reforça a ambivalência entre a guerra e a religião. Essa ambivalência patente entre o juiz e o rapaz – e entre a guerra e a religião – encontra correspondência também nas várias linhas narrativas do romance. Existe em *Blood Meridian* uma clara linha de narrativa histórica, a qual McCarthy baseou na dúbia autobiografia de Samuel Chamberlain, *My Confession: Recollections of a Rogue*, e em outros registos históricos.⁵ Mas Cormac McCarthy ilustra através da figura do juiz Holden a manipulação da realidade que se verifica ao registá-la, lembrando-nos de que a História também é ela uma construção narrativa e uma ficção. Por outro lado, ao nível do enredo do romance conseguimos distinguir a linha narrativa do juiz Holden e a do rapaz, que se cruzam apesar de serem autónomas. As estórias do juiz e do rapaz são norteadas por princípios discordantes: Holden exhibe um claro ímpeto hegemónico enquanto o rapaz, mesmo sendo aparentemente passivo, encerra no seu âmago algum tipo de espiritualidade. Conjugadas, as estórias de ambos refletem a ambivalência temática anteriormente referida e correspondem a cada uma das personagens centrais. A narrativa de Holden parece ser ancestral e interminável, enquanto a do rapaz é transitória e pode servir para representar todas as outras possíveis narrativas de oposição ao juiz. Em todo o caso, o poder de Holden no plano narrativo é duplo. Por um lado, no plano da ficção, a sua linha narrativa é aquela que

subsiste: o rapaz acaba por morrer, assim como todo o *Gang*, e só o juiz continua. O rapaz é inclusivamente incorporado e absorvido literalmente por Holden. Por outro lado, o juiz é o único com capacidades para fazer um registo da realidade, a sua própria História, para escrever o livro que potencialmente tem o peso para se poder opor à Bíblia.

A soberania destas personagens proeminentes de “The Dead” e *Blood Meridian* materializa-se não só ao nível do enredo, mas também na intimidade que têm com o narrador e na atenção que este lhes concede. Efetivamente, a autoridade de que gozam Gabriel Conroy e o juiz Holden é fundada na sua posição enquanto homens – Gabriel enquanto cavalheiro na hierarquia social e Holden como o sumo-sacerdote de uma religião selvática – e corroborada pelos tropos narrativos descritos. Por outro lado, a Gretta Conroy é concedida a última fala do conto, conseguindo deixar Gabriel sem palavras, ao passo que o rapaz é o enfoque narrativo na abertura do romance. Assim, pode concluir-se também que, em termos formais, tanto Gretta como a personagem *kid* gozam de uma importância acrescida não contemplada na organização hierárquica, visto que os narradores de ambas as obras lhes concedem destaque ou importância em algum ponto das narrativas.

Com efeito, ainda que possa parecer que quem detém verdadeiramente o poder são os narradores, eles não são o cerne da narrativa. Porém, a manipulação da perspetiva e da narração (quer da história como da História), presente em ambas as obras, faz com que as narrativas pareçam oscilar entre uma retórica de predestinação e de livre arbítrio: por um lado, as decisões que as personagens tomam parecem ser determinantes para o futuro; por outro lado, os desfechos surgem naturalmente e o acesso ao enredo é sempre manipulado pelo narrador. Em última análise, o único que se mantém inquestionável e inabalável é Holden.

Obras Citadas

Bibliografia Activa

Joyce, James. *Dubliners*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

McCarthy, Cormac. *Blood Meridian or Evening Redness in the West*. UK: Picador [Pan MacMillan], 2010.

“The Dead”

- Baccolini, Raffaella. "'She Had Become a Memory': Women as Memory in James Joyce's *Dubliners*". *Rejoycing: new readings of Dubliners*. Ed. Rosa Bollettieri Bosinelli and Harold F. Mosher Jr. Lexington: University Press of Kentucky, 1998. 145-164.
- Bauerle, Ruth. "Date Rape, Mate Rape: A Liturgical Interpretation of *The Dead*". *New Alliances in Joyce Studies*. Ed. Bonnie Kime Scott. Newark: University of Delaware Press, 1988. 113-124.
- Corcoran, Marlena. "Language, Character, and Gender in the Direct Discourse of *Dubliners*". *Rejoycing: new readings of Dubliners*. Ed. Rosa Bollettieri Bosinelli and Harold F. Mosher Jr. Lexington: University Press of Kentucky, 1998. 165-178.
- Higdon, David Leon. "Gendered Discourse and the Structure of Joyce's *The Dead*". *Rejoycing: new readings of Dubliners*. Ed. Rosa Bollettieri Bosinelli and Harold F. Mosher Jr. Lexington, University Press of Kentucky, 1998. 179-191.
- Ingersoll, Earl G. "The Gender of Travel in *The Dead*". *James Joyce Quarterly* 30.1 (1992): 41-50.
- Norris, Margot. *Suspicious Readings of Joyce's Dubliners*. Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2003.
- Riquelme, John Paul. "The Dissolution of the Self and the Police". *Rejoycing: new readings of Dubliners*. Ed. Rosa Bollettieri Bosinelli and Harold F. Mosher Jr. Lexington: University Press of Kentucky, 1998. 123-141.

Blood Meridian

- Bloom, Harold. *How to read and why*. New York: Simon & Schuster, 2000.
- Ellis, Jay. *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*. New York: Routledge, 2006.
- Jasinski, Shawn Mark. "Judge Holden and the Violence of Erasure: *Blood Meridian's* Historical Skepticism". *Modern Horizons Journal* (November 2011). Web. <<http://modernhorizonsjournal.ca/wp-content/uploads//Issues/201111/Issue-201111-Jasinski.pdf>>.
- Masters, Joshua J. "'Witness to the Uttermost Edge of the World': Judge Holden's Textual Enterprise in Cormac McCarthy's *Blood Meridian*". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 40.1 (1998): 25-37.
- Phillips, Dana. "History and the Ugly Facts of Cormac McCarthy's *Blood Meridian*". *American Literature* 68.2 (1996): 433-460.

Sepich, John Emil. *Notes on 'Blood Meridian': Revised and Expanded Edition*. Austin: University of Texas Press, 2008.

---. "The Dance of History in Cormac McCarthy's *Blood Meridian*". *Southern Literary Journal* 24.1 (1991): 16-31.

Bibliografia Passiva

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds – Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978.

Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.

Foucault, Michel. *Language, counter-memory, practice*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1995.

Kaufman, Michael. "Men, Feminism, and Men's Contradictory Experiences of Power", *Theorizing Masculinities*. Ed. Harry Brod and Michael Kaufman. Thousand Oaks/London: SAGE Publications, 1994. 142-164.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Routledge, 1991.

¹ Sobre hierarquia e manifestações de poder em "The Dead", leia-se "The Dissolution of the Self and the Police", de John Paul Riquelme, um dos artigos mais preponderantes para a análise conduzida neste artigo.

² Ver, por exemplo, "What is a Woman . . . a Symbol of?", de Tilly Eggers; "'She Had Become a Memory': Women as Memory in James Joyce's *Dubliners*", de Raffaella Baccolini; "The Politics of Gender and Art in *The Dead*", de Margot Norris, em *Suspicious Readings of Joyce's Dubliners*; "Language, Character and Gender in the Direct Discourse of *Dubliners*", de Marlena G. Corcoran.

³ Note-se, por exemplo, o recurso aos vocábulos "acting", "stage", "speech", "part", "play", "perform", entre outros.

⁴ Sobre a classificação e definição de *Blood Meridian* quanto ao tratamento da História, tendo também em conta Georg Luckács e o romance histórico, veja-se o ensaio "History and the Ugly Facts of Cormac McCarthy's *Blood Meridian*", de Dana Phillips.

⁵ A obra *Notes on 'Blood Meridian'*, de John Emil Sepich, é uma referência incontornável no estudo do romance de Cormac McCarthy. Sepich foca-se extensivamente, e com grande pormenor, nas referências históricas e antecedentes do romance, de grande importância para esta análise. O ensaio "The Dance of History" do mesmo autor surge também em *Notes on Blood Meridian*, mas com ligeiras alterações, pelo que se aconselha a leitura do artigo original em *Southern Literary Journal* 1 (1991).

A Fixação de Terminologia na Tradução Especializada

Anabela Pereira Mendes do Nascimento

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS DA UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Citation: Anabela Pereira Mendes do Nascimento, “A Fixação de Terminologia na Tradução Especializada”. *Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, nº 6, 2017: 51-62. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ler.letras.up.pt/>.

Resumo

Face à globalização, a gestão de terminologia é uma questão emergente, à medida que a tradução de textos especializados se avoluma no corpus total de textos traduzidos em todo o mundo. Este artigo tem por objetivo averiguar quem fixa os termos técnicos utilizados numa determinada área do saber, quais são as entidades avalizadas para o efeito e onde está disponível para consulta o resultado desse trabalho. Perspetiva-se abordar algumas problemáticas inerentes à fixação da terminologia e o modo como esta fixação se reflete na atividade tradutória, em particular na tradução especializada, assim como os seus contextos de utilização. Pretende-se ainda evidenciar as suas enormes potencialidades, não perdendo de vista o debate sobre as suas limitações em relação às reais necessidades do tradutor hodierno.

Palavras-chave: terminologia; tradução especializada; fixação de terminologia; tradução jurídica; recursos terminológicos.

The world, the interpretation of the world and the representation of the world are different things. Terminology bridges the last two precisely at the modeling stage where the specification of conceptualizations is still informal, combining the work of the expert, the terminologist and the knowledge engineer.

Santos e Costa 153

Introdução

A gestão de terminologia, enquanto conjunto de termos de uma determinada área do saber, tem vindo a ganhar peso e relevância, à medida que a tradução de textos especializados aumenta vertiginosamente. Desde tempos imemoriais que a tradução de ciência consiste na passagem de testemunho, na disseminação de conhecimentos, numa forma móvel de cultura (Olohan 246). No nosso século, o progresso científico e económico e a globalização exigem a troca constante de conhecimentos, requerendo uma simbiose perfeita entre a produção e a utilização dos mesmos.

Quer se trate de procedimentos médicos, de instruções de *software* ou de disposições legais que regulem, por exemplo, o arrendamento, em terminologia as expressões linguísticas são alvo de uma redução semântica, uma normalização ou standardização, para designar aquele conceito e nenhum outro. A palavra passa a termo, veículo de intenção comunicativa específica da área a que se reporta.

Este artigo resulta de um trabalho de pesquisa sobre quem fixa a terminologia utilizada nas diversas áreas de especialidade, bem como a sua aplicação na tradução especializada. Pretendeu-se ainda averiguar como está essa terminologia disponível para o tradutor técnico bem como os seus contextos de utilização, em particular numa empresa de tradução.

Para uma Definição de Tradução Especializada e de Terminologia

A tradução técnico-científica é sinónimo de “specialized translation” ou de “translation of language for special purposes (LSP)” (Olohan 246). Neste sentido, pode-se entender “scientific and technical translation as the translation of texts from the domains of science and technology” (Olohan 246).

Sendo a tradução uma forma de comunicação, “technical communication... seeks to help an audience understand a subject or to carry out a procedure, it helps people

perform things quickly and safely, and may help readers avoid dangerous situations or making mistakes when using something” (Byrne 26).

No que respeita ao que se entende por Terminologia, até à data não existe consenso entre os teóricos quanto às suas delimitações concretas. Ao longo dos anos, o debate tem girado em torno de várias questões, tais como se é uma disciplina autónoma, uma matéria teórica, um domínio interdisciplinar ou apenas um conjunto de práticas.

Nesta altura, importa compreender como a “palavra” se torna um “termo”. Segundo Kageura (46), os termos são uma classe funcional das unidades lexicais. De acordo com o autor, “what makes some lexical units terms is their usage and social recognition within a given domain, subject or vocation” (47). Deste modo, o termo tem uma natureza extralinguística, uma dimensão cognitiva e comunicativa. É a função que assume dentro do texto que o faz migrar da lexicologia para a terminologia. Cabré acrescenta: “pragmatics is the factor that most significantly differentiates terms from words. Pragmatically, terms and words differ with respect to their users, the situation in which they are used, the topics they communicate, and the type of discourse in which they usually occur” (36).

Além disso, ten Hacken afirma que os termos acrescentam alguma informação à linguagem geral no sentido em que remetem para conceitos específicos, os quais, por sua vez, fazem parte do léxico mental de um grupo reduzido de falantes (6). Os termos diferenciam-se quanto ao tipo de utilizadores. O autor exemplifica a sua consideração com termos relacionados com a produção vinícola, na qual palavras como “grape” e “harvest” são conhecidas do público em geral, mas termos como “first pressing” e “flor” (uma camada protetora que se forma em cima do mosto) são representações de conhecimento específico, só reconhecidos por alguém com interesse particular na produção de vinho, no caso do primeiro, ou por um especialista na matéria, no caso do segundo.

Wüster, considerado por muitos como o pai da Terminologia moderna, entendia a mesma como uma ferramenta para facilitar a comunicação especializada e eliminar a ambiguidade da comunicação técnica e científica por recorrer a unidades termo/conceito definidas de forma precisa (Bowker 287). Segundo Bowker, Terminologia “is concerned with the naming of concepts in specialized domains of knowledge” (286), sendo “a group of practices concerned with the collection, description, processing and presentation of concepts in a specialized field” (288).

Cabré, por seu lado, conceptualiza a Terminologia atual como “an interdisciplinary field of enquiry whose prime object of study are specialized words occurring in natural language which belong to specific domains of usage” (32). Segundo esta autora, Terminologia configura três significados diferentes, o que é corroborado por Kyo Kageura, que a descreve da seguinte forma:

(1) the set of practices and methods used for the collection, description and presentation of terms; (2) the set of premises, arguments and conclusions required for explaining the relationships between concepts and terms (in other words, the theory of terminology) and (3) the vocabulary of a special subject field. (44)

Assim, é possível concluir que Terminologia equaciona três conceitos distintos: um processo de designação, uma metodologia prática; uma disciplina, um campo de estudo teórico; um produto, o conjunto dos termos técnicos utilizados numa área de especialidade. No âmbito deste artigo, “terminologia” remete para este último.

Problemáticas Inerentes à Fixação de Terminologia na Tradução Especializada

Olohan (247) menciona alguns teóricos que têm defendido que a Tradução Especializada é mais fácil (Jumpelt, Ortega y Gasset) devido a uma certa universalidade da linguagem utilizada nas áreas de especialização. Contudo, a utilização de vocabulário especializado pressupõe o conhecimento do mesmo, o qual tem de ser adquirido pelo tradutor. Na realidade, o vocabulário que configura a referida eventual facilidade pode tornar-se no maior desafio deste tipo de tradução.

Um texto com um alto nível de especialização deve ser preciso, conciso e sistemático, e deve utilizar terminologia monossémica e inequívoca. No entanto, o discurso científico inglês pode caracterizar-se por construções sintagmáticas muito longas, com modificadores que podem ocorrer em posição pré e/ou pós-nominal, o que pode dificultar a interpretação. Um exemplo retirado de um manual de instruções é o seguinte: “project specific electrical kit assy on site drawing”.¹ Neste caso, o núcleo é “drawing” e os modificadores encontram-se todos em posição pré-nominal do mesmo. São compostos por adjetivos (“project specific”,² “electrical” “on site”) e por nomes (“kit assy”).³ A tradução desta sequência foi “desenho do kit de montagem elétrico no local, específico do projeto”.

Por outro lado, a maior parte da produção de textos técnicos e científicos realiza-se em inglês, o que pode criar algumas incertezas ao tradutor técnico, dado que alguns termos, dependendo da área em que se inserem, podem nem sequer requerer tradução. Esta situação é recorrente em IT, em que termos como “login” ou “password”⁴ são amplamente conhecidos de qualquer utilizador de dispositivos informáticos.

