

Via Panorâmica

**Revista
de
Estudos Anglo-Americanos**

Via Panorâmica: Revista de Estudos Anglo-Americanos / I - 2004

Ficha Técnica:

Via Panorâmica: Revista de Estudos Anglo-Americanos é publicada pelo Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras do Porto. Com uma periodicidade anual, a Revista pretende ser uma referência à cultura e literatura anglófonas. Valoriza-se uma perspectiva de diálogo pluridisciplinar e abre-se espaço a contributos diversificados, nacionais e estrangeiros. É dirigida por uma comissão editorial, composta por um director e mais três elementos do DEAA da FLUP.*

Directora da Revista:

Maria João Pires

Comissão Editorial:

Filomena Vasconcelos

Maria Teresa Castilho

Nuno Ribeiro

Secretariado:

Departamento de Estudos Anglo-Americanos - FLUP

Telef./Fax: 351 226 077 183

Correio electrónico: hqueiros@letras.up.pt

Capa:

"Ocidental Praia - 2004"; *aguarela* de Filomena Vasconcelos

Tiragem:

500 ex.

Execução gráfica:

Tip. Nunes, Lda

ISSN: 1645-9652

Depósito Legal n.º: 209318/04

* Todos os artigos publicados são da responsabilidade dos respectivos autores.

INDICE

Uses of language in Donald Bartheleme's <i>The Dead Father</i> Carlos Azevedo	5
Suspended like an Absolom: Brokenness and (dis)connections in Hart Crane's Proem: "To Brooklin Bridge" Maria João Pires	15
<i>Nonsense</i> : A lógica do jogo das coisas ilógicas Filomena Vasconcelos	33
O Corpo da Rainha: Contributos para uma leitura anti-essencialista e espacial da iconografia Isabelina Fátima Vieira	63
No Regresso de Xerazade: Mito e Identidade em <i>Midnight's Children</i> de Salman Rushdie Nuno Ribeiro	77
A Statement of What English Grammar Means Alan Dawber	103
Visions of Two Nations Hélio Osvaldo Alves	151
<i>Inscriptions</i> : Proposição de <i>Leaves of Grass</i> António Botelho do Amaral	161
"The Forgotten City" de William Carlos Williams A. João Seabra do Amaral	199
O Nosso Convidado: Entrevista Monumentos Pátrios Lúcia Rosas	211

Uses of Language in Donald Barthelme's *The Dead Father*¹

Speech is the twin of my vision.

Walt Whitman, *Leaves of Grass [Song of Myself]*, 1855

Word-work is sublime,... because it is generative;
it makes meaning that secures our difference, our
human difference...

We die. That may be the meaning of life. But we *do*
language. That may be the measure of our lives.

Toni Morrison, *The Nobel Lecture in Literature*, 1993

Carlos Azevedo

American literature has always reflected the belief that identity is somehow a construct. And a common, perhaps mythical, premise of American culture is freedom, an old assumption which propels the Declaration of Independence and the works of writers - from Emerson, Thoreau and Whitman to Coover, Morrison and DeLillo. The creation of America out of a continental vastness is synonymous in the imagination with the creation of an open space made free, once the wilderness has been tamed and its inhabitants dislodged, for a fulfillment of scriptural prophecy, whose mission was to give history a fresh start, if not to usher in the millenium. Underlying this whole process there is a quest for religious and political freedom, which implies freedom of speech and self-enactment, the search for identity - recognized by Ralph Ellison as "*the American theme*"² - that may transcend social restraints and private, inner constraints.

It is hardly surprising that freedom of speech and the projection of one's self are major items of American literature, and that the mythic project of self-making fuels, however variously, the figures of American fiction: Wakefield, Gatsby, Joe Christmas, Coover's Nixon, DeLillo's Oswald. It is hardly surprising that influential critics of American literature - among them Richard Poirier and Tony Tanner - have focused on the drama of individualism in the American scene and on the conflict between the yearning for freedom and the threat of boundaries. For Tanner, "verbal space" is "[the] mediating area in which the writer searches for his freedom and his form";³ in Poirier's

1 This article is a slightly altered version of a paper presented at the Colloquium *Uses of Language: Creation, Research and Teaching in Languages, Literatures and Cultures*, organized by FILLM and held at Fundação Eng António Almeida, Porto, 26-27 October 2001.

2 Ralph Ellison, "The Art of Fiction: An Interview", *Shadow and Act* (New York: Vintage Books, 1972) (167-183) 177.

3 Tony Tanner, *City of Words: American Fiction 1950-1970* (New York: Harper & Row, 1971) 19.

4 Richard Poirier, *A World Elsewhere: The Place of Style in American Literature* (London/Oxford/New York: Oxford University Press, 1973) 5.

5 As Hans Bertens puts it, "A major reason for postmodernism's extraordinary elusiveness, for its resistance to attempts to make it manageable from a conceptual point of view, lies surely in the temptations it has offered to those who were politically inspired to either condemn or welcome the new artistic and - somewhat later - social configurations that were inaugurated in the 1960s... In other words, postmodernism is a term that has served to accommodate a number of critico-political utopias and dystopias, varying from visions of liberation and emancipation (of both the Enlightenment and the anti-Enlightenment varieties) to equally sincere visions of the apocalypse". See his *The Idea of the Postmodern: a History* (London: Routledge, 1995) 12-13.

6 Lawrence Cahoon (ed.), "Introduction", *From Modernism to Postmodernism: An Anthology* (Cambridge: Blackwell Publishers, 1999) (1-23) 14.

7 "The members of the postmodern family not only express conflicting views, but are interested in barely overlapping subject matters(...) Some of the the most important members of the family refuse to be called by the family name. And there are distant relations who deny that they are related at all". Cahoon, "Introduction" 1.

view, American classic authors try "to create an environment of 'freedom', though as writers their efforts must be wholly in language. American books are often written "as if only language can create the liberated place."⁴ In other words, *foreground*, a concept much favoured by Tanner when applied to describe the style of Hawthorne, Melville or James, or to much contemporary American writing, is also an operative notion to highlight a major trend of American literature from the 19th century to our own present: a specific use of language which draws attention to itself - by its originality and potential for liberation from cultural patterning that reflects America's self-conception from the very beginning of its formation. Although, paradoxically, it can also be said that this type of resistance has itself become an American cultural pattern of sorts, just as most literary cycles define themselves as resisting definition: postmodernism is a recurrent piece of evidence.⁵

For matters of identification, postmodernism is often discussed as a sweeping international force that has overturned established forms. Although we may agree that "the very idea of a summary is antithetical to postmodernism"⁶ - after all, we are considering a, so to speak, *dysfunctional family*⁷ - it is still possible to argue that notions of transgression, eclecticism, experimentation, or subversion, are essential to the popular understanding of postmodernism. They help to understand the work of such authors as William Gaddis, Robert Coover, John Barth, or Donald Barthelme, whose work defies any classification and has become the showcase for those self-reflexive fictions about fiction and its strategies which reveal themselves as critical constructions of a newly emerging, iconoclastic fiction.

Displaying a fascination with language itself, much postmodernist writing is foregrounded to a notorious extent, and it is precisely in such foregrounding that writers explore the instability of verbal constructs within the continuum of American literature and the potentialities of their individual consciousness. Critical constructions of postmodernism have increasingly come to focus on the awareness of the role of language in shaping and mediating the world. Through language, collective norms and conventions, as well as prejudices, are communicated and enforced, so that the writer's individual visions and versions can only resist the pull of conventionality by asserting himself through the unconventional use of language. Despite the polemics and divergence about the putative usages of "postmodernist", one can find some common ground focusing on

renunciations, new recognitions and representations. At this juncture, then, two inclinations can be stressed further: "an acceptance of *play* and fictionalization in cultural fields that had earlier sought a serious, realist truth"⁸ and the use of *parody* which, "in its ironic 'trans-contextualization' and inversion, is repetition with difference."⁹

One of the best practitioners of postmodernist word-play and parodic strategies is Donald Barthelme. Reading *The Dead Father* (1975), we can explore the novelist's awareness of the centrality of language in shaping and mediating the world - a prominent inclination in much postmodern theorization. According to Theo D'haen, "the postmodern *prise de conscience* [is] that man is a linguistically encoded being"¹⁰; and Jerome Klinkowitz confirms that "[l]anguage, with or without the revivifying force of imagination, is the chief concern (...) in most of Barthelme's fiction."¹¹ It may be a matter for some dispute whether the linguistic structuring of the self ultimately leads to significance and depth or to *aporia* and the void. In any case it makes us, Barthelme's readers, conscious of the fact there is no escape from the prison-house of language that we all inhabit. Consequently, we cannot but go on making sense of things, realizing, as we stumble along, that we will always fall short of full expression and full understanding.