A tradução jurídica não implica apenas a transferência de sentido de uma língua para outra, mas também a transferência do conceito de um sistema jurídico para outro sistema jurídico, cujas bases podem assentar em noções completamente diferentes.⁵ Ao que acresce que o discurso jurídico se pauta pelo excesso de vocabulário técnico, por uma tendência para um estilo pomposo e arcaico, pelo recurso a vocábulos em latim, por estruturas sintáticas muito complexas e longas e por instâncias de gramática, de pontuação e de coesão inadequadas (Ruiz 72).

A dicotomia Direito/Cultura é corroborada por Ramos:

The culture-bound and evolving nature of most legal concepts, the complexity of their semantic layers and the various degrees of asymmetry between their native legal systems and sources explain the added difficulty of terminological work in this area and the prominent attention devoted to it in Legal Translation Studies (LTS). (121)

Com base no exposto acima, a tradução jurídica configura-se uma atividade com implicações profundamente sociais e culturais, que exige do tradutor jurídico o conhecimento não apenas da terminologia específica, mas também, e principalmente, do sistema jurídico em que se insere, das convenções a que está sujeito, dos conceitos veiculados, da construção sintática dos dois sistemas, da intenção comunicativa, das culturas de origem e alvo. A tradução jurídica parece mesmo contrariar uma certa norma de tradução, na qual a tendência é contribuir para uma “certain neutralization of the cultural peculiarities of specialized terminology” (Cabré 23). Configura-se como uma tradução que exige a utilização de técnicas e metodologias específicas, mas que se afasta da “tradução técnica” e da “tradução científica” quanto à matéria que a enforma. Biel corrobora esta interpretação, uma vez que, segundo a autora, “in contrast to other types of LSP translation, such as medicine, science or technology, legal translation tends to involve more culture-specific than universal components” (22). Além do mais, estes textos, sejam normativos (decreto-lei, regulamento, etc.), sejam vinculativos (contratos, procurações, etc.), têm um profundo impacto na vida

das pessoas que são partes constituintes da relação jurídica, pelo que um erro de tradução num documento deste tipo pode ter graves consequências.

Outros constrangimentos da tradução técnica, em geral, prendem-se com a formatação dos textos, o *design*, o tipo de letra, a existência de gráficos, a disposição da página, o tipo e formato do ficheiro. “Most, if not all, . . . cannot be changed during translation” (Byrne 27). Na tradução jurídica estes constrangimentos podem relacionar-se, por exemplo, com a necessidade de respeitar a formatação em termos de numeração de cláusulas e subcláusulas, bem como de explicitar informação manuscrita (assinaturas, rubricas ou numeração) ou contida em carimbos, logótipos ou selos.

Estandardização⁶

Atividades relacionadas com a criação de terminologia remontam ao florescimento das ciências, a partir do século XVIII, período em que se multiplicam as pesquisas no campo da química, da botânica e da zoologia. Segundo Cabré, essas pesquisas “exemplify the interest that the naming of scientific concepts has always had for the real protagonists - the specialists” (1).

Se por um lado, nos séculos XVIII e XIX, os protagonistas da criação, ou fixação, de termos são os cientistas, com autoridade para designar os novos conceitos emergentes das ciências, no século XX são os engenheiros que assumem o principal papel nesta atividade. O progresso e a tecnologia crescentes exigem não apenas a designação de novos conceitos, mas a uniformização dos mesmos pela comunidade internacional.

Cabré define esta uniformização da seguinte forma:

Standardization of terms is a complex process that entails a number of operations: the unification of concepts and concept systems, the definition of terms, the reduction of homonymy, the elimination of synonymy, the fixing of designations, including abbreviations and symbols, and the creation of new terms. (200)

A história revela que a preocupação com a estandardização da correspondência entre conceitos e termos cedo se manifestou aos mais altos níveis, tendo sido criada a Comissão Eletrotécnica Internacional (IEC) em 1904. Esta comissão tem operado no domínio exclusivo da engenharia elétrica e eletrónica, regulando os métodos e

orientações de desenvolvimento da produção desse campo, e mantém um comitê para a terminologia desde 1910. Mais recentemente, em 1973, foi criado o Comitê Europeu de Normalização Eletrotécnica (CENELEC), órgão com 15 estados-membro que desenvolve padrões de engenharia elétrica, sob a alçada dos princípios da IEC.

Outro órgão particularmente relevante neste âmbito é a Organização Internacional de Normalização (ISO), fundada em 1946. Esta instituição teve origem no seu antecessor, a Federação Internacional das Associações Nacionais de Normalização (ISA), fundada em 1926 e extinta durante a Segunda Guerra Mundial. A ISO tem por objetivo facilitar a coordenação internacional e unificar os padrões industriais. Nesta última, ganhou especial relevância o comitê para a terminologia, designado de Comitê Técnico ISO/TC 37, dirigido por Wüster a partir de 1952.

Em termos gerais, “standardização” refere-se ao processo de formular e aplicar regras para uma abordagem estruturada a uma atividade específica, tendo em conta as condições de funcionamento e os requisitos de segurança. Refere-se à intervenção de determinado organismo ou entidade a fim de estabelecer preferências linguísticas de umas formas sobre as outras, cuja decisão constitui um padrão segundo o qual se apresentam os aspetos acordados, bem como se determinam os contextos de aplicação.

A Prática: Standardização em Contexto de Empresa de Tradução

Ao nível da produção de texto, a standardização de terminologia passa pela fixação prévia dos termos por entidades avalizadas para o efeito, nomeadamente as instituições acima mencionadas, cuja atividade se reflete em *corpora* e bases terminológicas, como o IATE (Base Terminológica Multilingue da União Europeia), a UNOGTerm e a UNTERM (bases de dados das Nações Unidas). Em contexto de empresa de tradução, as entidades normalizadoras são complementadas pelos materiais de referência fornecidos pela empresa e pelos glossários da empresa ou do cliente.

A prática terminológica⁷ nos nossos dias está, inevitavelmente, vinculada à tecnologia e às ferramentas TAC (Tradução Assistida por Computador). O tradutor hodierno tem de possuir competências muito para além das linguísticas, tem de adquirir competências no âmbito da tecnologia da informação para a tradução para poder traduzir diversos tipos de ficheiros (*Word, pdf, Excel, Xliff, etc.*), abrir *packages* enviados por gestores de projeto, criar/consultar MT (Memórias de Tradução) ou

glossários próprios (*sdltm*, *tmx*, *sdltb*, etc.) ou do cliente/empresa, saber formatar, editar, etc.

O recurso aos motores de pesquisa para a verificação da existência de termos na língua portuguesa também se revela de grande utilidade. Para a variante de português europeu, essa verificação pode ser feita por escrever a expressão a pesquisar entre parênteses, acrescida de “site: pt”.

Ademais, atualmente é possível contactar diversas associações profissionais e grupos de tradutores, os quais têm grande expressão nas redes sociais. Algumas dignas de menção, presentes no *Facebook*, são *Tradutores de Portugal*, *Pedra de Roseta*, *Terminologia e Gestão da Informação de Especialidade*, entre muitas outras. A página *ProZ.com* revela-se também uma ferramenta muito útil, com um fórum de discussão de dúvidas, o *KudoZ*.

Apesar de todos estes recursos, a prática revelou algumas fragilidades dos mesmos. Por exemplo, na tradução do espanhol “ganglios basales” em determinado projeto, o gestor do mesmo forneceu um glossário no qual constava a tradução “gânglios basais”. Consultado o IATE e a associação portuguesa da doença relacionada com o documento a traduzir, verificou-se que outra tradução possível era “gânglios da base”. A tradutora optou pelo termo constante no glossário e acrescentou uma nota na Unidade de Tradução (UT) correspondente com a indicação da outra possibilidade, bem como as fontes consultadas. A revisão revelou que o termo selecionado foi “gânglios basais”, apesar de “gânglios da base” ser um termo perfeitamente válido e aceitável.

Num documento de *Customer Relationship Management* (CRM), uma das expressões a traduzir era “daily demo report” que foi traduzido como “relatório de demonstrações diárias”. No entanto, o revisor corrigiu para “relatório diário de demonstrações”. Na realidade, estes dois conceitos não são iguais: no primeiro são as demonstrações que se realizam numa base diária, no segundo é o relatório. O facto de, em inglês, a modificação ocorrer, predominantemente, à esquerda do núcleo, em posição pré-nominal, pode levar a que a relação lógica entre as partes desapareça. Em português, esta relação tem de ser explicitada, criando dificuldades ao tradutor.

Um outro exemplo interessante diz respeito à tradução de “delta p”. O Sr. Eng.º João Roque Dias⁸ defende que é errado utilizar “delta p” em português, devendo ser utilizada a expressão “pressão diferencial”. Roque Dias pode ser considerado uma

autoridade na matéria em face da sua formação académica no ramo da engenharia, para além dos vastos anos de experiência como tradutor técnico. Além disso, o seu *website* faz parte das fontes credíveis indicadas durante a componente letiva do Mestrado em Tradução da FCSH-UNL.⁹ No entanto, neste caso, a ligação de “concordance search” da MT do cliente revelou a preferência por “delta p” em traduções anteriores. A informação resultante da pesquisa foi comunicada ao gestor do projeto, mas manteve-se “delta p”.

Na tradução jurídica, encontrar “equivalentes funcionais” (Ramos 124) nem sempre é fácil, e mesmo dentro da mesma subárea existem termos concorrentes. Por exemplo, veja-se a tradução de “claim” num contrato de cessão de direitos de propriedade intelectual. Para “claim”, o IATE apresenta como tradução específica desta subárea (*Intellectual property*) o termo “reivindicação”. No entanto, e ainda no âmbito jurídico, apresenta outras traduções como “pedido” ou “sinistro”. “Reivindicação” e “pedido” são também as opções apresentadas no *Dicionário Jurídico* de Maria Paula Gouveia Andrade. Optou-se por “reivindicação”, mas o revisor técnico - um advogado - corrigiu para “queixa”. Desta forma, muitas vezes a questão pode não se colocar em termos de adequação ou de equivalência funcional, mas podem configurar-se também preferências do revisor ou convenções de uso que tornem uns termos mais adequados do que outros. Para um tradutor inexperiente, um glossário ou uma base de termos, ainda que registe todas estas opções, não dá conta das subtilidades que subjazem a algumas tomadas de decisão.

Outro exemplo interessante tem a ver com a tradução do termo “sociocusis”, que consta no IATE como “socioacúsia”. No entanto, esta versão não aparece na pesquisa em *websites* portugueses, aparecendo antes “socioacusia”, ainda que a sua ocorrência não seja muito numerosa. Seguiu-se a versão do IATE, mas o revisor optou pela segunda, privilegiando o critério do uso efetivo em documentação da área.

Quanto ao termo “audiogenic”, este não consta no IATE nem na Infopédia. A pesquisa em *websites* apresentou a variante brasileira “audiogênico” e a variante em português europeu “audiogénico”, mas num contexto diferente do TP (texto de partida). “Audiogénico” também não consta no dicionário *on-line* Priberam nem no Portal da Língua Portuguesa. Perante a inexistência do termo na variante de português europeu para a área do TP, traduziu-se “audiogenic” por uma paráfrase, “produzido pelo som”, mas o revisor corrigiu para “audiogénico”, certamente com base na sua experiência, formação e conhecimentos na área. Estes parecem ser fatores

determinantes para a existência de uma atitude crítica perante a multiplicidade de opções e recursos concorrentes disponíveis, quando não existe ainda a devida fixação de alguns termos em português por parte de uma autoridade na matéria.

Conclusão

A necessidade de uniformizar a relação entre conceitos e designações em áreas de especialidade levou à criação de entidades reguladoras internacionais (IEC, CENELEC, ISA, ISO) que têm fixado a terminologia, enquanto conjunto de termos dessas mesmas áreas. Essa standardização reflete-se na existência de numerosos recursos disponíveis *on-line*, como dicionários especializados e bases de dados como o IATE, para mencionar apenas alguns. A tradução especializada, como veículo de disseminação do conhecimento técnico e científico, não pode desvincular-se dessa atividade terminológica. Em contexto de empresa de tradução a regulação é complementada pelas escolhas e preferências da própria empresa, dos revisores e do próprio cliente.

A consulta destes recursos juntamente com a gestão dos seus próprios glossários e MT por parte dos tradutores constitui uma mais-valia no seu trabalho, tornando possível a consulta, a partilha, a troca e a reutilização de conhecimento, o que pode contribuir para um produto terminologicamente consistente e para o controlo de qualidade do mesmo.

Apesar de todo o trabalho já realizado no âmbito da terminologia, ainda assim existe margem para melhorar a quantidade e qualidade dos recursos terminológicos disponíveis. Conforme verificado, o conteúdo de algumas entradas nas bases de dados IATE e UNOGTerm revela-se insuficiente para as necessidades do tradutor atual. A falta de análise orientada para a tradução pode conduzir a propostas de tradução inadequadas e/ou inconsistentes.

A possibilidade de consultar terminologia já convencionalizada pode facilitar em muito o trabalho do tradutor especializado, mas os exemplos apresentados revelam que a fixação de terminologia ainda não está, efetivamente, fixada em muitos contextos. Existem outras condicionantes, conforme acima mencionado, pelo que determinar qual o termo a empregar em determinada UT poderá continuar a não ser fácil. Ainda assim, e fazendo uma apropriação das palavras de Ruiz: “As to the remaining obstacles, I guess they are simply the charms of our trade” (86).

Obras Citadas

- Biel, Lucja. "Legal Terminology in Translation Practices: Dictionaries, Googling or Discussion Forums?" *SKASE Journal of Translation and Interpretation* 3.1. (2008): 22-38. Web. http://www.skase.sk/Volumes/JTI03/pdf_doc/BielLucja.pdf
- Bowker, Lynne. "Terminology". *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. Mona Baker and Gabriela Saldanha. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2009.
- Byrne, Jody. *Scientific and Technical Translations Explained. A Nuts and Bolts Guide for Beginners*. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2014.
- Cabré, Maria Teresa. *Terminology: Theory, Methods and Applications*. Philadelphia and Amsterdam: John Benjamins, 1999.
- González-Ruiz, Victor. "Chapter 5. Trying to See the Wood Despite the Trees. A Plain Approach to Legal Translation". *The Ashgate Handbook of Legal Translation*. Ed. Le Cheng, King Kui Sin and Anne Wagner. Surrey and Burlington: Ashgate Publishing Company, 2014. 72-86.
- Hacken, Pius ten. "Terms and Specialized Vocabulary. Taming the Prototypes". *Handbook of Terminology*. Ed. Hendrik J. Kockaert and Frieda Steurs. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2015. 3-13.
- Kageura, Kyo. "Terminology and Lexicography". *Handbook of Terminology*. Ed. Hendrik J. Kockaert and Frieda Steurs. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2015. 44-59.
- Olohan, Maeve. "Scientific and Technical Translation". *Routledge Handbook of Translation Studies*. Ed. Millan-Varela, Carmen and Francesca Bartrina. London and New York: Routledge, 2012.
- Ramos, Fernando Prieto. "Parameters for Problem-Solving in Legal Translation: Implications for Legal Lexicography and Institutional Terminology Management". *The Ashgate Handbook of Legal Translation*. Ed. Le Cheng, King Kui Sin and Anne Wagner. Surrey and Burlington: Ashgate Publishing Company, 2014. 121-134.
- Santos, Cláudia and Rute Costa. "Domain Specificity: Semasiological and Onomasiological Knowledge Representation". *Handbook of Terminology*. Ed. Hendrik J. Kockaert and Frieda Steurs. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2015. 153-179.
- Valdez, Susana. "Técnicas de Pesquisa para Tradução". Palestra apresentada numa oficina organizada pela Solegendas, Lisboa, abril de 2007.

¹ Todos os exemplos são retirados do corpus traduzido no âmbito do estágio curricular do Mestrado em Tradução da FCSH-UNL e foram aprovados pela empresa de tradução.

² O termo “project specific” deveria ter um hífen a unir as palavras, podendo dizer-se o mesmo de “on site”, dado tratarem-se de adjetivos. Esta constatação pode remeter para questões tais como o conhecimento explícito da língua por parte de alguns utilizadores de textos técnicos, questão que não será abordada por restrições de espaço.

³ Abreviatura de “assembly”. É curiosa a constatação de abreviaturas deste tipo num manual técnico, o que pode configurar algum entrave à mensagem inequívoca que deve caracterizar este tipo de texto.

⁴ O *Language Portal* da Microsoft, no separador “Search Terminology”, apresenta traduções avalizadas para estes termos, “início de sessão” e “palavra-passe”, respetivamente. Disponível em <http://www.microsoft.com/Language/en-US/Search.aspx>.

⁵ Ex.: sistemas jurídicos de *common law*/sistemas jurídicos romano-germânicos.

⁶ Outros termos possíveis para este conceito são “normatização”, “padronização” ou “normalização”, conforme tradução oficial para português da designação da entidade referida pelo acrónimo ISO. Segundo Cabré (195), existe alguma falta de consenso sobre o uso de “normalization” ou “standardization” no que se refere a “setting a form up as a model or type”. Alguns especialistas argumentam que “normalization” é a melhor forma de expressar a ação de reduzir diversas possibilidades concorrentes a uma única norma sem uma conotação autoritária. Outros defendem que “standardization” é a melhor termo disponível para referir decisões emitidas por órgãos devidamente autorizados e não coloca problemas de polissemia. Neste artigo, sendo a questão em causa quem tem a autoridade para decidir a correspondência conceito/termo, e sendo este o termo apresentado no IATE como a tradução correta na área das Humanidades, optou-se por “estandardização”.

⁷ Ou terminográfica, uma vez que alguns autores designam terminologia aplicada de terminografia (Bowker 288).

⁸ Disponível em http://www.proz.com/kudoz/english_to_portuguese/mechanics_mech_engineering/933664-dp.html.

⁹ Ver Susana Valdez, “Técnicas de Pesquisa para Tradução”, palestra apresentada numa oficina organizada pela Solegendas, Lisboa, em abril de 2007. Texto disponibilizado no âmbito da disciplina da componente letiva de Tradução do Texto Técnico.

O Potencial do *Task-Based Learning* (TBL) na Aprendizagem de uma Língua Estrangeira

Andreia Costa

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Citation: Andreia Costa, “O Potencial do *Task-Based Learning* (TBL) na Aprendizagem de uma Língua Estrangeira”. *Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, nº 6, 2017: 63-71. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ler.letras.up.pt/>.

Resumo

Dadas as características da sociedade e dos alunos do século XXI, verifica-se que é necessário substituir o modelo tradicional de aula, designado por “*teacher-centred lesson*”, pelo modelo de aula centrado no aluno, “*student-centred lesson*”. Este artigo demonstra como o *Task-Based Learning* (TBL), apesar de ter surgido nos anos 70, pode ser uma escolha adequada à aprendizagem de uma língua estrangeira hoje em dia, permitindo que os alunos ocupem um papel central e ativo, aprendam fazendo e possam desenvolver o seu conhecimento através de tarefas comunicativas e autênticas, de uma forma semelhante ao que acontece no mundo real. Simultaneamente, um conhecimento mais aprofundado sobre as características do TBL permitirá reconhecer o seu potencial na aprendizagem de uma língua estrangeira, permitindo pôr em prática diversas estratégias com diferentes níveis e faixas etárias.

Palavras-chave: *Task-Based Learning* (TBL); *student-centred lesson*; aprendizagem de uma língua estrangeira; tarefas comunicativas.

Introdução

Este artigo tem por base a dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Ensino do Inglês e do Alemão no 3º ciclo do ensino básico e ensino secundário, ao abrigo da deliberação do CRUP de 2011, sendo também uma reflexão sobre a minha experiência

profissional. A escolha do tema surgiu da necessidade de dar resposta às questões e desafios que surgem no meu dia a dia enquanto professora, procurando verificar na teoria as constatações da minha prática docente. Como tal, e após ter trabalhado com alunos de diferentes níveis e faixas etárias, constatei que uma das formas de os alunos estarem motivados é realizarem tarefas que se assemelham ao que eles vivenciam fora do contexto da sala de aula, aos seus gostos e preferências, tendo como finalidade a realização de um resultado final, ficando mais motivados e envolvidos porque se identificam com o tema em questão e participam mais nas aulas. Por outro lado, é cada vez mais evidente que o modelo tradicional de *teacher-centred lessons* já não é adequado à sociedade do século XXI, marcada pela mudança constante e designada por sociedade de informação, onde tudo acaba por estar à distância de um clique, eliminando barreiras e aproximando diferentes culturas, e onde a tecnologia é uma constante no dia a dia de todos os cidadãos e dos alunos em especial, uma vez que está presente em todas as fases do seu crescimento. Desta forma, é necessário a substituição de *teacher-centred lessons* por *student-centred lessons*, tendo o aluno um papel ativo e central na sala de aula. Aliadas a estas constatações da prática pedagógica, as duas citações seguintes reforçam a ideia defendida:

The classroom should not be about direct instruction. (...) Human beings **should not be passive**. When they get together, they should be **interacting** with each other. They should be **solving problems**, or they should be **making things**. (Robinson 117)

Indeed, one of the most demotivating factors for learners is when they have to learn something that **they cannot see the point of because it has no seeming relevance whatsoever to their lives**. (Dörnyei 63)

Objetivo e Pergunta de Investigação

O presente estudo associa as conclusões da prática pedagógica aos princípios do *Task-Based Learning* (TBL) e o objetivo principal é analisar como a autenticidade e as tarefas baseadas no mundo real podem ser trazidas para a sala de aula de uma língua estrangeira através do TBL. A pergunta de investigação é: “O *Task-Based Learning* (TBL) tem o potencial de trazer a autenticidade através das tarefas baseadas no mundo real para a sala de aula de língua estrangeira?”

Estrutura do Relatório

Apesar de o TBL ter surgido por volta dos anos 70 com a abordagem comunicativa, um dos objetivos foi perceber se o TBL é adequado ao século XXI. Para tal, para além do estudo pormenorizado do TBL, isto é, a sua definição e estrutura, a definição de *task*, a comparação e contraste com o *Presentation, Practice and Production* (PPP), os tipos de tarefas que podem ser postas em prática, as vantagens e desvantagens, e a ênfase dada ao papel do aluno, foi também importante perceber o enquadramento teórico, nomeadamente: conhecer as características da sociedade, o perfil dos aprendentes e as competências para o século XXI, como ocorre a aprendizagem em termos biológicos e quais os efeitos em termos cognitivos da realização de tarefas e da resolução de problemas, as teorias de aprendizagem da língua estrangeira, bem como o que se entende por autenticidade no contexto da sala de aula, um dos conceitos fundamentais deste relatório. Adicionalmente, foi analisado o que é mencionado nos documentos que regulam o sistema de ensino em Portugal: Metas Curriculares e Programas de Inglês e Alemão. No capítulo final, são apresentados exemplos de tarefas para diferentes níveis e faixas etárias que resultaram da minha experiência profissional e visam exemplificar como todos os conceitos mencionados previamente estão presentes.

Task-Based Learning – TBL

Segundo Willis, o TBL tem como principal característica a realização de uma tarefa cujo objetivo é criar uma finalidade real para o uso da língua estrangeira e fornecer um contexto natural para o estudo da mesma. Os alunos preparam e realizam a tarefa e posteriormente explicam e mostram como a realizaram (1). Há uma competência comunicativa na realização da tarefa, tendo em vista alcançar um resultado final, no qual o aluno ocupa um papel central e ativo. O TBL surgiu e tornou-se popular através da constatação de N Prabhu, o qual, ao trabalhar com alunos em escolas secundárias na Índia, verificou que eles aprendiam melhor uma língua se estivessem concentrados na realização de uma tarefa ou na resolução de um problema em detrimento de prestarem atenção unicamente a aspetos formais (Harmer 86).

Da estrutura do TBL fazem parte três fases: ***pre-task, task cycle e language focus***. Na ***pre-task*** há a apresentação do tema e da tarefa a realizar, a ativação dos conhecimentos prévios dos alunos através de expressões, estruturas e vocabulário relacionado com o tema e o esclarecimento das instruções necessárias para a realização

da tarefa, podendo existir também a apresentação de exemplos semelhantes realizados por outras pessoas. No *task cycle* há a execução da tarefa em pares ou pequenos grupos. O professor monitoriza o desempenho dos alunos a uma certa distância, evitando que eles recorram constantemente à sua ajuda, para que utilizem só os seus conhecimentos, exprimindo significado e comunicando. Do *task cycle*, para além da realização da tarefa, fazem parte o *planning* e o *report*. No primeiro, os alunos estruturam e planificam a forma como vão relatar e apresentar à turma como realizaram a tarefa, o que decidiram e o que descobriram. Para Willis, este é certamente o momento que permite o desenvolvimento da língua estrangeira, uma vez que há todo o cuidado em estruturar as ideias e o discurso, fazendo uso de outros recursos: dicionários, gramáticas, Internet, a ajuda dos colegas e professores. No *report*, não é esperado que o resultado final seja igual ao de um *native speaker*; no entanto, é crucial destacar os aspetos positivos e incentivar os alunos a continuarem e a melhorarem posteriormente. Na última fase, *language focus*, analisa-se e discute-se os elementos linguísticos que surgiram durante a realização da tarefa; há também a prática das estruturas e a explicação das mesmas, tendo resultado de um contexto já conhecido e natural para os alunos e não inventado (Willis 53-65).

Quando falamos sobre o TBL é importante contrastar e comparar com o PPP (*Presentation, Practice and Production*) que é ainda muito comum hoje em dia. O objetivo principal deste último é o domínio perfeito das estruturas frásicas, a sua apresentação controlada e contextualizada através de repetições e da prática e a produção final. Desta forma, o que os alunos aprendem é controlado pelo professor. No entanto, Skehan refere que, apesar de os estudos realizados sobre o PPP terem comprovado a sua ineficácia relativamente à capacidade de os alunos aplicarem em diversos contextos os conhecimentos linguísticos aprendidos, este continua a persistir por dois motivos: devido à segurança e ao controlo que o professor tem durante a aula e em termos da avaliação dos conteúdos abordados, implicando só uma resposta certa ou errada (94).

TBL e a Autenticidade

No que diz respeito à questão da autenticidade, tema central do presente relatório, Willis e Willis estabelecem três níveis para verificar se uma tarefa espelha o mundo real: **nível 1**: se permite ao aprendente produzir significado que será útil no mundo real, isto é, usar e aplicar o vocabulário que sabe sobre determinado tema; **nível 2**: se permite

pôr em prática o tipo de discurso que é muito comum no dia a dia: exprimir opiniões e argumentos, concordar, discordar ou explicar algo; **nível 3**: se a tarefa pode ocorrer no mundo real (136). Por sua vez, Guariento e Morley salientam quatro tipos de autenticidade: **1**) autenticidade através de uma finalidade genuína: existência de comunicação real e natural para alcançar uma finalidade genuína; **2**) autenticidade através de necessidades reais: a tarefa é considerada autêntica se houver uma relação com as necessidades do mundo real; **3**) autenticidade através da interação na sala de aula; e **4**) autenticidade através do envolvimento dos alunos (349-351).

Principais Conclusões

Em primeiro lugar, conclui-se que o TBL é uma escolha adequada ao século XXI, permitindo um papel central e ativo do aluno na sala de aula, dado que os aprendentes do século XXI são caracterizados por serem *digital natives* e *multitaskers*, capazes de fazer e explorar (DIY - *Do It Yourself* e DIWO - *Do It With Others*) (Prestes), bem como a por serem uma *Generation Einstein: smart, social and super fast* (Boschma & Groen).

O envolvimento ativo e o papel central que o aluno ocupa na sala de aula e na construção do conhecimento está relacionado com o Construtivismo (Piaget) que preconiza o facto de o conhecimento advir da ação. Para além disso, segundo o Construtivismo Social (Vygostky), o aprendente beneficia da interação com outros colegas, ficando a conhecer outras formas de pensar, opiniões, vocabulário e expressões (Slavin 231). O professor, por sua vez, serve de facilitador, “*scaffolding*” (Bruner).

Com o TBL o aluno comunica, exprime significado, aprende fazendo e experimenta através da tentativa-erro, tal como acontece no mundo real, aspetos que estão relacionados com a Abordagem Comunicativa que defende que aprender uma língua significa ser capaz de comunicar, exprimir significado, experimentando, mesmo que não se espere o perfeccionismo semelhante ao de um *native speaker*.

Verificou-se também que a realização de tarefas é algo preconizado nos documentos que regulam o sistema de ensino em Portugal (Metas Curriculares e Programas de Ensino do Inglês e do Alemão) de acordo com o Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas - QECRL; a abordagem sugerida é baseada na ação, permitindo um papel ativo do aluno, comunicando e construindo significado. Para além disso, é mencionada a realização de atividades e tarefas semelhantes às do mundo real

que permitam o envolvimento do aluno para que se desenvolva como um todo: cognitiva, afetiva e socialmente (Ministério da Educação; Lapa, Mota e Vilela).

É possível trazer a autenticidade para a sala de aula de língua estrangeira através de tarefas baseadas no mundo real, havendo vários tipos de atividades, desde as mais simples até às mais complexas, como a resolução de problemas e a criação de projetos (Costa).

Outro aspeto a destacar é o facto de a realização de tarefas e a resolução de problemas ter vantagens em termos cognitivos porque há a libertação de noradrenalina (um neurotransmissor sintetizado a partir da dopamina e que está envolvido na estimulação, na recompensa e na regulação do humor), para além de potenciar um crescimento dendrítico (Wolfe 183). Verifica-se, simultaneamente, que as situações e atividades que impliquem a libertação de adrenalina e noradrenalina, segregadas pelo córtex suprarrenal para ativar as respostas automáticas, estão relacionadas com uma maior memorização da situação ou episódio que origina a libertação destas hormonas. A emoção deve ser tida em conta (Wolfe 104). O aprender fazendo, experimentando através da tentativa-erro são significativos. Estas constatações levaram a uma pesquisa posterior, nomeadamente sobre a relação mais pormenorizada entre o TBL e a cognição relatada num artigo publicado na revista eletrónica *e-TEALS - an e-journal of Teacher Education and Applied Language Studies*, aliando aspetos da neurociência e da psicologia educacional à metodologia.

Para além disso, ao existirem marcas de autenticidade e a presença de tarefas baseadas no mundo real, é possível abordar no contexto da sala de aula diversas áreas do conhecimento para além da aprendizagem da língua estrangeira, algo que está intimamente ligado ao CLIL (*Content and Language Integrated Learning*), devendo, para tal, fazer-se com que objetivos relacionados com os 4Cs estejam presentes na aula: **Content** (conteúdos e a forma como estes são abordados), **Communication** (linguagem de, para e através da qual é possível aprender), **Culture** (os conhecimentos que o aluno tem de si próprio, dos outros e o que aprende quer sozinho quer com e a partir de outros colegas) e **Cognition** (ter em conta objetivos que promovam o pensamento crítico) (Coyle, Hood, e Marsh). Relacionada com o pensamento crítico, a Taxonomia de Bloom é uma referência adequada para verificar se os alunos evoluem das *Lower-Order Thinking Skills (LOTS)* para o nível mais complexo, *Higher-Order Thinking Skills (HOTS)*, de acordo com o que é estipulado para cada nível.