For Barthelme, however, the artist's goal "always and everywhere, is to attain a fresh mode of cognition (...) [and to] disembarass himself of procedures which force him to say things that are either commonplace or false."¹² This passage reveals the writer's own meditation upon external reality and a fundamentally meliorative project to change the world, seeking ways to re-create value and meaning wherever they may still be found, now that the grand and totalizing dreams of modernism are no longer feasible. Discussing the task facing contemporary writers - to reinvent writing -, Barthelme invokes the private territory of the imagination and of symbolic expression, i.e., the creative combination of the elements of language. Renewal, innovation, and the opening of new narrative possibilities are very much at the core of Barthelme's fictional practice, a literary project which, as he would later reaffirm, is not exempt from obstacles:

First, there is art's own project, since Mallarmé, of restoring freshness to a much-handled language, essentially an effort

8 Cahoon, "Introduction" 4.
Italics mine.

9 Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (New York: Methuen, 1985) 32.
Italics mine.

10 Theo D'haen, "Genre Conventions in Postmodern Fiction.", Theo D'haen, Rainer Gröbel and Helmut Lethen (eds.), *Convention and Innovation in Literature* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1989) (405-418) 414.

11 Jerome Klinkowitz, *Literary Disruptions: The Making of Post-Contemporary American Fiction* (Urbana: University of Illinois Press, 1980) 68.

12 Donald Barthelme, "After Joyce", *Location 1* (Summer 1964) (13-16) 14.

toward finding a language in which making art is possible at all (...) Second, there is the political and social contamination of language by its use in manipulation of various kinds over time and the effort to find what might be called a "clean" language... Finally, there is the pressure on language from contemporary culture in the broadest sense - I mean our devouring commercial culture - which results in double impoverishment...¹³

All these difficulties have to do with language, brought into the foreground in such a way that what prevails is the importance of the word(s), while the basic elements of fiction - description, narration, plot - are transformed into minimalistic features of the text, a "matter of paring down to a supportable minimum."¹⁴

Although the plot structure of *The Dead Father* is rather laconic, it is open to conflicting views, depending on the characters' perspectives. A character known as The Dead Father and his son Thomas - the two key figures in the narrative -, embark upon a journey in the company of nineteen other people, among them two women, Emma and Julie. From the very beginning, the purpose of the march underlines what *The Dead Father* turns out to be: a parody of a quest novel or, more adequately, of a double quest. Tom and his cohorts drag the Dead Father across the countryside, persuading him that they are in quest of the Golden Fleece which is supposed to bring him back his youth. The Fleece signifies rebirth, Life, for the eponymous hero of the novel: "When I douse myself in its great yellow electricity, (...), then I will be revived" (35); on the other hand, what the group undertakes is an anti-quest, since they have been journeying to Death all along, to the burial site of the Dead Father. In the last chapter of the book, at the edge of a huge pit, after the Dead Father's complaints that Thomas and the others are killing him, a revealing dialogue takes place:

¹³ Donald Barthelme, "Not-knowing". *Voicelust: 8 Contemporary Fiction Writers on Style* (Lincoln: The University of Nebraska Press, 1985) (37-50) 41.

¹⁴ Donald Barthelme, *The Dead Father* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975) 60. Subsequent references will be mentioned in the text.

No Fleece? asked the Dead Father.
 Thomas looked at Julie.
 She has it.
 Julie lifted her skirt.
 Quite golden, said the Dead Father. Quite ample. That's it?
 All there is, Julie said.

 Julie moved to the Dead Father, restoring her clothes.
 My dear, she said, my dearest, lie down in the hole. I'll
 come and hold your hand.

Will it hurt?
 Yes it will, she said, but I'll come and hold your hand.
 That's all? said the Dead Father. That's the end? (174-175)

The ritual nature of the journey that loosely structures the book suggests the debunking of a climactic revelation. The Dead Father becomes aware of the fact that the Golden Fleece does not exist - at least not in the format or place he has imagined.

Literally a marked man, an *x* (28), the Dead Father is also an allegorical figure. He can "stand for paternal authority that each son must bury before he can become a father himself" (the Freudian Primal Father, against whom the sons rebel), "stand for the idea of God" (the Christian God the Father), "represent the existential faith in man's ability to create order out of chaos", "stand for literary Modernism" (in this case, as we shall see later, his son Thomas may represent Postmodernism trying to bury Modernism).¹⁵ It is also true that the novel evokes (parodies) the memory of tales and myths rooted in literary and cultural tradition: Jason, the Hellenic Zeus, a Norse God, the Indian Great Father Serpent,¹⁶ the medieval Dying God/Fisher King, a Vegetation Deity.¹⁷ But none of this gains upon a certain kind of word-play of which Bartheleme is particularly fond, emphasizing language as a subject - the final effect is to give priority to words over the course of events in the story.

At the outset of *The Dead Father*, chiasmus is established as the master trope for the text, when we are told that the Dead Father is "[d]ead, but still with us, still with us, but dead" (3).¹⁸ He is seen as presence and absence, in the same way that his basic attributes are creating ("fathering") and destroying ("slaying"). Fatherhood is thus the wellspring of the narrative and, on the level of generalization, the father in the novel is the personification of all shapes of order and coherence, including language; he is the embodiment of the meaning to be sought and the control to escape from. Before the "Manual for Sons" spells out one solution - "*Fatherhood can be, if not conquered, at least "turned down" in this generation* - by the combined efforts of all of us together" (145) -, it is the father himself who, starting in chapter one, can now only "turn down" people and animals. This compulsion to annihilate can be interpreted, on the symbolic level, as an extreme denial of the old and a search for the new, thus reflecting Bartheleme's feeling that language's existing limits must be radically pushed beyond established boundaries.

15 Eberhard Alsen, *Romantic Postmodernism in American Fiction* (Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1996) 146-147.

16 "I like him, said the Dead Father, in that we are both long, very long." (44)

17 "... the one who keeps the corn popping from the fine green fields..." (92)

18 Brian McHale quotes this passage to describe the status of the postmodernist author and his "death". See his *Postmodernist Fiction* (London: Routledge, 1987) 202. I refer to McHale's remarks in my "Funeral Excursions, Posthumous Discourses: Twain, Faulkner, and Postmodernist Writing", *OP. CIT.: A Journal of Anglo-American Studies* 2 (1999) (115-126) 122.

One aspect of the text is the inventory, the attempt to capture "reality" in a network of linguistic nets: the enumeration of the musicians (11) and animals (52-3) slain by the Dead Father; the inventory of the consequences of the Dead Father's involvement with Tulla (36-37); the list of the types of fathers (136-137). Of course, the inventory or catalogue is a deep rooted literary device, and epic poetry comes suitably to mind (or Whitman, for that matter), since the master voice of the novel may stand for a literary father and *The Dead Father* is a parody of the epic as well as of the sexual exploits of legendary heroes - when, for instance, the leading character tells how he "fathered the Pool Table of Ballambangjang" (35). But Barthelme's lists are hardly canonical: "They found the Dead Father standing in a wood, slaying. First he slew a snowshoe rabbit cleaving it in twain with a single blow and then he slew a spiny anteater and then he slew two rusty numbats and then whirling the great blade round and round his head he slew a wallaby and a lemur and a trio of ouakaris and a spider monkey and a common squid" (52). There is no reality here but mainly discourse, an inventory which draws attention to itself as a mere word display, interfering with the narrative transmission.

Related to this device is Barthelme's treatment of fragments as strategies to subvert patterns and undermine continuities. In the dialogues of Julie and Emma we "look at the parts separately" and "get an exploded view" (151), but the action of the story does not move forward. Based on repetition, cliché or mere babble, these dialogues¹⁹ represent a form of countercommunication, "printed circuits reprinting themselves" (147) meant to leave the reader with "a boiled brain and a burnt one" (151). They are an exhibition of a vapid, hollow language, so easily reproducible that it demands a new approach and innovative modes of expression. As Barbara Maloy notes, "with words Barthelme startles the reader into experiencing something out of the ordinary. (...) He also revives old words (...) and by using them in a modern context, forces the reader to really see the words".²⁰ This is part of the typical Barthelemeian strategy: the effort to disenchant or demystify inherited beliefs and imperatives informs all of his work.

Archaic words such as "Varlet", "Ukases" or "Mansuetude" share the verbal space of the novel with modulations of contemporaneity: - "credit cards", "Coke" or "blue jeans" -, linking figuratively what is unconnected on the surface. We encounter at every turn new and unexpected ways of combining words and ideas - "By the Holy Goat", says the Dead Father (163) -, multiple imaginative coinings -

¹⁹ See chapters 3, 8, 13, and 18.

²⁰ Barbara Maloy, "Barthelme's *The Dead Father*: Analysis of an Allegory", *Linguistics in Literature* 2.2 (1977) (43-119) 74.