Por outro lado, se a sociedade exige a superação de desafios a um ritmo acelerado, a escola deve preparar os futuros cidadãos, permitindo que eles desenvolvam as competências do século XXI: criatividade, comunicação, colaboração e pensamento crítico.

Há estudos e trabalhos de investigação-ação que comprovam a eficácia e as vantagens do TBL na aprendizagem de uma língua estrangeira, nomeadamente Ruso e Pinto. Ambos concluíram que o TBL aumentou a motivação dos alunos e foi eficaz em termos da aquisição de vocabulário.

Em resultado da observação direta, verifica-se que o TBL torna possível a redução do *Teacher Talking Time* e pode ter efeitos positivos em termos do comportamento dos alunos, uma vez que estes ficam mais envolvidos e motivados na sala de aula. Simultaneamente, as atividades realizadas tornam as aprendizagens mais significativas, sendo possível aliar a isso o uso da tecnologia, que é algo que desperta o interesse dos alunos.

Conclusão

Em modo de conclusão, a citação seguinte espelha o meu ponto de vista sobre o papel do professor:

As a teacher, I cannot learn for my students. Only they can do that. What I can do is help create the conditions in which they might be able to learn, (...) perhaps by involving them, by enabling them to work at their own speed, by not giving long explanations, by encouraging them to participate, talk, interact, do things, etc. (Scrivener 18)

Desta forma, o professor deve procurar conhecer os interesses dos alunos para que haja empatia e para obter resultados positivos, uma vez que trabalha com pessoas que pode ajudar no seu processo de aquisição de conhecimento, não dando as respostas, mas ajudando a chegar até elas.

Com este trabalho adquiri estratégias e um conhecimento mais aprofundado sobre o TBL, estando preparada para pôr os conhecimentos em prática com diferentes níveis e faixas etárias. No entanto, admito que estarei sempre a aprender e a procurar respostas, uma vez que o trabalho de um professor envolve pesquisa, reflexão e *life-long learning*, tendo em vista uma melhoria constante.

Obras Citadas

- Boschma, Jeroen, and Inez Groen. *Generation Einstein: smart, social and superfast, Communicating with Young People in the 21st Century*. Netherlands: Keesie Agency, 2006.
- Conselho da Europa. *Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas-Aprendizagem, ensino, avaliação*. Porto: Edições ASA, 2001.
- Costa, Andreia. *O potencial do Task-Based Learning (TBL) para trazer a autenticidade para a sala de aula de língua estrangeira através das tarefas baseadas no mundo real*. Diss. [Master's Degree in Education]. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2016.
- Costa, Andreia. "Task-Based Learning (TBL) and Cognition." *e-TEALS: An e-journal of Teacher Education and Applied Language Studies* 7 (2016): 108-124. Web. <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/15687.pdf>>
- Coyle, Do, Philip Hood, and David Marsh. *CLIL: Content and Language Integrated Learning*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Dörnyei, Zoltán. *Motivational Strategies in the Language Classroom*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001
- Guariento, W. and Morley, J. "Text and task authenticity in the EFL classroom". *ELT Journal* 55.4 (2001): 347-353.
- Harmer, Jeremy. *The Practice of English Language Learning*. England: Longman, 2001.
- Lapa, Carlos, Lídia Mota e Margarida Vilela. "Programa de Alemão 10º e 11º ano". Lisboa: Ministério da Educação, 2001.
- Ministério da Educação. "Programa de Inglês, Programa e Organização Curricular, Ensino Básico, 3º ciclo". Lisboa: Ministério da Educação, 1997.
- Moreira, António, Gillian Moreira, Maria Roberto, Susan Howcroft e Teresa Almeida. "Programa de Inglês, Nível de Continuação - 10º, 11º e 12º ano". Lisboa: Ministério da Educação, 2001-2003.
- Pinto, Jorge. "O ensino de línguas baseado em tarefas e o foco na forma: contributos para uma didática do PL2 em Cabo Verde". *LINGVARVM ARENA* 2 (2011): 27-41.

- Prestes, Roberto B. "21st Century Students and 21st Century Skills". Pearson ELT.com, 2012. Web.
- Robinson, Ken. *Creative Schools, The Grassroots Revolution That's Transforming Education*. New York: Penguin Books, 2015.
- Ruso, Nazenin. "The Influence of Task Based Learning on EFL Classrooms". *Asian EFL Journal* 18 (2007): n. pag. Web.
- Scrivener, J. *Learning English, A guidebook for English language teachers*. Oxford: Macmillan Education, 2005.
- Skehan, Peter. *A Cognitive Approach to Language Learning*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Slavin, R. E. *Educational Psychology Theory and Practice*. New Jersey: Pearson, 2009.
- Willis, Dave, and Jane Willis. *Doing Task-based Teaching*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Willis, Jane. *A Framework for Task-Based Learning*. Harlow: Longman, 1996.
- Wolfe, Patricia. *Compreender o funcionamento do cérebro e a sua importância no processo de aprendizagem*. Porto: Porto Editora, 2004.

“The tale of the monstrous town”: Espaços Urbanos e Espaços Familiars em *The Secret Agent* de Joseph Conrad

Jorge Ferreirinha Antunes

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Citation: Jorge Ferreirinha Antunes, “The tale of the monstrous town’: espaços urbanos e espaços familiares em *The Secret Agent* de Joseph Conrad”. *Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, nº 6, 2017: 72-84. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ler.lettras.up.pt/>.

Resumo

O romance *The Secret Agent* (1907), de Joseph Conrad, é uma obra com um acrescido carácter contemporâneo, particularmente após os ataques terroristas do 11 de Setembro de 2001 e a ocorrência de uma série de ataques terroristas recentes. A relevância dada por Conrad à ritualização e mediatização do ataque ficcional do observatório de Greenwich encontra correspondência na manipulação contemporânea dos meios de comunicação de massa por terroristas. No final do período vitoriano e no início do período eduardiano verificaram-se mudanças significativas nos meios de comunicação de massa e na cultura popular urbanas. Estes temas são evidentes em *The Secret Agent*, mas a sua articulação, interdependência e contextualização histórica não receberam, na minha opinião, a devida atenção da crítica. Neste ensaio argumenta-se que em *The Secret Agent* a ficcionalização da Londres ameaçada por anarquistas e agentes secretos estrangeiros representa o conflito entre um mundo urbano moderno cosmopolita e valores domésticos, privados e comunitários. Conrad, sem fazer uma quebra com considerações tradicionais e conservadoras, respondeu literariamente a um tempo de ruturas e problematizou precocemente processos culturais e sociais de importância contemporânea, o que tem implicações profundas para a relevância atual desta sua obra.

Palavras chave: Joseph Conrad; modernidade; meios de comunicação de massa; terrorismo; vida urbana.

The Secret Agent (SA) é uma obra singular de Joseph Conrad no que se refere ao tratamento do conceito do espaço. Ao contrário da maioria das suas obras anteriores que se desenrolam no espaço da periferia imperial, Conrad escolhe tratar neste romance a cidade de Londres, “the very centre of the Empire on which the sun never sets” (SA 157). A escolha por parte de Conrad de localizar a obra na cidade de Londres, a grande metrópole global da sua época, constitui uma forma particular de tratar os desafios e estímulos da vida moderna urbana. Neste ensaio vai-se sugerir que em *The Secret Agent* existe um espaço urbano que contrasta com os espaços familiares privados,¹ e este antagonismo torna proeminentes as relações conflituosas que se estabelecem entre a vida doméstica e atividades públicas e políticas no mundo urbano moderno. Em particular, apesar de ser “thoroughly domesticated” (SA 47), Verloc tenta colocar uma bomba no observatório de Greenwich,² o que acaba por causar involuntariamente a morte de Stevie, o irmão mais novo da sua mulher Winnie. Desta forma, Verloc acaba por associar indiretamente a sua vida familiar às suas atividades de agente de uma potência estrangeira e de membro de um grupo anarquista.

Ao passo que em outras obras de Joseph Conrad o enredo tende a passar-se entre dois locais - o estuário do Tamisa e o Congo em *Heart of Darkness*, Geneva e São Petersburgo em *Under Western Eyes*, Patna e Patusan em *Lord Jim* - em *The Secret Agent*, por seu lado, o enredo está completamente circunscrito a Londres. O tom pessimista presente no ambiente urbano de *The Secret Agent* é ampliado pelo que Cedric Watts classifica de “a form of negative mystification or antipathetic fallacy” (Watts 18). A metrópole surge, por conseguinte, como “wilfully oppressive or [is] given a totalising, apparently unqualified, negativity” (Watts 18). O ambiente urbano pessimista de *The Secret Agent* é associado a atributos antropomórficos, em particular à sua imensa multidão humana, que cumprem uma função temática, tal como os ambientes coloniais exercem uma função nos seus romances anteriores. Robert Hampson argumenta que se deve ter em consideração conceitos de geografia cultural e de cartografia política nas obras de Conrad. Obras como *Victory*, *Lord Jim* e *Nostramo* demonstram que os enredos de Conrad são, por regra, colagens de muitos espaços e mapas, assim produzindo uma estratégia heterotópica baseada na exposição das relações de força nos locais ficcionais descritos (Hampson 125). Em muitas das suas obras anteriores, Conrad apresentava uma estrutura elaborada e de dimensões épicas que tinha lugar frequentemente num cenário colonial. Por seu lado, o enredo de *The Secret Agent* concentra-se inteiramente num cenário urbano denso e centrípeto.³

The Secret Agent inicia-se com a digressão matinal de Verloc através de Londres, e conclui-se com a viagem noturna de Ossipon pelos espaços indeterminados dessa cidade. Desde as páginas iniciais do romance está presente um ambiente de decrepitude urbana: “those grimy brick houses which existed in large quantities before the era of reconstruction dawned, traces of mud on the bottom of their nether garments” (SA 4). A particularidade em que Conrad mais insiste na sua descrição da metrópole é a sua escuridão inerente, uma escuridão que contrasta com o brilho das paisagens em obras anteriores, como em *Nostramo* ou nas suas narrativas marítimas. Em *Heart of Darkness*, o narrador, ao vislumbrar a grande cidade do estuário do Tamisa, fala de Londres como “the place of the monstrous town” (Conrad, *The Heart of Darkness* 48), e declara que Londres “has been one of the dark places of the earth” (48). A imensidão opressora da cidade de Londres é associada a uma vastidão humana que se sobrepõe a considerações topográficas. Neste romance, Conrad descreve o espaço de Londres com um tom austero que acentua a futilidade de qualquer ação individual ou de redenção social ou política nesse ambiente. Considerando o tom predominantemente pessimista urbano do romance, pode-se lembrar a descrição da cidade de Londres presente nas notas de autor de Conrad:

Then the vision of an enormous town presented itself, of a monstrous town more populous than some continents and in its man-made might as if indifferent to heaven's frowns and smiles; a cruel devourer of the world's light. There was room enough there to place any story, depth enough for any passion, variety enough there for any setting, darkness enough to bury five millions of lives. (SA 250)

Dessa forma, sendo restrito em termos de espaço, *The Secret Agent* parece desconsiderar a possibilidade de alternativas discursivas ou existenciais à cidade. Isto é demonstrado no denso romance urbano de *The Secret Agent* e no aparecimento de uma atmosfera claustrofóbica que condiciona o comportamento individual das personagens. A fuga malograda de Winnie Verloc no final da obra apenas confirma que ela não consegue nunca abandonar esse espaço denso e centrípeto. É notório o encontro de Winnie com a escuridão urbana que parece invadi-la lentamente, antes do assassinio de Verloc: “as a consequence of dressing herself in black, her contours begin to dissolve” (SA 207). Depois do assassinio, Winnie assume as qualidades da escuridão circundante. Mais tarde, o seu corpo parece diluir-se com a obscuridade urbana: “black form [is] merged in the night, like a figure half chiselled out of a block of black stone” (SA 221). E antes de morrer afogada no Canal, Winnie afoga-se metaforicamente na escuridão de Londres da qual não consegue escapar: “She was alone in London: and the whole town of marvels and mud, with its maze of streets and

its mass of lights, was sunk in a hopeless night, rested at the bottom of a black abyss from which no unaided woman could hope to scramble out” (SA 214).

A Londres descrita em *The Secret Agent* está associada a um sentimento de comunidade ameaçada, tanto ao nível do domínio familiar como do nacional. Em vez de localizar o romance numa zona rural de Inglaterra, Conrad centrou a obra numa Londres urbana e cosmopolita, ameaçada por anarquistas e revolucionários de origem estrangeira.⁴ Isto é significativo já que na época vitoriana; observou-se na ficção literária uma demonstração consistente de a ideia de Inglaterra constituir um lar, e as imagens domésticas de Inglaterra eram frequentemente centradas em descrições de Londres (Williams 282). De uma forma incisiva, o romance demonstra ao vasto público de londrinos que o Reino Unido e a sua capital são ameaçados pelos grupos de anarquistas, sendo *The Secret Agent* associado por Ellen Burton Harrington a um “Victorian sensation novel” (Harrington 60). Neste romance um narrador irónico retrata um drama doméstico que se desenrola num meio urbano e que questiona os valores de comunidade e de nação ao demonstrá-los como estando permanentemente ameaçados por indivíduos e ideais estrangeiros.

Por conseguinte, os medos e as tensões associados à existência no espaço urbano levam frequentemente a um atribuir de responsabilidade aos indivíduos estrangeiros presentes na metrópole. Isto é observado em *The Secret Agent*, onde as personagens de origem estrangeira são rotuladas: “I say, these foreign scoundrels aren’t likely to throw something at him—are they? It would be a national calamity. The country can’t spare him.” (SA 114). Na minha opinião, a representação ficcional da ameaça da desintegração das comunidades tradicionais observada nas cidades modernas pode ser considerada uma resposta a uma instância de uma crise, que é evidenciada na escrita conservadora de Conrad. O facto de Conrad ser de origem polaca permite um distanciamento crítico dos temas tratados; ao mesmo tempo a sua devoção pela sua nação adoptada leva-o a expor as suas preocupações sobre uma sociedade britânica que passava por mudanças radicais em termos políticos e sociais.⁵

Significativamente, ao contrário da Londres descrita nas obras de Charles Dickens ou de outros autores da época vitoriana, as comunidades tradicionais retratadas em *The Secret Agent* são sujeitas a um processo de desintegração cultural. Conrad enfatiza a imensidão da cidade de Londres, a sua enorme e diversa população, que constitui um verdadeiro “melting pot” de culturas, etnias e ideais políticos. O cosmopolitismo presente na cidade de Londres é descrito em diversas passagens de *The Secret Agent*, em que os traços de nacionalidade das personagens ou da topografia

se apagam, sendo dominados pela variabilidade cultural da cidade: “And this was strange, since the Italian restaurant is such a peculiarly British institution. But these people were as denationalized as the dishes set before them with every circumstance of unstamped respectability. Neither was their personality stamped in any way, professionally, socially or racially” (SA 119). Londres é assim descrita como uma cidade global que, devido à sua imensidão humana e aos seus poderes assimilativos, dissolve as características culturais e fisionômicas das personagens, constituindo comunidades miscigenadas e distintas das comunidades tradicionais britânicas.⁶

O carácter moderno da cidade de Londres reside precisamente no seu poder de assimilar uma diferença vasta de culturas e etnias. Nomeadamente, a mãe de Winnie é considerada “to be of French descent” (SA 5), e Verloc também tem dupla cidadania: britânica e francesa. Vladimir revela-se alguém cujas características físicas não são nem inglesas nem europeias: “Mr. Vladimir began, with an amazingly guttural intonation not only utterly un-English, but absolutely un-European, and startling even to Mr. Verloc’s experience of cosmopolitan slums” (SA 20). Esta temática permite estabelecer um paralelismo de *The Secret Agent* com a ficção popular do final do século XIX que abordava igualmente a temática da invasão estrangeira. Na ficção de detetives de Arthur Conan Doyle, por exemplo, os indivíduos estrangeiros, assim como as mercadorias de origem não britânica, constituíam frequentemente uma influência dissoluta. Esta influência era tão perniciosa como o vício de ópio importado que lentamente matava Sherlock Holmes (Marx 11).