"castigariou", "cluttersome", "suppositious" -, a new kind of expression in which disruption and displacement rule over a mixed field, fashioning a startling new script: from the Beckettian echoes in "endigmas" and "enshrouded" to the verbal performances around a single word: "Toe. Toe. Toe. Toe. Toe. " A veiny toe. Red lines on toe. Succulent toe. Succulent, succulent toe. Succulent succulent succulent-" (55). Yet at the same time, language *says* that the action of the novel is taking place in the present, in the present, as Barbara Maloy observes about Bartheleme's use of the present participle form of verb at the beginning of most chapters²¹: "Thomas helping haul on the cable. Julie carrying the knapsack. The Dead Father eating a bowl of chocolate pudding" (33). Present participles, outfitted with their imperial "-ing" endings, flaunt the presence, the presentness, of language; to use the present as a vantage point from which to survey the past more accurately is what *The Dead Father* celebrates page after page.

The title of the novel seems to imply a rejection of the past, of figures of authority, or, in terms of American coding, an attempt to escape history. There are no stable historical references in the text, place, space and time are unspecific, and whether or not the burial of the father is successful remains uncertain. Early in the novel we are told that the Dead father is "*Half buried in the ground, half not*" (4), the implication being that the past is not easily disposed of. Thomas expresses this same idea in another context: "Things are not simple. (...) Things are not done right. Right things are not done. There are cases which are not clear. You must be able to tolerate the anxiety" (93). Tolerating the anxiety is an appropriate definition of Bartheleme's stance and, in general terms, of postmodernist sensibility. The writer's presentation of an intergenerational tension reenacts a typical American ambivalence: "American attitudes toward the past, perhaps more sharply polarized than any other, are most vividly expressed in the metaphors of filial conflict. (...) On the one hand, freedom from the encumbering past was a virtual dogma of the Revolution and the new republic; on the other, Americans (...) reverently protected the Founding Fathers' achievements".²²

The "Manual for Sons" is worth quoting in this context: "Fathers are like blocks of marble, giant cubes, highly polished, with veins and seams, placed squarely in your path. They block your path. They cannot be climbed over, neither can they be slithered past. They are the 'past'..." (129). Bartheleme's portrait of the Dead Father as a relic the

²¹ Maloy, "Bartheleme's *The Dead Father*: Analysis of an Allegory" 83.

²² David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990) 105.

past is the author's modernist myth. There are several places at which the text invites this interpretive mode. The Dead Father embodies Barthelme's immediate modernist predecessors, those masters of meaning whose influence he struggles to overcome and to whom he suffers no small anxiety of influence. And the Dead Father embodies the drive for meaning as well: "You take my meaning. We had no choice, said Julie" (19). But he resists final naming, preferring the pleasure of ambiguity: "Having it both ways is a thing I like" (15). Commanding - "Authority. Fragile, yet present" (67) -, he cherishes organization and order, namely when he asks two of his children: "What purpose? What entelechy? What will you do with yourselves when it is all over?"(168).

The "repetition with difference" of the modernist myth is a postmodernist version of *The Waste Land* which seeks redemption in the death of its Fisher King. The journey across country and the objective of burying the father illustrate the haunting presence of the burden of the past and the latent urgency to find something "new". Though the son oversees the burial, he disclaims responsibility: "Processes are killing you, not we. Inexorable processes" (158). However, as previously mentioned, the Dead Father may never really be fully buried - the past can be mitigated but never eradicated and patricide is no solution: "It is not necessary to slay your father, time will slay him, that is a virtual certainty. Your true task lies elsewhere. Your true task, as a son, is to reproduce every one of the enormities touched upon in this manual, but in attenuated form. You must become your father, but a paler, weaker, version of him....Your contribution will not be a small one, but "small" is one of the concepts you should shoot for..."(145). Earlier, Thomas had stripped his father of one symbol of authority after another - first his watch, then his belt, then his sword, then his passport, and then his keys -, thus paving the way to assume the role of the father and repeat it.

If the Dead Father represents Modernism, it is tempting to assume that his son represents Postmodernism. Seen in this way, like Thomas wants to get rid of the Dead Father, Postmodernism wants to bury Modernism and assert its independence as literary movement. But "a son can never, in the fullest sense, become a father" (33). Allowing, perhaps, for too much "rehearsal" (93), the novel affirms the validity of the provisional and suspensive against the claims of entelechy. What is required seems to be less a "turning down" in the presence of modernism's domineering fatherhood, as the novel

presents it, than a redirection of the modernists' energy to shape a disordered world, not to reform it but to establish some sort of relationship with it. What links the modernist effort with postmodernist attempts is this search for connections, despite a sometimes too easy acceptance of disorder and a reductive experimentalism on the postmodernist side. By embodying modernist energy and by reformulating the idea of crisis (uncertainty, indeterminacies, the void), sons may become fathers, though on a less monumental scale, and open the door to new solutions.

As Ihab Hassan puts it, "postmodernism engages a double view. Sameness and difference, unity and rupture, filiation and revolt. (...) Thus a 'period' is generally not a period at all; it is rather both a diachronic and synchronic construct".²³ *Doing* language, to use Toni Morrison's formulation, is a key part of the process. As we have seen, language for Bartheleme is a tool of renewal ; yet it is a vestige and embodiment of the past. In addition, Bartheleme's experimental idea that freedom is to be gained by overcoming established form is in tandem with an enduring artistic convention in the United States: "American Literature (...) offer[s] the most persistent, the most poignantly heroic example of a recurrent literary compulsion (...) to believe in the possibilities of a new style".²⁴ Above all it is in his exploration of attitudes to the past that the works of Bartheleme show the marks of distinctive national traditions and cultural values. They also play with predecessors, discovering or (re) inventing traditions, reminding the reader of the founding (dead) fathers of American literature. Focusing on these presuppositions we are well equipped to approach the makers and the making of American literature. And what we approach is the fictional construction of American reality and, more specifically, the literary construction of American literature.

²³ Ihab Hassan, "Toward a Concept of Postmodernism", Thomas Docherty (ed.), *Postmodernism: A Reader* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1993) (146-156) 149.

²⁴ Poirier, *A World Elsewhere* 129.

Suspended like an absalom: brokenness and (dis)connections in Hart Crane's proem: to Broklyn Bridge¹

Maria João Pires

Although the approach of this paper is not biographical, certain aspects of biography seem, in the first place, specifically useful, concerning, as they do, with Hart Crane. Accounts like Northrop Frye's *The Archetypes of Literature* or Roland Barthes's *The Death of the Author* or *S/Z* conspire to dismiss the author from critical discussion. The former states that, if the poem is alive, it is equally anxious to get rid of the author, screaming to be let loose from private memories or associations; more radical, the latter maintains that, if we are the product and not the agent of language, then it is not the writer who speaks the language, but the language who 'speaks' the writer. In this view, "I" is not an innocent subject, anterior to the text, one which will approach and deal with it, but a plurality of other texts and infinite codes.

By this we mean to state and justify the importance of the knowledge of the author: although a work may achieve a degree of independence from its creator, an account of its origins may throw useful light on our understanding of it. A literary work is not simply a linguistic object, it is produced by the mind and represents human experience in all its richness and complexity. It is not concerned with abstraction, but with the wonder of life and its concrete variety. In this and in its proper sense it comes close to religion. In this paper we will then try to make a close understanding of the 'Proem: To Brooklyn Bridge' without losing sight of the poet's human dimension.

Hart Crane was born in Garrettsville, Ohio, and committed himself to a poetic career after having had one of his poems accepted by a New York magazine when he was 16. He was encouraged in his ambition by the widow of William Vaughn Moody, and when his parents separated in 1916 he moved to New York, abandoned his intentions of preparing for college and plunged into the Greenwich Village world of poetry, painting, avant-gardisme and moral and

1 Estudo desenvolvido no âmbito do projecto de investigação 'The City in American Literature' – unidade 'Instituto de Estudos Norte-Americanos' da FLUP Programa de Financiamento Plurianual de Unidades de I&D.

ideological unorthodoxy. After making many literary contacts, Crane returned to Ohio in late 1919 to try to support himself by working in his father's chocolate business while reading and writing in the little spare time that was left to him. In 1922 he obtained work as an advertising copy-writer which he believed would be much more congenial to his poetic abilities. In 1923 he went back to New York and from this time onwards he made a precarious living and came to feel increasingly isolated from the values of 1920s America both because of his life-style and deepening alcoholism and also because of his socially non-respectable vocation as a poet. His first collection of lyrics, *White Buildings* was published in 1926. While a personal grant from the banker Otto Kahn allowed him to work on *The Bridge*, the disorder of his personal life continued to intensify making his private faith in the meaning and value of his optimistic poem steadily decline.²

Mainly through association with Waldo Frank's circle of literary nationalists in Manhattan, Crane started this epic with the Brooklyn Bridge as its central symbol. While he was working on the poem, he lived in the same room that the engineer Roebling had occupied, a room having a fine view of Brooklyn Bridge. This was something that joined opposing shores and, metaphorically, psychological and moral contradictions and manifested a technological sublime to match the sublimity of the wilderness. Being the single symbolic image in which the whole poem centers, it is at the same time the actual Brooklyn Bridge and any bridge or connection, making a series of analogies available. Other emblems which serve to integrate the poem on a symbolic level include Columbus, Pocahontas, Rip Van Winkle, the clipper ship Cutty Sark, the Mississippi river and the New York subway.