Segundo Britzolakis (3), a ficção de espiões vitoriana e eduardina constitui uma alegoria das ansiedades sobre noções de classe e de nacionalidade que relaciona o tema da decadência de fim de século com o tema de renovação da metrópole moderna. O romance parece vindicar os valores tradicionais ingleses por parte de Conrad, que os coloca em contraposição com políticos radicais estrangeiros vindos do continente que estão presentes nos becos cosmopolitas de Londres. Como lembra Acheraïou, perante a diversidade étnica e cultural presente no Império Britânico a língua Inglesa é o elemento que une a comunidade britânica, e através dele estabelece-se uma coletividade e comunidade linguística e cultural na qual Conrad esperava encontrar-se (Acheraïou 52).

The Secret Agent utiliza igualmente uma grande diversidade de textos populares, que estão associados à emergência da cultura de massas no século XIX. *The Secret Agent* tem mais afinidades genéricas com os meios de circulação de massa do que com qualquer tipo de narrativa, tanto na sua contínua descrição dos meios de comunicação

de massa, como na apropriação irônica de alguma dessa linguagem. Greaney assinala que esta descrição da linguagem e conteúdo dos meios de comunicação de massa contrasta com a presença das comunidades linguísticas vibrantes existentes nas obras anteriores de Conrad (142). Na minha perspectiva, em *The Secret Agent* evidencia-se uma posição conservadora característica de Conrad, uma posição muito mais preocupada com a descrição de possíveis ameaças a valores comunitários tradicionais que ele preza e queria retratar como ameaçados, do que em tentar propor qualquer tipo de alternativas sociopolíticas a esses valores tradicionais. Ao longo do romance, estas ameaças, reais ou imaginárias, são divulgadas pelos meios de comunicação de massa, e acedidas constantemente por uma grande massa de leitores, que cria a imagem de uma nação ameaçada. A multidão urbana movimenta-se ao longo da cidade, estabelecendo uma correspondência com a distribuição frenética dos jornais: “The trade in afternoon papers was brisk, yet, in comparison with the swift, constant march of foot traffic, the effect was of indifference, of a disregarded distribution.” (SA 79).

Como argumenta Benedict Anderson (35), o consumo em massa de jornais constitui uma cerimônia secularizada que leva à emergência de um sentimento de pertença nacional. Anderson introduziu o conceito de “print capitalism”, pelo qual se propõe que a emergência da imprensa, acedida por uma imensa massa de leitores projeta uma imagem ficcional das comunidades, particularmente de nações “imaginadas”:⁷

they gradually became aware of the hundreds of thousands, even millions, of people in their particular language-field, and at the same time that only those hundreds of thousands, or millions, so belonged. These fellow-readers, to whom they were connected through print, formed, in their secular, particular, visible invisibility, the embryo of the nationally imagined community. (Anderson: 44)

Em *The Secret Agent*, os jornais são usados como meio de transmissão da imagem de uma comunidade ameaçada por ideais e indivíduos estrangeiros, particularmente por grupos anarquistas. Neste romance testemunha-se, por conseguinte, uma grande preocupação crítica com o conceito de um público de leitores e a sua dependência dos meios de comunicação de massa. Segundo Greaney, as descrições do público em *The Secret Agent* são como se Conrad aceitasse o comentário trocista de Dickens de que “London is like a newspaper” (143). O público é assim representado tanto como caprichosamente volátil, seguindo a vontade dos editores dos jornais, ou como um grupo inerte, no qual mesmo as ações mais sanguinárias dos anarquistas falham em

provocar uma reação ponderada ou lógica: “impervious to sentiment, to logic, to terror, too, perhaps” (SA 65). Para Conrad, o jornalismo, ao contrário da literatura, é uma forma de efluente linguístico sem profundidade que produz fenômenos efêmeros que não vivem para além do dia da sua publicação.⁸ Stevie é particularmente afetado pelos artigos que lê nos panfletos anarquistas, e nos jornais que descrevem acontecimentos violentos que se desenrolam em Londres. A sua falta de sofisticação verbal pode representar uma caricatura da opinião pública da época vitoriana por parte de Conrad.

Associada à descrição de uma nação ameaçada, em *The Secret Agent* observa-se uma descrição crítica dos panfletos políticos que difundem ideais radicais vindos do continente: “a few apparently old copies of obscure newspapers, badly printed, with titles like the Torch, the Gong—rousing titles” (SA 3). Na loja de Verloc existe uma ligação implícita entre os ideais radicais políticos que tem origem no Continente Europeu e objetos pornográficos que se fundem e ameaçam subverter o que Conrad considerava serem as normas tradicionais de decência inglesas. A casa de Verloc no Soho é o melhor exemplo disto, já que este é o local de encontro do grupo anarquista e o local da venda de objetos pornográficos, um local que encontra “hidden in the shades of [a] sordid street seldom” (SA 57).

Este ambiente obscuro é ideal para Verloc, sendo ele um “seller of shady wares” (SA 5), um vendedor de pornografia, uma ocupação associada à noite que prolifera no meio urbano. Os objetos sórdidos associados à cultura popular estão presentes desde as páginas iniciais do romance, na loja das traseiras de Verloc, e parecem permanecer ocultos da maioria dos londrinos: “photographs of more or less undressed dancing girls” (SA 3). A porta de entrada para a loja de Verloc é igualmente a entrada para a sua casa e para as reuniões do grupo anarquista, ameaçando assim subverter as normas de decência e de valores familiares, já que o espaço familiar se encontra associado ao que Conrad considerava ser influências dissolutas. Em *The Secret Agent*, pode-se observar que os profiláticos e as fotografias indecentes na janela da loja de Verloc são “nondescript packages in wrappers like patent medicines” (SA 3) Todas estas atividades paralelas, e as intromissões das atividades do grupo anarquista e do negócios de pornografia no espaço da família Verloc, vão acabar por ter um influência nefasta na sua vida familiar: “The door of the shop was the only means of entrance to the house in which Mr. Verloc carried on his business of a seller of shady wares, exercised his vocation of a protector of society, and cultivated his domestic virtues. These last were pronounced. He was thoroughly domesticated” (SA 5).

Tal como a circulação de imagens da imprensa reflete uma representação distorcida da circulação de bens do capitalismo, também para Conrad o ressentimento com os meios de comunicação de massa tem a sua origem num sentimento de desconforto em relação ao aparecimento da própria mercadoria e da massificação de bens de consumo numa cidade moderna.⁹ A associação entre um retrato urbano decadente e a efemeridade dos conteúdos dos meios de comunicação de massa encontra-se em várias passagens de *The Secret Agent*: “The posters, maculated with filth, garnished like tapestry the sweep of the curbstone. The trade in afternoon papers was brisk, yet, in comparison with the swift, constant march of foot traffic, the effect was of indifference, of a disregarded distribution” (SA 49). A leitura de jornais não deixa de causar uma forte impressão no público de leitores de *The Secret Agent*, desde a descrição inicial do poder dos “obscure newspapers” (SA 9) presentes na janela da loja de Verloc, até ao final do romance, onde Ossipon se encontra perturbado pelo “rhythm of journalistic frases” (SA 231). Não menos abjetas do que as poluídas ruas da cidade, a propaganda anarquista e a circulação de jornais constituem para Conrad um verdadeiro cemitério da língua. Os jornais, ao descreverem acontecimentos, são capazes de manipular os leitores e simultaneamente esvaziam os acontecimentos descritos do seu verdadeiro significado. A morte de Winnie e a sua tragédia familiar são convertidas pelos jornais em formulações triviais, ao mesmo tempo que os detalhes da sua morte se vão manter para sempre em mistério:¹⁰ “Before returning it to his pocket he stole a glance at the last lines of a paragraph. They ran thus: “*An impenetrable mystery seems destined to hang forever over this act of madness or despair*” (SA 242).

Depois de estabelecer a banalidade do terrorismo, o romance dirige a sua atenção para o terror do banal através do predomínio da comunicação em massa que se verifica no romance. Segundo Baudrillard, a geração de um “hiper-real” baseia-se na capacidade, por parte da imprensa, de simular um mundo na imagem de um enredo (Baudrillard 10). Podemos encontrar uma correspondência com este conceito de simulação em *The Secret Agent*, onde os jornais criam uma descrição efémera, trivial, e simulada dos acontecimentos, particularmente o incidente do atentado de Greenwich. Em *The Secret Agent* a imprensa recria uma imagem fragmentária dos acontecimentos, sem real correspondência, e que descure a sua verdadeira complexidade. Todos estes indícios de fragmentação estão presentes no ambiente urbano, em que existe uma multiplicidade caótica de elementos que contrastam com os espaços familiares. A tentativa, por parte de Winnie, de proteger o seu irmão Stevie também fracassa, já que Stevie morre acidentalmente quando Verloc o torna

responsável por transportar explosivos. Verloc, apesar de estar “domesticado”, continua a ser um membro ativo de um grupo anarquista, para além de ser um agente secreto ao serviço de uma potência estrangeira. Ao longo do romance, as actividades secretas de Verloc causam um sentimento de repulsa em Winnie que representa no romance a vindicação dos valores familiares: “Her personality seemed to have been torn into two pieces, whose mental operations did not adjust themselves very well to each other. The street, silent and deserted from end to end, repelled her by taking sides with that man who was so certain of his impunity” (SA 201).

A cena da violência física doméstica em que Winnie, uma esposa desvalorizada, apunhala Verloc, o agente secreto de uma potência estrangeira, recapitula na minha perspectiva o tom de violência presente no romance, e sobrepõe a vingança do “drama doméstico” a considerações de teor político ou ideológico. Em particular, representa a vingança pela intromissão de considerações públicas no espaço familiar. Gaston Bachelard atribui uma particular importância ao espaço da casa, espaço este que pode marcar a fronteira entre algo de controlável, e algo maior, potencialmente mais perigoso (Bachelard 8). Seguindo a definição proposta por Bachelard, pode-se sugerir que a casa familiar dos Verloc consiste precisamente num espaço que se distingue do espaço público e urbano, que é dominante no romance. No entanto esse espaço não deixa de ser influenciado por elementos perversos vindos do espaço citadino, particularmente difundidos por meios de comunicação de massa: “The newsboys never invaded Brett Street. It was not a street for their business. And the echo of their cries, drifting along the populous thoroughfares, expired between the dirty brick walls without reaching the threshold of the shop. Her husband had not brought an evening paper home” (SA 162).

Paralelamente à descrição de valores familiares ameaçados observa-se em *The Secret Agent* uma representação de valores comunitários e nacionais, sendo estes descritos amplamente como estando ameaçados. Estas diferentes ameaças vão desde a política radical dos anarquistas até aos níveis mais intensamente psicológicos exercidos pela imprensa, que têm repercussão nos domínios comunitários e familiares. *The Secret Agent* tem sido justamente considerado o romance mais britânico de Conrad, devido à sua representação da cidade de Londres e da particularidade as instituições britânicas, constituindo um estudo da “insular nature of Great Britain” (SA 212).

A Londres representada em *The Secret Agent* é um lugar cosmopolita que contrasta com as comunidades fechadas tradicionais.¹¹ Como Edward Said sugere, “the

formal dislocations and displacements of modernist culture as well as its encyclopedic forms, its juxtapositions, and its ironic modes, emerge in part as a consequence of empire and thus from the pressure of the world on previously self-enclosed communities” (Said 188). Ao mesmo tempo, a existência de um imenso público de leitores urbanos está associada a uma experiência de alienação exercida pelos meios de comunicação de massa numa grande cidade. Em *The Secret Agent* os londrinos são representados como uma massa anônima de estranhos, um público dependente de e manipulado pelos meios de comunicação de massa. Em particular, as ações políticas de Verloc são influenciadas por e dependem dos jornais para terem o seu efeito pleno, através da difusão dos seus atos pelo público. A ameaça associada ao grupo terrorista reforça no romance o tema de insegurança que elimina uma família inteira, primeiro Stevie, depois Verloc, depois Winnie. A consequência derradeira da interferência das atividades secretas de Verloc é a morte de Stevie, que rompe os laços familiares e causa a vingança de Winnie: “Her cheeks were blanched, her lips ashy, her immobility amazing. And she thought without looking at Mr. Verloc: ‘This man took the boy away to murder him. He took the boy from his home to murder him. He took the boy away from me to murder him!’” (SA 175).

Neste ensaio tentou-se demonstrar que em *The Secret Agent* está representado o conflito que Conrad entendia existir entre valores políticos radicais estrangeiros vindos do continente e valores tradicionais de moderação inglesa. O sentimento de ameaça em relação à presença de ideais políticos estrangeiros era comum na literatura da época, e representa um período de “changing configurations and realignments of national identity” (Peters 113). O episódio da morte de Verloc em particular, é apresentado por Conrad como uma forma de demonstrar repúdio pela sua atividade de agente secreto de uma potência estrangeira que acabou por descurar considerações familiares e sentimentais.

Obras Citadas

Acheraïou, Amar. *Joseph Conrad and the Reader. Questioning Modern Theories of Narrative and Readership*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2006.

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994.

- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: Michigan UP, 1994.
- Bauman, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Relógio de Água: Lisboa, 2005
- Benjamin, Walter. *Critique of Violence. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. New York: Schocken Books, 1978
- Britzolakis, Christina. "Pathologies of the Imperial Metropolis: Impressionism as Traumatic Afterimage in Conrad and Ford". *Journal of Modern Literature* 29 (Fall 2005): 1-20.
- Conrad, Joseph. *The Secret Agent*. London: Penguin Classics, 2007.
- . *Heart of Darkness*. London: Penguin Classics, 2012.
- Greaney, Michael. *Conrad, Language, and Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Hampson, Robert. "Topographical Mysteries": Conrad and London". *Conrad's Cities: Essays for Hans van Marle*. Ed. Gene M. Moore. Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi, 1992, 154-174.
- Harrington, Ellen Burton. "The Anarchist's Wife: Joseph Conrad's Debt to Sensation Fiction in *The Secret Agent*". *Conradiana* 36.1-2 (Spring 2004): 51-64.
- Marx, John. *The Modernist Novel and the Decline of Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Peters, John G. *A Historical Guide do Joseph Conrad*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993.
- Sherry, Norman. *Joseph Conrad: The Critical Heritage*. New York: Routledge, 1997.
- Sloterdijk, Peter. *Palácio de Cristal: Para uma Teoria Filosófica da Globalização*. Lisboa: Relógio de Água, 2008.
- Sorlin, Pierre. *Mass Media*. Oeiras: Celta Editora, 1997.
- Watt, Ian. *Conrad in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California, 1979.

Watts, Cedric. "Conrad and the Myth of the Monstrous Town". *Conrad's Cities: Essays for Hans van Marle*. Ed. Gene M. Moore. Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi, 1992, 17-30.

Williams, Raymond. *The Country and the City*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

¹ Ian Watt interpreta da seguinte forma a diferença entre percepção privada e significado público nas obras de Conrad: "to express his sense of the distance that exists between private perception and public meaning and a more absolute disjunction between the interior experience of the individual and all the accepted assumptions of the world outside as they were normally expressed in language and literature" (Watt 132).