From the start, the success of such an enterprise seemed doubtful, even to Crane himself, but the large-scale and loose framework of the long poem nevertheless allowed him room to explore many different poetic styles and materials. Throughout the weeks of creativity that ultimately gave rise to more than three-fourths of the poems in *The Bridge*, Crane displays no real certainty as to where his insights will lead him. In the summer of 1926, one poem simply leads to another. In the ten poems of that summer, Crane brought together the experience of the last several years and composed a single long sequence which could well be read as a personal epic. In this respect, one could take into account Lee Edelman's words:

² In March of 1926, Crane drafted the outline of *The Bridge* in the form of a progress report to Otto Kahn in a letter of March 18, 1926. This initial plan for *The Bridge* emphasizes history and made this epic seem a panoramic overview of the course of America. It was to take place in six sections: I – Columbus; II – Pocahontas; III – Whitman; IV – John Brown; V – Subway; VI – The Bridge. See, Brunner, *Splendid Failure*.

Though he declares in the proem that *The Bridge* extends an 'unfractioned Idiom', that bridge is so intimately bound up with the materials and idioms Of previous poetry that Crane must ask, near the end of "Atlantis", a "pardon For this history".

In fact, the difficulty that so many critics experience in trying to read *The Bridge Comes*, in part, from the fact that no responsible thematic reading can fail to Engage, at some point, explicitly metapoetic concerns. Bringing into play the Parallel levels of social, political, and biographical history, the poem directs Them all toward its reading of American culture as a trope for Crane's reading Of his own poetic identity: that means, primarily, a reading of American Literary history as a figure in which the past is fulfilled by the present and thus By Crane himself. (187)

That figure, which itself is figured by the bridge, is a reading of history, an image that calls to mind the joy of Crane's discovery that a bridge is constructed from both ends at once. Thematically as well as rhetorically, then, *The Bridge* conducts a meditation on the very activity of bridging. For Crane, however, the relationship between the two sides of the bridge – between past and present, early and late – must always be governed by his interpretation of anteriority as a figure fulfilled by his own poetic modernity.

Crane's act of bridging, then, takes the form of a complex process of binding: throughout *The Bridge* Crane joins a host of choring voices that sound through the poems. In "The Tunnel" he invokes Edgar Allan Poe as the tragic victim and image of violation; in "Cutty Sark" he alludes to Melville's transcendental claims; in "Cape Hatteras" he invokes Blake's epics. Nevertheless, it is T.S. Eliot that remains the pervasive voice – a voice that informs much of the language and format of *The Bridge*. Crane responds to *The Waste Land* on many levels as though he answered the citation at the end of Eliot's poem - "London Bridge is falling down falling down falling down" - with the assertion that his own *Bridge* could still triumphantly ascend. Instead of Eliot's sense of alienation and loss, Crane develops his temporal bridging or binding that links him to the father of American poetry, to Walt Whitman. Whitman's prophecy is thus projected into an industrialized urban America which synthesizes a myth that Crane hoped would be strong enough to defeat *The Waste Land's* impotent disillusionment. Crane's reaction against the poetic pessimism of Eliot's *The Waste Land* was then partly responsible for his

determination to make an affirmative and visionary poem about America which he eventually wanted *The Bridge* to become.

Before he left New York in the spring of 1926, Crane wrote "Repose of Rivers" and submitted it to the approval of Marianne Moore. A month later he wrote:

Yes, Marianne took the little speciality I wrote for her and even proof has been corrected and sent back. This time she didn't even suggest running the last line backwards. (255)³

Just like *The Bridge*, this poem is, on the one hand, a firm statement and a sign of a strong commitment. As the poet turns to the sea and the sun he makes us feel a sense of new discovery. On the other hand, in the three middle stanzas, the poem shows a detached and distant view of the confusions of the past. Predictably, then, only a few weeks later, Crane is full of doubts and uncertainties and the first version of "O Carib Isle!" reveals the atmosphere of sterility and diffidence, the lack of participation and the indifference with which he feels surrounded. In this way, the isolated poet lacks the energy or enthusiasm to revitalize that sterility that surrounds him. The discovery of an optimistic sign becomes in the first version of "O Carib Isle!" a ritual the significance of which has been forgotten.

It is this same spirit that makes him lose sight of *The Bridge* as an epic about the history of America. In a letter of June 20, 1926 he renounces his calling as an epic poet, explaining that he lacks an audience worthy of his efforts. He maintained that the fault could not be ascribed to any audience in particular – it was, he said, the fault of the age in which he was condemned to live, an age that lacked a common faith and had no interest in a "poetry of destiny", being essentially speed, efficiency and triviality:

The form of my poem rises out of a past that so overwhelms the present with its worth and vision that I'm at a loss to explain my delusion that there exist any real links between that past and a future destiny worthy of it. The "destiny" is long since completed, perhaps the little last section of my poem is a hangover echo of it – ***but it hangs suspended somewhere in ether like an Absalom by his hair.*** The bridge as a symbol today has no significance beyond an economical approach to shorter hours, quicker hunches, behaviorism and toothpicks. And inasmuch as

³ Hart Crane to Susan Jenkins Brown, May 22 1926, *Letters*, 255.

the bridge is a symbol of all such poetry as I am interested in writing it is my present fancy that a year from now I'll be more contented working in an office than before. Rimbaud was the last great poet that our civilization will see.⁴

In order to resolve his crisis, Crane needed to overcome his doubt that he lacked a worthy audience. However, his analysis of the audience's indifference starts to change. In a letter to Waldo Frank, June 20, 1926, he reveals a different concept of multitudes. If they had been lifeless and unenergetic in his previous poetry, in "Faustus and Helen", for instance, they all run home, carrying the routine of their lives, leaving the city empty. The multitudes are now viewed as frenetic, racing over the bridge, showing a rapid growing America.

This new vision of multitudes brings us close to the main point of *The Bridge*: the expression of a modern culture where people are not viewed as mere corpses lying in their torpid routines, but are anxiously driven by an undirected energy. They try to escape from the difficulties that constrict them and, with their dynamic activity, they postpone all conflict. The modern city is composed of people on the move, engaged in a headlong flight, of multitudes that abuse the new mobility that is theirs and stream ahead in endless movement. In the poems of 1926, Crane is involved with his self as he turns to address the multitudes – he views himself in the present in order to link his past and his future. Thus, the feeling that contemporary culture lacks a center and an orderly matrix of values is an essential perception of the poem and one of the main reasons why Crane struggles to act in the present.

'Proem: To Brooklyn Bridge' should not be faced only as a prelude to the poem, as a way of providing fragmentary glimpses of themes to be taken up later in *The Bridge*. A closer look at the proem reveals that, on one hand, the poem serves as a bridge, recalling images from Crane's earlier poems and anticipating those that will emerge. On the other hand however, Crane is demonstrating, in each of his examples, the necessity of his actions – the proem embodies what Crane takes to be an essential way of acting.

In fact, in the first four stanzas, Crane gives the bridge an identity, it becomes an action, a way of moving. Perhaps this is the reason why Crane does not open his poem's first lines with the bridge – until he has reached a certain stage, the bridge is only present as one more object in the cityscape: the poem begins at dawn and leads through the day,

⁴ Cited in Brunner, *Splendid Failure*, 117/8.

concluding beneath the bridge in wintry darkness. It suggests that we should be following the graceful curve of the "seagull's wings" - except that they vanish abruptly and leave us suspended:

How many dawns, chill from his rippling rest,
The seagull's wings shall dip and pivot him,
Shedding white rings of tumult, building high
Over the chained bay waters Liberty –

Then, with inviolate curve, forsake our eyes
As apparitional as sails that cross
Some page of figures to be filed away;
Till elevators drop us from our day.

Crane juxtaposes the "inviolate" world of ideals, represented by the seagull "shedding ...rings of tumult", against the realm of economic power, depicted in terms of oppressive inscriptions. He images that entire milieu as "some page of figures to be filed away", expressing at the end of the first stanza his intention to free himself from the limitations of those "figures" in order to perform an act of poetic construction like that of the seagull "building high/ Over the chained bay waters Liberty -".

No matter how gloriously the wings flash, they ultimately vanish, moving out of sight, leading us into the long, downward spiral of the second stanza as we are confined to the office routine. What began in line 1 as a vision of freedom, only defined by the play of the wings, becomes in lines 7 and 8 a glimpse enjoyed for a moment from an office window, breaking up the routine. We then have two different fields of meaning: the liberty of the gull and the bondage of the office, the expansive and free *versus* the confined, the orderly, the rigid. The drop of the elevator at the close of day may express a release from routine but, on the other hand, this release is compromised: the persons dropped in that elevator are not treated differently than the "figures" which stay in the file drawer.

In the modern city it is difficult to dream of freedom. This dream is certain to fade, dropping one back to the routine but with an even greater sense of bondage than before. However, despite this longing for freedom, everyone is allowed to search for it:

I think of cinemas, panoramic sleights

With multitudes bent toward some flashing scene,
Never disclosed, but hastened to again
Foretold to other eyes on the same screen.

The third stanza brings the movement of the first two back. The "flashing scene" of the cinema makes the white wings reappear and the multitudes bend only to find that the scene longed for is "Never disclosed". Just like the poet in the opening stanzas, the crowds are left in frustration. The poet shifts his attention to the others and, if in the second stanza he makes part of that multitude ("our eyes"), in the third he puts himself at a distance ("other eyes"). So, instead of remaining egotistically fixed in his own dilemma he moves his perception in order to check if others have similar needs to his own. In spite of the ephemeral white wings, the poet reaches the tangible presence of others. In this way, he is strikingly connected to the crowds who are in a cinema, are provided with "panoramic sleights", but share his own frustrations. The poet's actions are reflected in theirs and the two share a common desire.

After the crowds and multitudes, unknown figures and dark cinemas, the fourth stanza brings the bridge to the poem, bathed in silver moonlight. The bridge appears suddenly as the muse does – the poet is now well prepared for it and understands the significance of all that remains behind. This moment occurs when he turns outward to the longing crowds ("our eyes" / "I think" / "other eyes"):

And Thee, across the harbour, silver-paced
As though the sun took step of thee, yet left
Some motion ever unspent in thy stride, -
Implicitly thy freedom staying thee!

On the one hand, instead of simply keeping his vision, the poet turns toward other persons and finds himself reflected in them. It is as if this motion makes him identify with the white wings and see the bridge in a new light, as though for the first time. As it shows its particular beauty and reflects back on its surroundings, Crane also sees the importance of his own actions. Within the city, it is as if the bridge goes up in the air – the same happens with the poet who, by turning in the city toward others, recognises himself in them.

On the other hand, this stanza offers an insight into the nature of the rhetorical activity of the bridge – between the sun and the latter it establishes a covenant, a promise or a binding agreement. The sun

takes "step" of the bridge and this is designated as "silver-paced". Among many other possible interpretations, we could say that the sun, the universal source of energy, seems in this figure to draw its own energy from the "silver-paced" bridge, while leaving some portion of that "motion ever unspent" by the bridge itself. Thus the image reverses the natural order of power. This reversal, however, by which Crane puts the bridge as the source from which the sun gets the energy for its "motion", does not seem to constitute an exchange. This is to say that, although the sun here takes its force from the bridge, this one receives nothing in return. Crane identifies the bridge as "silver-paced/ As though the sun took step of thee", the phrase "as though" suggests a figurative status of the figure. Here Crane implies that the representation of the bridge as "silver-paced" results from the sun's taking "step" of it – an image that draws an intersection of different axes as the it becomes a figurative ladder or stairway for the sun. And because of this the sun designates the bridge as a "silver-paced" "stride": it is imaged as the pathway paced by its own steel and, as it catches the light of the sun, it seems brilliantly transformed into silver. In this way, it is itself a movement or "stride" and implicitly these are the designations by which a bridge is said to "go" or "lead" to somewhere.

Describing the details of an upside-down city in Rilke, Paul de Man says:

In an apparent personification, which is in fact a prosopopoeia based on the language-embedded idiom according to which, in German as in English, streets are said to go from here to there, the auxiliary condition for an action (the streets, auxiliary device for the action of going) becomes the agent of this same action. (41)

To speak of a bridge that "goes" somewhere, one must first personify the unmoving bridge and that personification takes place by means of a metonymy: the activity of the person walking upon the bridge is assimilated, by contiguity, to the bridge itself.

In the fifth stanza the bridge vanishes. The bedlamite falls as though the bridge had disappeared, exactly because a "jest" escapes from the lips of the "speechless caravan". On the one hand, the jest that falls "from the speechless caravan" may be a jeer from the disdainful crowd ("speechless"); on the other hand, it may be the bedlamite as a victim of that jeer ("shrill shirt ballooning"). Crane

urges others to recognise the power each has within himself, a potential to bring life or death, to connect or to dismiss, to see the bridge as an ideal or as a mere piece of mechanics:

Out of some subway scuttle, cell or loft
A bedlamite speeds to thy parapets,
Tilting there momentarily, shrill shirt ballooning,
A jest falls from the speechless caravan.

The sixth stanza brings the narrow and dark city back. The financial center at Wall Street ("Down Wall") is referred in terms of depth and the sun, the source of life, is squeezed into a "rip-tooth of the sky's acetylene". With its high walls that serve to isolate persons, the city is left to itself. What is required is a capacity that reaches beyond the encircling narrowness: "Thy cables breathe the North Atlantic still". The strength of the cables, which calms the stormy North Atlantic sea, brings into the city a breath of the wind. The cables respond both to the North Atlantic and to the city, producing Crane's direct praise of the bridge as a "terrific threshold of the prophet's pledge,/ Prayer of pariah, and the lover's cry".

Down Wall, from girder into street noon leaks,
A rip-tooth of the sky's acetylene;
All afternoon the cloud-flown derricks turn ...
Thy cables breathe the North Atlantic still.

Here, the 'Proem' suggests some later uses in Crane's work of the bridge as a Christ-symbol. If the line "Thy cables breathe the North Atlantic still" personifies it, the following two lines compare it to a heavenly reward ("and obscure as that heaven of the Jews,/ Thy guerdon ..."), extending the figure easily to Christ ("Accolade thou dost bestow/ Of anonymity time cannot raise:"). This stanza concludes with the bridge pardoning and relieving ("Vibrant reprieve and pardon thou dost show") which is certainly a divine prerogative. Besides, the first line of the eighth stanza expresses a fervent invocation ("O harp and altar, of the fury fused,/ (How could mere toil align thy choiring strings!)") uniting the harp and altar references in the adjective describing the strings ("choiring").⁵

Crane puts the bridge as occupying a crucially intermediate position between the material reality and the transcendent realm

⁵ Sister M Bernetta Quinn makes an analysis of this stanza comparing it to the Dialogues of Saint Catherine of Siena – See, *The Metamorphic Tradition in Modern Poetry: Essays on the work of E. Pound, W. Stevens, William Carlos Williams, T. S. Eliot, Hart Crane, Randall Jarrell and W. B Yeats.*

above it. Reproducing the "inviolable curve" of the seagull, Crane's bridge also connects the sublime to the mundane, figuratively presenting a division of height and depth like that between the gull and "the chained bay waters". It thereby connects distances that are horizontal, vertical, and temporal at once and, in doing so, it occupies a liminal position:

O harp and altar, of the fury fused,
 (How could mere toil align thy choiring strings!)
 Terrific threshold of the prophet's pledge,
 Prayer of pariah, and the lover's cry, -

The intermediate status of the bridge is reinforced when it is defined as the "terrific threshold" on which the prophet, pariah and lover are joined. To recognize that one is a pariah, a misfit whose wants have gone unmet, is to articulate those wishes with the passion of a lover and thereby become a prophet who pledges to fulfill those needs. Crane sees the prophet, the pariah and the lover as linked in projecting various speech acts onto the bridge. They make of this a poetic construction, interpreting it as a form of enunciation, a figure. "Pledge", "prayer" and "cry" are all articulated and embodied in this utterance. And as the lights in the next stanza move beyond the crest of the bridge and, instead of vanishing, appear to break into the stars in the sky, - as though the glittering stars were a living expression of a true "flashing scene" - there is the sensation that the prayer and the cry will be fused in the pledge that can bring about a new future:

Again the traffic lights that skim thy swift
 Unfractioned idiom, immaculate sigh of stars,
 Beading thy path – condense eternity:
 And we have seen night lifted in thine arms.

If we can say that Crane, in the course of the poem, adopts each of the personae (prophet, pariah, lover) and assimilates their distinctive rhetorical gestures, "the prophet's pledge" becomes his most significant activity, since that pledge or promise stands between and bridges the desire of the pariah's prayer and the fulfilment of the "lover's cry". Both a reader and maker of figures, the prophet looks forward and backward at once, revealing his divinatory power in the context of an acute historical consciousness. So, he figures the poet's own efforts to foretell his literary prospects by assuring the

relationship of the present to the past. Thus, Crane's "prophetic pledge" is a rigorous act, having to bring together the bridge's "choiring strings", that is, the voices of the American poetic past. Like the prophet's, Crane's speech act takes the form of a pledge, an utterance that binds. Appropriately, Crane's "pledge" in *The Bridge* is quite literally his word. Thus, the presence of such a "pledge" in the proem follows from Crane's awareness that the bridge must be figured simultaneously as "harp" and "altar". In order to claim the vocative power of the bridge (fourth stanza) he must voice his own prophetic "pledge".