² A ação terrorista central de *The Secret Agent* é parcialmente baseada na detonação do anarquista Martial Bourdin em Greenwich em 1894, consistindo no que foi definido mais tarde por "propaganda of the deed". Este termo foi introduzido na Internacional Anarquista e inaugura um período de violência política com carácter altamente propagandístico e mediatizado.

³ As notas de autor da edição de 1920 de *The Secret Agent* apresentam uma rejeição por parte de Conrad de uma malevolência implícita nessa obra, sugerindo que o seu tom pessimista se deve somente ao espaço urbano retratado: "its inspiring indignation and underlying pity and contempt, prove my detachment from the squalor and sordidness which lie simply in the outward circumstances of the setting" (SA 248).

⁴ Segundo Peter Sloterdijk (65), as sociedades globalizantes aproximam-se de um polo "nómada", de um lugar sem "eu", com um fundo central que se atrofia. Esta crise formal é experienciada pelas "sociedades de massa", que atravessam um período de crise.

⁵ A tentativa de Joseph Conrad de retratar "um drama doméstico" em *The Secret Agent*, não evitou que os críticos da altura considerassem Conrad como alguém que nunca poderia ser integrado na tradição literária inglesa. Numa crítica contemporânea anónima a *The Secret Agent*, publicada no jornal *Glasgow News* em 1907, Conrad é caracterizado por possuir algo "entirely alien to our national genius" (Sherry 110). Isto é reconhecido pelo próprio Conrad, ao considerar a recepção desfavorável inicial do romance: "The S[ecret] A[gent] may be pronounced by now an honourable failure. It brought me neither love nor promise of literary success. I own that I am cast down. I suppose I am a fool to have expected anything else. I suppose there is something in me that is unsympathetic to the general public . . . Foreignness I suppose" (Sherry 108).

⁶ Este processo de culpabilização discriminatória de indivíduos estrangeiros, característico de meios urbanos, é identificado por Zygmunt Bauman da seguinte forma: "a ansiedade acumulada tende a descarregar-se sobre determinados estrangeiros, escolhidos para encarnarem o estranho, o inquieto. Expulsando das suas casas e lojas certo tipo de estrangeiros, consegue-se exorcizar por algum tempo o fantasma aterrador da incerteza e esconjura-se, assim, o monstro medonho da insegurança" (Bauman: 34).

⁷ Benedict Anderson menciona a importância colectiva da leitura de jornais na modernidade, que se tornou uma atividade de massas sacralizada: "The significance of this mass ceremony - Hegel observed that newspapers serve modern man as a substitute for morning prayers - is paradoxical. It is performed in silent privacy, in the lair of the skull. Yet each communicant is well aware that the ceremony he performs is being replicated simultaneously by thousands (or millions) of others of whose existence he is confident, yet of whose identity he has not the slightest notion. At the same time, the newspaper reader, observing exact replicas of his own paper being consumed by his subway, barbershop, or residential neighbours, is continually reassured that the imagined world is visibly rooted in everyday life" (Anderson 35).

⁸ Walter Benjamin considera que os jornais se baseiam num predicado de estética da informação, que não considera o verdadeiro valor dos conteúdos. A ênfase dada por Benjamin a este “despotismo da actualidade” revela-se nomeadamente nesta passagem: “Every morning brings us news of the globe, and yet we are poor in noteworthy stories. This is because no event comes to us without already being shot through with explanation” (Benjamin 89). Pode-se considerar que *The Secret Agent* é escrito contra essa influência dos perniciosos jornais, que parecem colocar uma importância permanente na atualidade da explosão de Stevie, e que não descrevem fielmente esse acontecimento.

⁹ O aparecimento entre 1880 e 1890 de uma nova forma estética de jornalismo comercial levou, na opinião de alguns historiadores, a uma separação da imprensa britânica das suas origens políticas. Conrad tentou colocar-se numa posição de defesa da alta cultura em relação à cultura de massas, algo que se pode verificar nomeadamente na descrição da cultura popular em *The Secret Agent*.

¹⁰ Em *The Secret Agent*, os eventos descritos pelos meios de comunicação de massa, como a morte de Winnie, tornam-se a versão oficial dos mesmos, mesmo que não correspondam à veracidade desses acontecimentos. Como explica Pierre Sorlin: “Qualquer facto relatado por um meio de comunicação de massas é uma reconstrução, cuja coerência é fornecida pelo recurso a modelos de narrativas existentes. Uma vez amplamente divulgada a sua história, uma vez impressa e mostrada na televisão ou na imprensa torna-se o relato-padrão dos acontecimentos” (Sorlin 67).

¹¹ Raymond Williams considera que, numa comunidade tradicional, o domínio da narrativa e da história coincidem, e o relembrar de experiências passadas torna possível um significado partilhado comum entre os indivíduos que fazem parte dessa comunidade. Isto é algo que se perde a partir do início do século XX, devido à emigração em massa de pessoas do mundo rural para as cidades: “The growth of towns and especially of cities and a metropolis; the increasing division and complexity of labour; the altered and critical relations between and within social classes; in changes like these any assumption of a knowable community - a whole community, wholly knowable became harder and harder to sustain” (Williams 165).

The Sopranos: Coming in at the End

Maria João Marques

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS DA UNIVERSIDADE NOVA
DE LISBOA

Citation: Maria João Marques, “*The Sopranos*: Coming in at the End”. *Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, nº 6, 2017: 85-94. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ler.letras.up.pt/>.

Abstract

The Sopranos (1999-2007), created by David Chase for HBO, set the tone for what the series of the 21st century would be about: a man’s struggle for power and control over others and himself amid a desolate reality. A self-referential series deconstructing mobster clichés and the role of the modern hero while nostalgically plunging into the depths of the old-time gangster, *The Sopranos* turned its critical focus to the present time of the United States. Introducing the first bad leading man in a television series whose tragic nature challenged the very notions of hero, villain, and television storytelling, this series created a rupture in the hero paradigm. Under a self-reflection that satirically revered the criminal heroes of the past, *The Sopranos* ultimately questioned the perpetuation of a myth - the hero figure, either cowboy or gangster.

Keywords: television storytelling; hero; villain; cowboy; gangster; hero paradigm.

No man can wear one face to himself and another to the multitude without finally getting bewildered as to which may be true.

Nathaniel Hawthorne, in *The Sopranos*, 1:05 “College”

By 1999 viewers were already familiar with complex portrayals of Italian-American mobsters in film, such as the Corleone family in Francis Ford Coppola’s *Godfather* trilogy (1972, 1974 and 1990) or the wise guys in Martin Scorsese’s *Goodfellas* (1990).

So, when Tony Soprano made his debut, viewers already had certain expectations about the mob genre. In its inception, this genre was connected to the *film noir*, in existence since the 1930s, but the more modern versions by filmmakers like Scorsese or De Palma bear a more direct influence on the narrative and aesthetics of *The Sopranos*.

The Sopranos (1999-2007), created by David Chase for HBO, a cable company that since became a synonym for quality television, set the tone for what the series of the 21st century would be about: a man's struggle for power and control over others and himself amid a desolate reality. In addition, this series defined the third "Golden Age" of American television, for all the other shows that came after it were modelled after its boldness of subjects, its innovative storytelling, but, most of all, its difficult protagonist. By inviting their "audience to empathize with a character who was traditionally the villain" (Sepinwall 143), *The Sopranos* introduced the first bad leading man to take centre stage in a television series, a sociopath who left the door ajar for a whole gamut of unconventional heroes.

Since the first episode it is obvious that Tony Soprano is an extremely violent man whose methods are justifiable for the ends he wishes to attain. But the opening sequence of *The Sopranos* pilot episode also shows a vulnerable man, well aware of his shortcomings, a New Jersey mobster suffering from panic attacks who consults with a psychiatrist. Tony Soprano is a man who has lost control and is at an existential crossroads, torn between an overbearing past (embodied by his mother Livia and his uncle Junior) and his posterity (his children Meadow and Anthony Jr., as well as his nephew Christopher Moltisanti).

The opening shot of *The Sopranos* shows Tony in the waiting room of a therapist, Dr. Jennifer Melfi. Because the new protagonists of the millennium are men obsessed with their identity, the fact that Tony is introduced not as an all-powerful mobster but as a frail human being suffering from panic attacks demonstrates how aware he is of his weaknesses. He realises that something is wrong with his life, not necessarily because he considers himself to be a bad man, but because he feels out of synch with the world: "The morning of the day I got sick, I been thinking. It's good to be in something from the ground floor. I came in too late for that, I know. But lately, I'm getting the feeling that I came in at the end. The best is over." (*The Sopranos*, 1:01 "*The Sopranos*") More often than not Tony believes he is a good man caught up in a world where he is expected to perform a certain role. He feels trapped by the legacy

of his immigrant family and what it means to “be a man”. His role model is that of Gary Cooper, “the strong silent type”, the all-American hero, the cowboy.

As stated by Mike Alford, being a hero implies being in the world in a particular way. He argues that the hero stands “at the border of freedom and chaos” (22) and it is his fate to keep the balance between the two, simultaneously in the world and outside of it, permanently on the threshold. One of the epithets of the American hero is the figure of the cowboy, the Westerner. This hero, both real and imagined, lives on the frontier, whether physical or metaphorical, inhabiting the limbo between good and evil. According to Richard Slotkin’s *Gunfighter Nation* (1992), the use of violence in the history of the United States led to the belief in a regeneration process that caused the American nation to grow and expand. Violence became a necessary means of mastery over one’s surroundings and over one’s self, allowing the mythic structure of the American West to settle on these foundations. Akin to Joseph Campbell’s monomythic structure (*The Hero with a Thousand Faces*, 1949), in which the hero journeys into the unknown only to return victorious and master of two worlds, so Slotkin’s regeneration through violence suggests a renewal that accompanies the crossing of frontiers. These frontiers may be physical borders, as in the case of the Western frontier(s), or mythical ones. And it is the overcoming of such obstacles that creates the figure of the hero:

Men alternately setting loose and struggling to cage their wildest natures has always been the great American story, the one found in whatever happens to be the ascendant medium at the time. Our favourite genres - the western; the gangster saga; the lonesome but dogged private eye operating outside the comforts of normal, domestic life; the superhero with his double identities - have all been literalizations of that inner struggle, just as Huckleberry Finn striking out for the territories was, or Ishmael taking to the sea. (Martin 84)

Nonetheless, protagonists such as Tony Soprano never overcome the obstacles set in their course and never truly become heroes, despite their efforts to rationalise their behaviour into believing that they are “doing the right thing”. In the introduction to Owen Wister’s *The Virginian* (1902), Robert Parker writes:

Most cultures have at the heart of their national mythology the image of a man with a weapon. A killer of other men. It is, I think, less because such a man can impose his will on others, and more because he can maintain the clarity of himself. In “The Westerner,” Robert Warshaw [sic] writes: What he defends, at bottom, is the purity of his own image - in fact his honor. This is what makes him invulnerable. When the

gangster is killed, his whole life is shown to have been a mistake, but the image the Westerner seeks to maintain can be presented as clearly in defeat as in victory: he fights not for advantage and not for the right, but to state what he is, and he must live in a world which permits that. (v)

Violence lies at the heart of the American hero. On his journey, the hero is expected to resort to violence to triumph over the forces of evil, forever justified in the name of family or nation, love, honour or community. The hero crosses the frontier between good and evil for something other than recognition and glory, which ultimately favours his victorious return. But what happens if violence is to be found on both sides of these frontiers and not just on the threshold, where its regenerative powers should take effect? Violence ceases to be merely a means to an end and becomes a way of life.

It is this that distinguishes the hero from the villain. In the face of the isolation that difference can generate the hero gives him or her self over to the world, and in so doing re-enters the world. The villain, on the other hand, deepens the gulf between self and other and sees dominance of the other as the only mode of engagement between themselves and the rest of the world. (Alsford 29)

The villain is recognised by the way he appropriates others through violence. He chooses to use his strength and power to obtain advantage over others. But the hero is able to use those qualities to help others by engaging with the rest of the world through selfless acts deriving from a deep-felt empathy with others. According to Alsford, hero and villain are “aspects of the same tragic character” (124) and it is their individual response to particular situations that determines their true nature, their being in the world.

Therefore, it is curious that Tony Soprano should revere the figure of the cowboy. The “strong silent type” embodied by Gary Cooper represents a nation of gunfighters, conquerors and cowboys, strong men who uphold a code of honour. But Tony is not this type of man. Instead, he is the city gangster, another epithet of the American hero, who lives according to a very different code. As stated by Robert Warshow:

the gangster - though there are real gangsters - is also, and primarily, a creature of the imagination. The real city, one might say, produces only criminals; the imaginary city produces the gangster: he is what we want to be and what we are afraid we may become. (584)

Tony Soprano's Hollywood counterparts, much more than Gary Cooper, are James Cagney as Tom Powers in *The Public Enemy* (1931), Edward G. Robinson as Caesar Enrico "Rico" Bandello in *Little Caesar* (1931) or Paul Muni as Antonio "Tony" Camonte in *Scarface* (1932), *film noirs* that make incidental appearances in *The Sopranos*. When joining the Cosa Nostra, mobsters like Tony take an oath which commits them to a code of honour that puts the family (the criminal enterprise which they have joined) above all else.

Tony may admire the "strong, silent," self-determined man embodied by Gary Cooper in Hollywood movies, but he never tries to embody that type. He is driven not by honor or courage, but by greed, pettiness, and fear, which he hides behind a wall of macho bravado, cutting humor, and frequent diatribes directed against those who fail to conform to the mafia code of conduct. (DeFino 145)

Nevertheless, Tony's feeling that he "came in at the end" shows that he knows he has come too late to a way of life that is slowly decaying. The older generation of mobsters that Tony reveres so much, although regarded nostalgically by him and others like Christopher Moltisanti, is portrayed in *The Sopranos* as a dying breed, ending up either demented, like his Uncle Junior, or working with the FBI, like New York boss Carmine Lupertazzi. Tony's admiration for his father's generation is present in the way he tries to groom his nephew Christopher. But because he no longer believes in his own generation's values he worries about what kind of legacy he can pass on. Despite being about the New Jersey mob world, *The Sopranos* is also a self-referential series, deconstructing mobster clichés and the role of the modern hero.

The gangster story, another grand American narrative, by the time of *The Sopranos* looks in on itself self-referentially, almost parodically. The difference between the cowboy and the gangster is that the latter is a criminal at heart. The good/bad guy qualities of the former make him a hero, someone who needs to be bad in order to survive in the world, but who is pure of heart, inherently good, putting the needs of others above his own. While he fights for mankind in a broader sense, the gangster fights only for himself, which makes him a villain. But, according to Tony, this is the man who made America what it is today. Considering the Westerner conquered the wilderness, the gangster seized the city.

The essence of *The Sopranos* seems to be condensed in a scene where Tony, in therapy with Dr. Melfi, says:

We're soldiers. Soldiers don't go to hell. It's war. Soldiers... they kill other soldiers. We're in a situation where everybody involved knows the stakes. And if you're gonna accept those stakes... you gotta do certain things. It's business, we're soldiers. We follow codes... Orders. (*The Sopranos*, 2:09 "From Where to Eternity")

Tony rationalises his way of life by considering himself a soldier fighting for a good cause in a world he was born into. And since this world abides by very specific rules, he sees himself as an asset in an inescapable but honourable fight. He continues his plea, stating that these were the men who built America:

When America opened the floodgates and let all us Italians in, what do you think they were doing it for? Because they were trying to save us from poverty? No, they did it because they needed us. They needed us to build their cities and dig their subways and to make 'em richer. The Carnegies and the Rockefellers, they needed worker bees and there we were. But some of us didn't want to swarm around their hive and lose who we were. We wanted to stay Italian and preserve the things that meant something to us. Honor, and family, and loyalty. And some of us wanted a piece of the action. We weren't educated like the Americans. But we had the balls to take what we wanted. And those other fucks... those other... the JP Morgans, they were crooks and killers too, but that was a business, right? The American way. (*The Sopranos*, 2:09 "From Where to Eternity")

Hence, Tony weaves his lifestyle into the American narrative. If, like the Westerner, he believes he is fighting for a good cause, then, in his mind, that legitimisation is enough to make him a hero.