Crane clearly identifies himself with the bridge, a covenant or synthesis which means to stress that the conflicts of the city are essentially individual. On the one hand, designated as a "jest", the bedlamite "falls" from the bridge's "parapets" after a momentary "tilting". In its context, that "tilting" suggests not only a precarious balance, but also the aggressive engagement in a tournament, a "tilt". On the other hand, the "jest" falls because a jeer escaped from someone's lips. So, the two final stanzas show the contrast between what is ephemeral and what is genuine, between true aspirations or turning movements that reach within oneself and out to others creating new directions and false aspirations or evasions, jests that twist one away from others encouraging isolation and flight. Figuring the sun as taking "step" of the bridge and rendering that structure "silverpaced" in return, Crane establishes a relationship wherein the energy of the sun derives from the bridge, which retains in its "stride" a reservoir of "motion ever unspent". The final stanza of the proem echoes exactly this reversal that reads the sun as dependent upon the bridge:

Under thy shadows by the piers I waited;
Only in darkness is thy shadow clear.
The City's fiery parcels all undone,
Already snow submerges an iron year.

O Sleepless as the river under thee,
Vaulting the sea, the prairies' dreaming sod,
Unto us lowliest sometime sweep, descend
And of the curveship lend a myth to God.

In the reversal of the order of power, Crane makes the sun, and

ultimately the deity as well, dependent upon the bridge. Asking the bridge to "lend a myth to God", Crane expresses the divine poverty, for which only the "ever unspent" energy of the bridge can offer compensation. The "myth" that Crane would have the "curveship" of the bridge "lend to God" is an "intrinsic myth", as he announces in "Atlantis", that interprets godhead by articulating "Deity's young name". That name will emerge from the structure that serves as the main image of the poem: the bridge as "multitudinous Verb", as "unfractioned idiom", as the axe of the flow of language. Echoing the "inviolable curve" of the seagull and anticipating the "ship" in which Columbus will carry the "word" of the new world back to Spain, the "curveship" of the bridge embodies the energy of rhetorical extension that lives in Crane's text.

When the "fiery parcels" of the skyscraper lights disappear, the city seems undone, plunged in darkness, but the bridge possesses a shadow even in the dark and does not depend upon ephemeral illuminations. Though a purifying snow "submerges an iron year", softening the outlines of the city, Crane persists in following the shadow of the bridge upon the unfrozen waters of the river. Unlike the darkness that accompanies the submerging snow, the shadow of the bridge touches its surface and transforms it, unfolding differences. As generated in the course of 'Proem', the bridge can lend a myth to God giving the secular city a common faith, an energy and a new direction. Between the bridge and Crane there stands a testimony to the grandeur that exists latently in one and all, an affirmation of the power individuals have to shape their own lives by participating in the lives of others. The curve of the bridge is man-made ("curveship"), a revelation of the truest longing in people, the desire to reach out to others. But the power of the bridge is genuine only if individuals act to sustain it. The "myth" is always dependent on the willingness of people to manifest their own potential – in a secular world this is the most important myth.

Only glimpses of the bridge will be caught through the poem until it emerges once more in "Atlantis"; but even when the bridge cannot be seen, its structural principles organise the poem, providing a model for the bridging or binding that figures so prominently in the text. Thus, even when Crane appears to abandon any direct reference to the bridge as a central image, cross-references seem carefully knitted, making us believe that the bridge assumes some disguises in Crane's poem. For example, the most obvious mutation of the bridge

in "the River" is the Mississippi river, which connects north and south and even east and west through its tributaries. Another image of continuity and binding is the telegraph:

The last bear, shot drinking in the Dakotas
Loped under wires that span the mountain stream.
Keen instruments, strung to a vast precision
Bind town to town and dream to ticking dream.

A third important image is the railroad itself - "From pole to pole across the hills, the states/ - They know a body under the wide rain;". The actual Brooklyn Bridge is mentioned again in section III, "Cutty Sark", as the poet crosses it at dawn after his talk with a sailor in a South Street bar:

I started walking home across the Bridge ...

The lines in italics present in this section foreshadow the bridge of the final section, conceived of as the sunken continent of the platonic myth, Atlantis. The two bridges – the material one and the transcendental one – alternate, as in a dialogue of voices out of time. Just like in another Crane's poem "Wine Menagerie", this loosening of the strict bonds of place and time, this sublimation of the ordinary, is facilitated by the rum of the tavern. Another major transformation of the bridge is its reconversion to the subway in the section "The Tunnel". The poet journeys from Manhattan to Brooklyn via the East River tunnel, while within his mind is reproduced a miniature subway, a terrifying interior labyrinth to which Crane had alluded earlier in "Cape Hatteras":

Us, shunting to a labyrinth submersed
Where each sees only his dim past reversed ...

As Crane brings out in his prefacing quotation from Blake, the subway is "the Western path/ Right through the Gates of Wrath". The setting is clearly a terrestrial Hell and the subway itself is a monstrous Daemon whose Hand of Fire, no longer the hand of a benign Providence as in "Ave Maria", gathers the kiss of man's agony. Yet, at the end of "The Tunnel", after a shift of tone to exultation and hope, the Hand of Fire becomes again the Hand of God Himself:

Kiss of our agony Thou gatherest,
 O Hand of Fire
 Gatherest —

In the conclusion, "Atlantis", Crane returns to the bridge as harp of 'Proem' and to the bridge as telegraph of "The River":

Through the bound cable strands, the arching path
 Upward, veering with light, the flight of strings, -
 Taut miles of shuttling moonlight syncopate
 The whispered rush, telepathy of wires.
 Up the index of night, granite and steel —
 Transparent meshes — fleckless the gleaming staves —
 Sibylline voices flicker, waveringly stream
 As though a god were issue of the strings. . .

In *Hart Crane's Harp of Evil*, Jack C. Wolf suggests that Crane's main impetus for writing *The Bridge* was to write his myth for America: Considering America as a promised land which had betrayed its promise and failed to fulfil the expectations of those who came to it, *The Bridge* is, in Wolf's opinion, Crane's presentation of an alternative mythology or belief which would cure the ills of American society and redeem America (i). Announcing the poem to Wilbur Underwood, Crane wrote:

I'm on a synthesis of America and its structural identity now⁶

In fact, in almost all the descriptions of this project, Crane employs the vocabulary of synthesis and structure; to Yvor Winters, for example, he wrote of his desire to "reach some kind of positive synthesis"⁷ and, seeking the patronage of Otto Kahn, Crane explained that he saw his poem as "aiming to enunciate a new cultural synthesis of America"⁸. Thus, in all these definitions, the author uses the architectural metaphor that plays a large role in his poetry and critical prose alike. Indeed, in letters written during the period of the poem's composition, Crane refers to himself not merely as one who is writing *The Bridge* but as one who is building it and, in our opinion, this process of writing as rhetorical construction supplants "America" as the subject of his poem itself. As we have seen, while the architecture of *The Bridge* can function almost independently of its subject matter, Crane defines his aesthetic goals through a rhetoric of connection and harmony. In an early statement about the poem he wrote:

⁶ Cited in John Unterecker, *Voyager: A Life of Hart Crane*, p.19

⁷ Thomas Parkinson, (ed) *Hart Crane and Yvor Winters: Their Literary Correspondence*, p.126

⁸ *Letters*, 223.

The form will be symphonic, with its treatment of varied content,

And it will probably approximate the same length in lines⁹

Three years later, referring to "Atlantis" he said:

It is symphonic in including the convergence of all the strands separately detailed in antecedent sections of the poem – Columbus, conquests of water. Land, etc., Pokahantus, subways, offices, etc. etc. I dare congratulate myself a little, I think, in having found some liberation for my condensed metaphorical habit in a form as symphonic as this.¹⁰

At this point we should remember that, not only *The Bridge* but also *White Buildings*, take their titles significantly from the realms of architecture and engineering. Although his posthumous collection, *Key West: An Island Sheaf*, invokes a spirit of place, Crane's final poem, 'The Broken Tower', takes us again to the realm of architectural allusions. Thus, Crane identifies his poetry with the world of white buildings, bridges and towers which reflects his desire to demonstrate and express his urbanity. Although he spent his life in restless movement, travelling first between New York and Ohio, then wandering to California, Cuba, to London, Paris and finally to Mexico, Crane's aesthetic consciousness was rooted in the density, confusion and freedom of urban life.

In Crane's imagetics, music is linked to architecture as a token of synthesis. In "Legend", for example, these two items combine to form a bridge of "constant harmony": "Relentless caper for all those who step/ The legend of their youth into the noon". In its verbal peculiarity, this "stepping" identifies Crane's most common trope of connection, advance and extension – the desire for continuity, the desire to establish connections between past and future, between morning and noon.

Exploring this synthetic capacity would surely help us understand Crane's Brooklyn Bridge, not only in the way it is presented in 'Proem', but also in the whole poem. We would probably also consider the art of dance as another form of synthesis and connection visible in *The Bridge*: 'The Dance' and 'Three Songs'. Instead, we take only the final stanza of "Atlantis", which culminates as the poet addresses one last apostrophe to the bridge:

⁹ Letters, 125

¹⁰ Letters, 232.