By nostalgically plunging into the depths of the old-time gangster, into the black and white world of the *film noir*, *The Sopranos* turns its critical focus to the present time of the United States. The disenchanted America of the end of the '90s falls under the scrutiny of a self-reflection that satirically depicts these criminal heroes of the past, such as Al Capone, who unquestionably present attractive narratives (the narrative of the immigrant who fought his way up the ladder of the American Dream until he became a legend), yet are nothing more than the exaltation of the criminal mind.

Tony Soprano *wants to be* like Gary Cooper, but in the end he *is* merely a New Jersey criminal grappling with his frustrations, protecting his family and his interests while pursuing a happiness as fickle as his bouts of anger. The

viewer identifies with him because of how ordinary he is in his existential struggle. “Tony must be different from us in order to satisfy our wishes. But, it might be suggested, our link with Tony is not based on the grounds of what we wish to become, but on the grounds of what we already are.” (Carroll 126) Above all, Tony wants admiration and respect from his peers and will stop at nothing to prove his authority as acting boss. Since the fifth episode of the first season (“College”), the viewer has been engaging in Tony’s psychopathic behaviour after watching him choke a man to death, a man he ran into by accident while visiting colleges with his daughter. The man was Fabian “Febby” Petruccio, who, after becoming an informant for the FBI, entered the witness protection programme. Though he is not a menace anymore, Tony *chooses* not to let him go. Like a hero, he acts on the freedom of his choices, unfettered by moral conventions or social rules, doing what he thinks is right and respecting his code. “We have a pro-attitude toward Tony because he actualizes, albeit fictionally, the sort of abandon we want for ourselves - the capacity to pursue our desires unshackled and, in large measure, unpunished.” (Carroll 125) But because he is motivated solely by revenge, this becomes an act of villainy, and of simply tying the loose ends his lifestyle does not let him leave untied. This is his code of honour, however twisted that sense of honour may be.

Tony’s violent criminal acts are simple demonstrations of power in a world already bursting at the seams with violence. He was brought up in the world of organised crime; this is all he knows, so he must resort to violence in order to survive. Survival, in this sense, does not always mean that he must fight for his life, but also that, to keep his legacy alive, who he is, he must live up to the image of the gangster. What is at stake in *The Sopranos* and what Tony is fighting for, to a certain extent, is the perpetuation of a myth - the hero figure, either cowboy or gangster.

As the series progresses, there seem to be two Tonys, not always cohabiting peacefully with one another. There is Tony Soprano the Mafia boss and Tony Soprano the family man. The issue of dualism is another hallmark of recent television series. Their protagonists, while acting out on antisocial behaviour impulses, reveal the duality of their personalities. The two Tonys

must balance their relationship with the distinct worlds of the two different families: the Mafia and the actual family. Alternating between the two and unable to choose who he truly wants to be, Tony Soprano becomes not a master of two worlds, like the hero in Campbell's definition, but a mirrored image of himself, someone who has succumbed to the energy of his dark side. Committing to his inner demons, he wears a two-faced mask to travel between both worlds, allowing him to be both a loving father and a ruthless criminal.

The Sopranos ends on a bittersweet note in its last episode "Made in America" with an abrupt cut to black as Tony looks up from the table of the diner where his family is about to eat.

The build-up of tension is extraordinary. We expect either brutal violence or some sort of cathartic breakthrough, but are given neither. After eight years of rich storylines and complex characters the likes of which television had not seen before, *The Sopranos* ended with a shrug rather than a bang. . . . After all, the show had been confounding viewer expectations from the start: undercutting character sympathy with deliberate acts of cruelty; killing off beloved characters; rarely tying up loose ends; and generally treating its moral compass like the spinner in a game of Twister. (DeFino 98-99)

Furthermore, the ending of *The Sopranos* is a comment on the nature of change. Tony's character does not change. After he has been shot (during his dream-induced state in the hospital in season six he kept asking "Who am I? Where am I going?"), Tony states that he will appreciate life more, for each day is a gift, but instead life goes on in a "business as usual" fashion. He fails to change because such is the nature of tragic characters. "Every day is a gift, but does it have to be a pair of socks?" (*The Sopranos*, 6:09 "The Ride"), Tony says. His permanent dissatisfaction proves that he will never be complete, no matter how frustrated he feels, how lost, how miserable, his utter self-involvement and consequent psychopathic behaviour will always be the cause of his undoing.

Tony Soprano's understanding of his place in the world and consequent disenchantment is what makes him a tragic character. Despite his pride, or perhaps because of it, the consciousness of his role as a soldier prepares him

for war. Nevertheless, this is a war without victors. Everyone loses and everyone dies. What then is the place of the hero? Is there still a good fight to be fought? Tony's search for meaning turns out to be a pointless pursuit. His tragic flaw is his own vulnerability, also that which makes him human. His undoing is brought about by holes in his armour. Not because such holes reveal his weaknesses, but because they fail to make him change. In the absence of change, there are no lessons learnt, no boons shared, no balance restored. The hero protagonist has failed to cross the threshold and back, remaining tragically in between. Lost, adrift, cut off from the world, he is painfully alone and beyond the redemption he sought.

To those who do not descend from the bloodline of a Founding Father, to those who no longer believe that a conversation of ideas and energy and honesty can save the world, to those cut adrift from orthodox values and traditional notions of virtue, there is no continuity, no tradition, no great future, only some money stuffed in a mattress, the odd pleasure where it can be found, and a commitment to live "like there's no tomorrow, because there isn't one". (DeFino 159)

Like Sisyphus, Tony Soprano's fate is a continuous struggle towards a fruitless end. Knowing that he will have to push the rock up the hill for all eternity only to have it roll back down every single day is the only future he can aspire to. What still makes him human is the hope, however vain, that one day the rock will settle on top of the hill.

Works Cited

Alsford, Mike. *Heroes and Villains*. Waco: Baylor University Press, 2006.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Princeton University Press, 1973 [1949].

Carroll, Noël. "Sympathy for the Devil". *The Sopranos and Philosophy: I Kill Therefore I Am*. Ed. Richard Greene and Peter Vernezze. Peru: Carus Publishing Company, 2004. 121-136.

Chase, David, creator. *The Sopranos*. HBO, 1999-2007.

DeFino, Dean J. *The HBO Effect*. New York: Bloomsbury Publishing, 2014.

- Martin, Brett. *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution - From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. London: Faber and Faber, 2013.
- Parker, Robert B. "Introduction". *The Virginian: A Horseman of the Plains*. By Owen Wister. New York: Signet Classics, 2010. v-viii.
- Sepinwall, Alan. *The Revolution Was Televised: The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever*. New York: Touchstone, 2013 [2012].
- Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York: Harper Perennial, 1993 [1992].
- Warshow, Robert. "The Gangster as Tragic Hero". *The Oxford Book of Essays*. Ed. John Gross. Oxford: Oxford University Press, 2008 [1962]. 581-586.

Translation Ethics: From Invisibility to Difference

Xénon Cruz

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS DA UNIVERSIDADE NOVA
DE LISBOA

Citation: Xénon Cruz, "Translation Ethics: From Invisibility to Difference". *Via Panorâmica: Revista Eletrônica de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, nº 6, 2017: 95-105. ISSN: 1646-4728.
Web: <http://ler.letras.up.pt/>.

Abstract

Since its inception as an academic discipline, Translation Studies has contributed in the past few decades to raise the status of translation as a field of critical thought in general, and of translators as cultural agents in particular. However, translation and translators have been around for millennia, and to speak of them is to speak of the very roots of language and civilization. It is also to speak about ethics. In this article, I propose to briefly review the history of translation ethics, by beginning to make an etymological and conceptual distinction between *ethics* and *morality*, and then focusing on the notion of fidelity as the traditional moral guideline for translators. Afterwards, I will try to demonstrate the paradigm shift that has, more recently, been taking place in translation discourses. Casting away the age-old veil of neutrality and invisibility which has covered translation practice in the past, many thinkers have come to reimagine and reposition what it means to translate and, more important, what it means to translate ethically.

Keywords: translation; translation ethics; fidelity; invisibility; Translation Studies.

The limits of my language mean the limits of my world.

Ludwig Wittgenstein

Between Ethics and Morality

To ask about ethics or morality is, in fact, to ask about one of the most intimate and simultaneously universal aspects of humankind. It is to ask about the meaning of existence. Not in a teleological way, regarding the purpose of our lives and life in general, but in a pragmatic sense, concerning how we exist, how we live, how we relate to each other, how we are towards and with each other. The question, with its long accompanying tradition, is so far-reaching one can trace its origins to the dawn of civilization. For me, of course, (and most likely for the reader) heir of the rich communion between the Hellenic World and the Judeo-Christian culture, morality has a particular aspect to it which I share with the community I am part of. Therefore, to speak about ethics one has to be aware of said past which has been bestowed upon us, mindful of the different – and often divergent – answers that have been given to that fundamental question “How should I live?” It is to remember the Aristotelian *eudaimonia*, the Jewish Talmud, Rousseau’s social contract or Hobbes’ founding myth, Kant’s categorical imperative, the Marxist critique to the ruling moral order, Nietzsche’s master and slave morality, and even more recently the alterity ethics of Emmanuel Levinas. This sparse enumeration seeks only to give proof of the awareness of this pensive past we, as a community, have in common, seeing that these pages do not aim to be a reflexion on the history of morality itself. However, as I address this topic by making use of the terms, it is fair (if not necessary) that I should speak of them and attempt to clarify what I am referring to when I talk about morality and ethics.

The word “ethics” has its roots in two Greek terms whose spelling and sound, albeit similar, have different meanings: the term ἔθος (*éthos*) refers to the “customs”, the “usage” or “way of proceeding”; whereas ἦθος (*êthos*) means “habitation”, “den”, “way of being” or “character”. Seeing that this is an analysis on translation I cannot help but deem curious the fact that the usage of the Latin term *moralis*, and consequently the term “morality”, is owed to the virtuous hands of a translator. In the 1st century BC, Marcus Tullius Cicero translated the term ἠθικός (*ethikos*) from the Greek, into the Latin equivalent *moralis*, which in turn derives from *mos* and signifies “habits” or “customs”. Notwithstanding the profound impact that this and other of

Cicero's translations had on the Latin language, the philosopher (haply) forgot the original distinction of the two Greek words, bringing his translation closer to the first term presented, ἦθος (*éthos*) (cf. Cabral 334-335).¹ Whether deliberate or not, this act did not go unnoticed by many western thinkers that drank from this etymological source. A significant example of this might be that of Martin Heidegger who, in his *Letter on Humanism*, addresses the importance of not forgetting the connection the word "ethics" has with the original "habitation" of humankind. Nonetheless, other authors chose to forget this distinction thus using both terms indistinguishably. One does not need to go back far in time to find authors who choose to use both words to refer to this common reality, i.e., the one pertaining the values which guide human behaviour. I call attention, for example, to Mary Midgley's opening article to the *Companion to Ethics*, edited by Peter Singer, where the author points out that she does not make a distinction between the two terms. Singer himself, in another oeuvre, does not seem to give preference to either term: "What is it to make a moral judgment, or to argue about an ethical issue, or to live according to ethical standards?" (Singer 9).

In the course of this exposition I shall not be indifferent regarding the usage and meaning of these two terms. Still, I shall keep in mind and be aware that the authors invoked herein might not make the same conceptual distinction. As such, I will keep it solely as a reference and in attempting to clarify said distinction I would point out that the term "morality" can be etymologically placed closer to the habits and customs (of a certain people), meaning that in symbolic terms when one speaks of morality they refer to the exterior aspect of human behaviour, which is manifested in community rules and crystalized through laws. On the other hand, ethics might pertain to the groundwork of morality and in this case, more specifically, to *moral philosophy*; or it can also concern the innerness of actions, overlooking the common rules and focusing on the personal motivations of those who perform them.

Translation Ethics

The professionalization of a certain social or cultural task, as it is the case with translation, involves the regulation of the community that carries out that role. Such rules and such codes arise and should be pondered within the field of ethics, seeing that they pertain to the behaviour of individual people and professionals. Moreover,

translation should be seen as an activity with ethical implications and translators as its potential ethical agents, seeing that they play a central role in the cultural systems, shaping societies and nations in an increasingly globalized world. In fact, one should look at translation not merely as a linguistic exercise, but as an action grounded in ethical principles and framed in a certain ideological and political sphere. In particular, it is of interest to reflect about ethics in translation because translations can, in a very pragmatic sense, affect the lives of the people who might depend on them:

The decisions made during the course of translating and interpreting can potentially have considerable impact on the survival of individuals and even whole communities; at the very least they can impact the quality of life of those who rely on the translator or interpreter to mediate for them, whether in business meetings or healthcare encounters, in daily interaction between host country officials and vulnerable migrants, or in preparing instructions for the use of a food mixer. (Baker and Maier 4)

It is also for these reasons that we need to look at translation and its agents from an ethical point of view, describing the standards that have guided their behaviour in the past, the paradigmatic changes they are facing today and the challenges they will meet in the future.

A Tradition of Invisibility

Throughout Western tradition, translation has been regarded with mistrust and gained a status that does not do it justice. Only more recently has this status begun to be rehabilitated. Such a widespread mistrust towards translation becomes apparent when one is reminded of the famous wordplay *traduttore, traditore*, which reveals the veil of treason translation critics would cover its practitioners with. Another case that clearly expresses this narrow view is the use of the expression *les belles infidèles*, through which it is clear to see the matter of fidelity as a symbol and a result of the culturally “myopic” gaze (Steiner 65), as well as the issue of sexism – both literally and figuratively² –, that has marked translation in the West (cf. Valdez 53). However, the story that most evidently demonstrates the bad reputation translation has gained over the course of history is probably the fabled biblical myth of the Tower of Babel. Humanity’s titanic effort to reach the skies was met solely with divine wrath. To

punish its greed, God shattered the Tower and Eden's pure language into a thousand pieces, with each of those fragmented languages being able to only express one shred of the divine reality. The sentence for humanity's crime: the plethora of languages to translate; and who serves it: translators. Their task reflects the original verdict that left humankind dispersed and plunged in a silencing haze, as George Steiner puts it: "Translators are men groping towards each other in a common mist" (65). Following the words of Jacques Derrida, one finds the same conclusion, namely that translation can be perceived in mythological terms as a necessary evil or even a curse, in that it is both indispensable and at the same time impossible.

These approaches portray a history of translation that has been written according to the precept of fidelity, of which the greater and most significant example is the writing of the Septuagint. On the one hand, the translation of the sacred text reveals what Etienne Dolet would later advocate in the sixteenth-century as the (moral) obligations of translators: perfect knowledge of the languages from which and into which the translation is being made, and impeccable neutrality. On the other hand, the translation of the seventy can be construed as a paradigm to understand the sacred nature that coated the texts and authors – which came predominantly from religion and philosophy – and the way they were treated with a feeling of utmost authorial reverence. The demanded neutrality should manifest itself in the exact transposition of the source text form, giving priority to words and sentence construction rather than content and underlying meaning (cf. Wyke 111). It becomes clear that the pursuit of fidelity and neutrality is, simultaneously, a pursuit for invisibility. If translators were expected to remain neutral with regard to the text, their task was not interpretative but rather plainly relational. Just like the telephone operators of yesteryear, translators were supposed to simply establish the connection between one language and another, as if it were a mechanical and futile act, a "code switching" (Içöz 131). With German Romanticism, in the late eighteenth-century, one can begin to see some signs of weakness in this translation paradigm; there is a focus shift from fidelity to the issues of cultural difference and the question of alterity. Nonetheless, even to this day, the ideal of faithfulness and neutrality continues to characterize the practice and theoretical discourses of translation. If on the one hand, many translation organizations around the world continue to use in their codes of ethics expressions like "fidelity" and "impartiality", on the other hand, Translation Studies, which as an academic field emerged in the second half of the twentieth-century, has not had much time yet – compared to the weight of the ancient morality

of translation faithfulness – to make piercing and long-lasting changes to this paradigm. Notwithstanding the time it takes for new ideas to sink into day-to-day practices, many recent authors have been critical of the translation stereotypes perpetuated until this day, encouraging the disuse of expressions like “fidelity” and “literality”.

Towards an Ethics of Difference

In the beginning of the nineteenth-century, more precisely in 1813, Friedrich Schleiermacher laid a milestone in translation theory. In addition to naming two types of translators – those who work with commercial texts, and those more creative (according to the Schleiermacher) who dedicate themselves to artistic and scholarly works –, the author also makes the important distinction between two possible approaches in bridging the author of the source text and the reader of the target text. Schleiermacher considered that the difference was to be found in the way the translator would attempt to bring the author closer to the target context – taking in account the necessary linguistic and cultural implications, i.e., domesticating them –, or, on the contrary, bring the reader closer to the author and, as a xenophilic gesture, try to keep their foreign and unfamiliar nature intact. In fact, one can recognize the very same idea in the words of an author who is slightly closer to us historically: “the properly ethical aim of the translating act is receiving the foreign as foreign” (Berman 285).³ For the reader to truly be able to enjoy the adventitious essence of a work or an author, Schleiermacher argues for the practice of this second type of translation, rather than the strategy of naturalization. Bearing in mind the exposure Lawrence Venuti will later make of the status of translators, it is curious that such a choice in translation methodology makes the translator more visible, seeing that the text might possibly *lose* the fluency that so deeply is esteemed by translation critics.⁴ Regarding Venuti’s analysis and critique of the invisibility veil translators were forced to wear for so many centuries, the author argues that the objective of this ideal of textual fluency is to create an illusion in the eyes of the reader, namely that they are in the presence of an untranslated text. The perceived fluency of a text – and, by extension, its level of domestication – is thus proportional to the illusion created, which in turn means a greater faithfulness to the author.

While it is true that until the 1950s one continues to hear thinkers insisting on the idea that the sole responsibility of translators is to accurately reproduce the text “and nothing but the text” (Nabokov 212), from the 1970s onwards, it is possible to notice a paradigm shift in translation discourses. Alongside Venuti’s critique, the establishment of the *Skopos* theory – by authors such as Hans Vermeer and Katharina Reiss – offered a new possibility to think translation ethics separately from the concept of fidelity (cf. Koskinen 20). Like other functionalist approaches, the *Skopos* theory aims to think translation practice regarding the purpose of a text, or as the term hints at, its function:

It can be claimed that both functionalism together with descriptivism are particularly concerned with questions, such as: who translates the text, what is the text that needs translation, to whom is it directed, when is it translated, why is it translated, where is it translated and how is it translated? (Alwazna 52)

Within the framework of the *Skopos* theory, to ask about the functions of a text is to think beyond the literary canon which has been, on the whole, the main concern of translation discourses, thus opening up such discourses to the possibility of analysing other text types, considering the challenges they bring, and putting forth strategies and methodologies suited to each particular situation. One of the criticisms made to the theory is that it grants too much freedom to translators, to which Vermeer responds that it only confers on them their due responsibility in the world (cf. Vermeer 14).

In postmodern philosophy, the field of deconstruction, and in particular the writings of Jacques Derrida, has offered Translation Studies a breeding ground to rethink the status of the source text and, consequently, the ethical stance translators should have towards it. In the past, interpreting was not something which would be expected of translators, whose single task was to find textual equivalences; postmodernity, however, argues that interpreting is in itself inseparable from reading. One could even argue that interpreting represents a radical act of reading, in that *meaning* does not reside in the text itself, waiting to be extracted or unveiled by the reader, but is bestowed to it by those who read, by those who interpret. The translator’s moral customs demand that they stay unrelated to the text, outside of it, exerting a nearly ghostly presence of faithful reproduction, for the sake of their alleged invisibility. That is, the less interpretative the act of translating is, the more faithful and invisible the translator’s signature will be in the end result. Hence,

Derrida's proposal invites translators to occupy their rightful place in the construction of meaning that is translating. It no longer makes sense to keep the delusive veil of neutrality, because translating implies reading, ergo, interpreting, giving meaning and, ultimately, *transforming*: "According to postmodern thought, however, these traditional requirements are unattainable, as is the notion of complete reproduction or transferal of the original, because translation will always transform it" (Wyke 113).

Together with Jiří Levý, Anthony Pym has underlined the decisive aspect of translation processes. Pym has also elaborated on the ethical role translators might play as cultural mediators, regarding translation itself as an intercultural transaction. Equipped with all their linguistic and cultural tools, professional translators become something like strategists in the communicational space established between two different cultures. In light of this, it is of no small importance to reemphasize the way translators are able to define themselves as ethical agents.

Still bearing in mind Venuti's critique of the translator's traditional status, I would also like to point out the work of Rosemary Arrojo, who addresses the likely *immoral* ambition of invisibility, which falls in accordance with the postmodern exposure of the intangible nature of a translation free of interpretation: "it has been argued that striving for invisibility can be seen as unethical. If translators embrace the fantasy that they can be completely objective and invisible, then they will not critically look at the role they are actually playing" (Wyke 113).

Notwithstanding that classical fidelity has been challenged by contemporary authors, it is true that this word – *fidelity* – is still very much present in the vocabulary of today's translation theorists and critics, not to mention the codes of practice upheld by translation organizations around the world. Still, it should be noted that the word has gained new meanings over the years that do not pertain necessarily to traditional and historical textual accuracy: "In today's discussions, fidelity can be defined in whatever way the speaker feels preferable" (Koskinen 20).

One can observe this conceptual displacement, more recently, with the case of feminist translation, which has moved the fidelity of translators away from the author or the text and closer to the writing project itself (cf. Simon 2). Arrojo also speaks of a fidelity imbued with cultural context. The fidelity of translators depends on their own convictions and principles, not just as individuals (personal morality), but as members of a community that validates them (cf. Arrojo 160).

Exposing the limitations of a unilateral approach to the relationship between translator and source text, Christiane Nord has sought to expand the concept of fidelity by replacing it in her discourse with “loyalty”. The author considers that this word expresses more clearly the responsibility which falls on translators throughout the performance of their tasks; a compromise that encompasses, at the same time, the source and the target contexts/systems. (cf. Nord 29). Nord sets a contrast between the concept of fidelity and loyalty as she identifies in the former a purely textual aspect, while the latter expresses an interpersonal category which is closer to the experience of translating.

These are just a few voices that have made themselves heard in the last couple of decades in the field of Translation Studies, and that have contributed to reimagining what an ethical translation is and what it means to be an ethical translator. Bearing in mind that many other authors, thinkers and scholars have been left out of these pages, I only hope that these few which were mentioned herein might be sufficient to prove the paradigm shift occurring in today’s translation discourses.

Conclusion

The age-old moral tradition of faithful and invisible translators is apparently, albeit slowly, fading away. Other vanguards have been fostering a rejuvenated look at what it means to translate in such a multifarious world. Yet, it seems inevitable that one continues to see the word fidelity so widely disseminated in today’s translation discourses, whether it be because of the concept’s historical weight, or because it holds something authentic regarding translation itself: “It seems that fidelity is still perceived as the word to be used in speaking about translation and ethics” (Henry 370). One thing seems to be evident: contemporary translation scholars have made it their mission to rethink fidelity, whether silencing or reshaping it. However, as one author puts it, this cannot be the word-synthesis around which all ethical reflexion on translation revolves (cf. Koskinen 22). Questioning translation ethics might begin with fidelity, but it should not end with it; the world of translation and translators is far too complex to be summed up in one word: “Being ethical does not involve simply declaring fidelity, but, instead, sorting through difficult decisions and taking responsibility for those taken” (Wyke 114).

Works Cited

- Alwazna, Rafat Y. "Ethical Aspects of Translating: Striking a Balance between Following Translation Ethics and Producing a TT for Serving a Specific Purpose". *English Linguistics Research* 3.1 (2014): 51-57.
- Arrojo, Rosemary. "Fidelity and the Gendered Translation". *TTR* 7.2 (1994): 147-163.
- Baker, Mona & Maier, Carol. "Ethics in Interpreter & Translator Training". *The Interpreter and Translator Trainer* 5.1 (2011): 1-14.
- Berman, Antoine. "La Traduction Comme Épreuve de L'étranger". *Texte* 4 (1985): 67-81. Trans. by Lawrence Venuti as "Translation and the Trials of the Foreign", and reprinted in *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge, 2000. 284-297.
- Cabral, Roque. "Ética". *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Volume 2. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1990. 334-335.
- Henry, Jacqueline. "La fidélité, cet éternel questionnement. Critique de la morale de la traduction". *Meta* 15.3 (1995): 367-371.
- Içöz, Nihan. "Considering Ethics in Translation". *Electronic Journal of Vocational Colleges* 2.2 (2012): 131-134.
- Koskinen, Kaisa. "Beyond Ambivalence. Postmodernity and the Ethics of Translation". Dissertation presented to the Faculty of Humanities of the University of Tampere, 2000.
- Singer, Peter. *Practical Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Nabokov, Vladimir. "Problems of Translation: *Onegin* in English". *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London/New York: Routledge, 2000. 115-127.
- Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1991.
- Simon, Sherry. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London and New York: Routledge, 1996.
- Steiner, George. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. London: Oxford University Press, 1998.
- Valdez, Susana. "O Autor Anónimo. A Invisibilidade do Tradutor no Contexto Português". Masters thesis submitted to the Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009.
- Vermeer, Hans J. *A skopos theory of translation (Some arguments for and against)*. Heidelberg: TEXTconTEXT, 1996.

Wyke, Ben van. "Ethics and translation". *Handbook of Translation Studies*, Volume 1. Ed. Yves Gambier and Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins, 2010. 111-115.

¹ This article stems from an internship report originally written in Portuguese, which was presented to the Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa (FCSH/UNL) and defended before a jury in June 2016. Afterwards, it was presented at the Junior Researchers in Anglo-American Studies Seal Conference, held in Porto, Portugal, in May 2017. The *Logos Encyclopedia* herein cited is one of the most extensive encyclopaedic works elaborated in Portuguese in the field of Philosophy. Seeing that the English words "ethics" and "morality" share the same Latin roots as the Portuguese words "ética" and "moral/moralidade", I believe that the article cited is enough to substantiate this etymological distinction.

² On the one hand literally, because the profession was (historically) often delegated to the hands of women for being considered a less demanding or stimulating task, intellectually speaking. On the other hand, figuratively, translation occupied, just like women, a secondary and subservient position in relation to men, who in this analogy would be the "original" text. I would also like to take the opportunity to mention and show my profound appreciation for the invaluable contribution women translators have given to the cultural heritage of which I am heir. It would therefore not be in vain to remember that names such as Aphra Behn have not yet received their due historical acknowledgment.

³ Schleiermacher's and Berman's positions should be interpreted with the necessary distance between them and distinguished from each other. While the latter's main theoretical concern in the status of the *Other*, the former does not yet dwell on this subject.

⁴ Or, according to the author, "gains", by bringing the reader closer to the source (con)text.

Normas de Referência Bibliográfica

MLA Style Manual (2008)

I. Aspecto 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, excepto 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 rectos: [].

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 após as 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: Princeton UP, 1957.

Shakespeare, William. *As You Like It*. Hertfordshire: 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 indirecta (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*. Chicago: 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: (---, ed.), (---, trans.)

Os títulos do autor devem aparecer organizados por ordem alfabética.

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

---. "Sound Symbolism as Drama in the Poetry of Robert Frost." *PMLA* 107.1 (1992): 131-44.

---, ed. *Wallace Stevens: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice, 1963.

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

Scholes, Robert. *Protocols of Reading*. New Haven: Yale UP, 1989.

Scholes, Robert, and Robert Kellog. *The Nature of Narrative*. New York: 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. Chicago: U of Chicago P, 2003.

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

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

ou

Gilman, Sander, et al. *Hysteria beyond Freud*. Berkeley: U of Califórnia P, 1993.

2.1.3. Livros anónimos

The MLA Style Manual and Guide to Scholarly Publishing. 3rd ed. New York: The Modern Language Association of America, 2008.

2.2. Antologias ou colectâneas

Usar, depois do ultimo nome do(s) autor(es), e antecedido por uma vírgula, as abreviaturas *ed./eds.* [editor/editores], *trans.* [translator], *comp./comps.* [compiler/compiler]. Em português, usar *ed./eds.* [editor/editors], *trad.* [tradutor], *org.* [organizador].

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

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

2.3. Edições críticas

Crane, Stephen. *The Red Badge of Courage: An Episode of the American Civil War*. 1895. Ed. Fredson Bowers. Charlottesville: UP of Virginia, 1975.

3. Artigos em revistas

Chauí, Marilena. "Política cultural, cultura política." *Brasil* 13 (1995): 9-24. Piper, Andrew. "Rethinking the Print Object: Goethe and the Book of Everything." *PMLA* 121.1 (2006): 124-38.

3.1. Artigos em jornais

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

Mckay, Peter A. “Stocks Feel the Dollar’s Weight.” *Wall Street Journal* 4 Dec. 2006: C1.

3.2. Artigos em colectâneas ou antologias

Greene, Thomas. “The Flexibility of the Self in Renaissance Literature.” *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*. Ed. Peter Demetz and William L. Vance. New Haven: Yale UP, 1969. 40-67.

3.4. Artigo anónimo

“The Decade of the Spy.” *Newsweek* 7 Mar. 1994: 26-27.

3.3. Um editorial

“It’s Subpoena Time.” Editorial. *New York Times* 8 June 2007, late ed.: A28.

3.4. Prefácios, introduções e pósfácios

Borges, Jorge Luis. Preface. *Selected Poems, 1923-1967*. By Borges. Ed. Norman Thomas Di Giovanni. New York: Delta-Dell, 1973. xv-xvi.

Drabble, Margaret. Introduction. *Middlemarch*. By George Elliot. New York: Bantam, 1985. vii-xvii.

4. Dissertações não publicadas

Kane, Sophia. “Acts of Coercion: Father-Daughter Relationships in British Women’s Fiction, 1778-1814.” Diss. U of New York, 2003.

5. Publicações de edição electrónica

Para a referência a publicações de edição electrónica 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.
- meio de publicação: Web.
- data de acesso (dia, mês, ano)
- endereço electrónico (URL), entre < > (opcional)

Eaves, Morris, Rober Essick, and Joseph Viscomi, eds. *The William Blake Archive*. Lib. of Cong., 28 Sept. 2008. Web. 20 Nov. 2007 <<http://www.blakearchive.org/blake/>>

5.1. Revista electrónica

Sargent, Lyman Tower. "Em Defesa da Utopia." *Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos/An Electronic Journal of Anglo-American Studies* 1 (2008): 3-12. Web. 10 Jan. 2009. <<http://www.ler.letras.up.pt>>

Schmidt-Nieto, Jorge R. "The Political Side of Bilingual Education." *Arachne@Rutgers* 2.2 (2002): n. pag. Web. 12 Mar. 2007.

Nota:

Usar as seguintes abreviaturas para informação desconhecida:

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

Para estas e outras ocorrências, consultar:

MLA Style Manual and Guide to Scholarly Publishing. Third Edition. New York: The Modern Language Association of America, 2008.