So to thine Everpresence, beyond time,
 Like spears ensanguined of one tolling star
 That bleeds infinity – the orphic strings,
 Sidereal phalanxes, leap and converge:
 One Song, one Bridge of Fire! Is it Cathay,
 Now pity steeps the grass and rainbows ring
 The serpent with the eagle in the leaves . . . ?
 Whispers antiphonal in azure swing.

On the one hand, the stanza offers images of transcendence: the bridge leads "beyond time", while its cables "leap and converge"; but on the other hand, it introduces the concept of "infinity" through the image of those cables viewed as "spears ensanguined of one tolling star/ that bleeds infinity". This wound expresses a kind of triumph rather than defeat, especially when the strings that "leap and converge" are characterised as "orphic". Thus, convergence mingles with a celebratory cry, a hymn of synthetic unity - "One Song, one Bridge of Fire" -and with "rainbows", symbols of promise and reconciliation. So, even if the word "synthesis" doesn't appear in the poem, *The Bridge* abounds in figures of reconciliation, employing numerous terms of integration and reconstructive renewal. These concepts present themselves in the eighth stanza of 'Proem: To Brooklyn Bridge' and recur at significant moments in *The Bridge* where, like the convenantal symbol of the rainbow, they figure a poetic covenant, a rhetorical pact or pledge:

O harp and altar, of the fury fused,
 (How could mere toil align thy choiring strings!)
 Terrific threshold of the prophet's pledge,
 Prayer of pariah, and the lover's cry, -

Crane's bindings in *The Bridge* assume a diachronic dimension and this is the reason why, in 'Atlantis' Crane explicitly describes the bridge, his major figure for metaphoric binding, as

Threading with its call
 One arc synoptic of all tides below –
 Their labyrinthine mouths of history
 Pouring reply

These images of "threading" can be identified with the temporal and historical aspects of the bridge and, though he declares in the proem that *The Bridge* extends an "unfractioned idiom" he asks, near the end of "Atlantis", a "pardon for this history". In a letter from 1923 Crane writes:

The city is a place of 'brokenness', of drama; but when a certain Development in this intensity is reached a new stage is created, Or must be, arbitrarily, or there is a foreshortening, a loss and Premature desintegration of experience."

On the one hand Crane significantly acknowledges the possibility of reaching "a new stage", of radically recreating the context for experience. On the other hand, the situation to which that new stage must respond is that of fragmentation, a "brokenness". Thus, Crane's perception of the city is also informed by a sense of disconnection, alienation or even exile from external objects – a "void", just like he says in "Possessions". Though Robert Lowell had observed that Crane's poetry "got New York City", the poetic affiliation of Crane's titles proclaim a city not localized by geographic borders but perhaps charted in the cityscapes of Baudelaire and Rimbaud or celebrated by Whitman and by himself as a place of "brokenness" visible, as we have seen, in his syntax of experience. This note of discontinuity is well expressed in the epigraph to *White Buildings*:

Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant.

When Crane discusses the art of poetry he suggests that the poem exists as a linguistic edifice, a structure fabricated by the poet's architectural deployment of language. His conclusion of "General Aims and Theories" help us define what is, above everything, his most important sense of the city:

Language had built towers and bridges. (219)

WORKS CITED

BRUNNER, Edward J. (1985). *Failure: Hart Crane and the Making of the Bridge*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

II Letters, 138.

- CRANE, Hart (1952). *The Letters of Hart Crane, 1916-1932*. Ed. Brom Weber. Berkeley; University of California Press.
- _____. (1966). "Hart Crane's General Aims & Theories". *Complete Poems & Selected Letters and Prose of Hart Crane*. Ed. Brom Weber. New York: Doubleday.
- _____. (1993). *Complete Poems of Hart Crane*. Ed. Marc Simon. New York & London: Liveright.
- EDELMAN, Lee (1987). *Transmemberment of Song: Hart Crane's Anatomies of Rhetoric and Desire*. California: Stanford University Press.
- MAN, Paul De (1979). *Allegories of Reading : Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven & London: Yale University Press.
- MARIANI, Paul (2000). *The Broken Tower: The Life of Hart Crane*. New York: W.W. Norton & Company.
- PARKINSON, Thomas, ed.(1978). *Hart Crane and Yvor Winters: The Literary Correspondence*. California: University of California Press.
- QUINN, Sister M. Bernetta (1972). *The Metamorphic Tradition in Modern Poetry. Essays on the Work of Ezra Pound, Wallace Steven, William Carlos Williams, T. S. Eliot, Hart Crane, Randall Jarrell and William Butler Yeats*. New York: Gordian Press.
- UNTERECKER, John (1969). *Voyager: A Life of Hart Crane*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- VOGLER, Thomas A. (1971). *Preludes to Vision: The Epic Venture in Blake, Wordsworth, Keats & Hart Crane*. California: University of California Press.
- WOLF, Jack C. (1986). *Hart Crane's Harp of Evil: A Study of Orphism in The Bridge*. New York: The Whiston Publishing Company

Nonsense: A lógica do jogo das coisas ilógicas

... On a little heap of Barley
Died my agèd uncle Arly
 And they buried him one night; -
Close beside the leafy thicket; -
There, - his hat and Railway-Ticket;-
There, - his ever-faithful Cricket;-
 (But his shoes were far too tight.) ...

Filomena Vasconcelos

Edward Lear, "Incidents in The Life of my Uncle Arly" (vii)

À semelhança das narrativas de *Alice* de Lewis Carroll, os "limericks" e as rimas infantis da lírica de Edward Lear enquadram-se no contexto peculiar da literatura inglesa *nonsense* do período vitoriano. O breve apanhado de ideias, que este ensaio pretende ser, é uma tentativa possível de entender a escrita *nonsense* no interior de tradições inglesas pós-românticas, ao reinventar lugares míticos da palavra poética e da linguagem em geral, que a anterior estética romântica se esforçara por teorizar sem, contudo, lograr alcançar em plenitude. Diz-se *nonsense* o discurso que inverte, ou mesmo refrange, as coerências lógicas do mundo, como uma espécie de tela em que se projectam os reflexos mais extraviados dos universos oníricos e simbólicos de adultos e crianças, parcelas da nossa experiência que as superfícies da vigília por vezes escondem ou negam, tempos da memória para além da consciência, tempos por nascer, ou tempos nos subliminares espaços da morte. O *nonsense* liga-se ao excêntrico e ao marginal, assim como se liga à razão imatura da criança e à des-razão céptica ou eufórica do louco e do sábio.

1. Misto de riso e sarcasmo, ingenuidade e ternura, como o excerto de Lear em epígrafe deixa antever, o texto *nonsense* corresponde muitas vezes às expectativas que normalmente

acompanham uma obra dirigida para crianças. Fazendo uso de técnicas de construção linguística e sintáctica muito análogas às que subjazem à lógica da mente e dos jogos infantis, o livro *nonsense* não é, todavia, um livro didáctico, moralizante, que investe na edificação das crianças, mas que se preocupa antes em deslizar na mesma rota de interesses dos mais pequenos, na descoberta do prazer que a fantasia sempre alberga, na transgressão do decoro das boas maneiras, através do gesto 'que não se faz' e da palavra ilícita, só pelo gosto da asneira, de pregar uma partida e dizer um disparate. *Nonsense* é a lógica do jogo das coisas ilógicas.

Já no século XX, numa conferência sobre Lewis Carroll dirigida à *Royal Society of Literature*, Walter de la Mare refere-se aos padrões culturais e hábitos de vida rigidamente codificados da sociedade vitoriana, sem esquecer as vias paralelas, quantas vezes, marginais, assumidas com igual relevância pelo exotismo e pela excentricidade dessa mesma sociedade. Com efeito, a Inglaterra vitoriana apresentava uma tessitura social e política complexa, algo paradoxal, preocupada com a estabilidade e continuidade das instituições vigentes, com os valores recuperados do património histórico-cultural, com a reiteração e expansão dos sentidos mais abrangentes do imperialismo britânico, ao mesmo tempo que advogava em favor do progresso e da ruptura com o 'velho', proclamava a cultura e a estética do 'novo', do 'diferente'. Se é facto que os 'modernos' do limiar do século XX se lançaram sistematicamente na abolição dos laços vitorianos, "secando-os e descolorando-os" para fazer deles "pequenos herbários", é também verdade que a Inglaterra novecentista manteve em aberto o peculiar ludismo verbal e gramatical do *nonsense* do século XIX, "essa ridente descontração do coração", "indefinível 'cruzamento' entre o humor, a fantasia e a doce irrazoabilidade".¹ Uma nova visão da infância e da identidade da criança, nas suas repercussões pela adolescência, perpassa a escrita literária vitoriana, em tipologias várias e propósitos diversificados, desde as narrativas profundamente críticas e irónicas de Dickens, no seu indelével apelo social, até ao *nonsense* de Carroll, nas narrativas de *Alice*, e de Lear, na lírica ingénua dos versos e dos desenhos, passando por Stevenson e Scott que, cada qual à sua maneira, redefiniram os antigos ideais de aventureirismo juvenil,² de amor e heroicidade. É deveras notória a expansão e projecção da literatura ficcional infanto-juvenil desde os inícios do século XIX, estabelecendo-se uma clara distinção entre as histórias para rapazes

¹ Eis como de la Mare se refere à prevalência do *nonsense* no decurso das escritas novecentistas: "Unlike other 'sports' of its time, this laughing heartsease, this undefinable 'cross' between humour, fantasy and sweet unreasonableness, has proved to be a hardy habit and is still living and fragrant" - «Lewis Carroll» in *The Eighteen-Eighties: Essays by Fellows of the Royal Society of Literature*. Cambridge: CUP, 1930, 218-255.

² Em Stevenson refiro-me essencialmente a *The Treasure Island*, na esteira tradicional da literatura de viagens.

e para raparigas. Muito deste percurso educacional foi atenta e pacientemente levado a cabo por escritoras da época, como Sara Fielding, E. Nesbitt, E. Gaskell ou Hesba Stretton, que não se detinham unicamente na observação da vida e das condições humanas e sociais de crianças e jovens em meios abastados mais ou menos ostensivos, mas – tal como Dickens – apontavam o dedo para a miserabilidade que se vivia nas ruas e nas mansardas dos bairros pobres de Londres. Todavia, à excepção de Elisabeth Gaskell, Hesba Stretton e Dickens, não pode falar-se ainda de uma literatura infantil e juvenil vitoriana que visasse abalar os pilares fundamentais da sociedade coeva, mas antes de uma crítica direccionada para actos individuais de injustiça social e depravação moral: "Though intensely alive to the evils of poverty and social injustice, they [Victorian juvenile authors] were mainly concerned with relieving particular examples of it and ensuring that charity began at home." (Briggs 1989: 238-239). Pode, sim, dar-se conta de um lento processo de mudança no estatuto da criança face ao mundo dos mais velhos, que vem a reflectir-se ao longo de todo o século XIX em novas propostas educacionais dispostas a abandonar métodos de ensino enfadonhos e desmotivantes, "quase sempre em tom menor e tristonho", bem como a moralização explícita de todos os conteúdos da aprendizagem ou do simples lazer.³ Este processo tem início já no século XVIII iluminista que vê a infância como um período específico do desenvolvimento humano, com características emocionais, intelectuais e morais distintas das do adulto. Na sequência do século XIX, a descoberta da infância como um fundo residual na base da experiência psicológica do adulto, algo que a psicanálise freudiana vem a reiterar, confirma o estatuto de autonomia da criança, desactivando progressivamente a velha imagem do 'adulto em miniatura': "Only in what he called the 'new world' of the eighteenth century did people start to take pleasure in children, to buy them toys, books and games, and to dress them distinctively. Only then were children perceived as innocent and good and made into focal point of attention".⁴

Uma qualidade, dir-se-ia, subversiva reemerge no âmago da literatura infantil quando esta se alia ao *nonsense*, ou ainda, quando recua até às raízes míticas e folclóricas dos contos de fadas (Zipes 1983). Através das inúmeras estruturas e fórmulas ao dispor da ficção – essencialmente narrativa – todos estes textos em regra rejeitam ou distorcem o universo credível das referências comuns e,

3 Passo a citar o referido contexto no comentário irónico de de la Mare: "Yet writers who had the nursery in view, and even long after William Blake had sung of innocence, remained for the most part convinced that what is good for the young must be unpleasant. Their rhymes like their prose were 'nearly always in a moral, minor and miserable key'. They prescribed not simples, syrups and cordials, but brimstone. (De la Mare 1930: 219)

4 Keith Thomas, "Children in Early Modern England", (Avery, Briggs, eds. 1989: 45).

no caso do *nonsense*, como que despromovem o didático, o útil, o sensato, em favor da fantasia ilógica e irracional, da violência e da crueldade perfeitamente frias e sem ponta de sentimentalismo piegas, a um tempo actos inconcebíveis, demolidores e inofensivos.⁵

2. Estas questões, porém, exigem uma dilucidação prática objectiva, ficando uma qualquer exposição teórica, por mais completa e rigorosa, sempre um tanto desajustada sem a respectiva contraparte de análise textual. Como todo o jogo, a construção *nonsense* é um elaborado xadrez de possibilidades dentro dos complexos sistemas da língua e da lógica. Rege-se por esquemas de auto-reflexão e refração, tanto no que se refere à utilização da linguagem como das referências intra e extra-textuais.⁶ Além disso, a escrita *nonsense* compraz-se na recuperação de metáforas esgotadas, as chamadas catacreses da retórica tradicional, que o uso comum da língua passou a lexicalizar: "nonsense is frequently presented as a metaphor that 'does not work', as literal meaning and figurative meaning are not allowed to meet by means of overlapping connotations" (Tigges 1988: 51). Daí que muitas vezes se verifique um retorno à literalidade das expressões habitualmente figuradas.⁷

Proponho a leitura de dois poemas: o primeiro – "Bones" – de de la Mare (*Stuff and Nonsense*), o segundo de Lear – "There was an Old Man of the Nile" (*A Book of Bosh*):

BONES

Said Mr. Smith, "I really cannot
Tell you, Dr. Jones -

The most peculiar pain I'm in -
I think it's in my bones. "

Said Dr. Jones, "Oh, Mr. Smith,
That's nothing. Without doubt
We have a simple cure for that;
It is to take them out. "

He laid forthwith poor Mr. Smith
Close-clamped upon the table,
And, cold as stone, took out his bones
As fast as he was able.

And Smith said, "Thank you, thank you, thank you,"
And wished him a Good-day;

5 Paul Galestin refere o exemplo dos motivos de violência nos filmes de Groucho Marx, na linha da 'crueldade não emocional' típica do *nonsense* Carroll-Lear: «Grouch reacts violently against all cant and sentimental language. (...) Unemotional cruelty (...) appears in the repeated abuse of Margaret Dumont, usually by Harpo and Chico». Galestin alude ainda à violência patente em filmes de animação infantil - *cartoons* - como *Tom and Jerry*. Galestin, «The Marx Brothers Verbal and Visual Nonsense in their Filmes» (Tigges, ed. 1987: 157).

6 Lise Ede define o problema nos seguintes termos: "I would define nonsense as a self-reflexive verbal construction which functions through the manipulation of series of internal and external tensions" - "An Introduction to the Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Carroll" (Tigges, ed. 1988: 57).

7 Não raro estas questões alcançam uma notável expressão nos desenvolvimentos da literatura do absurdo. Ocorre-me a *Metamorfose* de Kafka como caso emblemático deste processo.

And with his parcel 'neath his arm
He slowly moved away.

O poema de Lear é um 'limerick' composto por uma única quadra:

There was an Old Man of the Nile,
Who sharpened his nails with a file;
Till he cut off his thumbs, and said calmly, " This comes -
Of sharpening one's nails with a file!"

Em "Bones", a literalidade das significações apoia-se no lugar-comum das expressões linguísticas que visam a eliminação da dor, através da erradicação das suas causas. A expressão portuguesa "cortar o mal pela raiz" não encontra uma tradução literal no inglês, mas a base semântica do verbo "cortar" ressurgue explicitamente na significação de "take out" que implica o *corte* cirúrgico do corpo para a remoção do mal – a *raiz* da dor – neste caso, os ossos. Assim, a lógica interior à própria construção do texto não é adulterada: se a dor é causada pelos ossos, então, a solução reside na extracção desses mesmos ossos. De facto, a cura é evidente e o mal é embrulhado, subentende-se, para deitar fora. Não é o sentido real, empírico, da referência que é observado, pois a relação semântica que se estabelece entre as referências internas do poema e as referências externas da nossa experiência comum não permitiria a literalidade da eliminação da dor pela remoção das partes do corpo doridas. Para eliminar a dor de cabeça não implica que se arranque a cabeça, mas é isso mesmo que o discurso *nonsense* diz explicitamente ao ressuscitar as metáforas da língua, como acima referido. Também não se pode falar de violência, embora a visualização da cena o possa implicar. Mas a semântica é outra. Da lógica dos sentidos já aceites pela comunidade socio-linguística, o discurso *nonsense* extrai a lógica dos sentidos residuais e germinadores da língua, no seu apelo originário.

O confronto com o texto de Lear revela o mesmo jogo verbal com a literalidade das significações, no contexto em que se integram. O *nonsense* situacional centra-se em torno da significação de *file*. *File* pode ser uma lima das unhas, como o contexto da composição literalmente apresenta, mas pode igualmente ter a significação de lima de serralharia, usada para serrar metais. Curiosamente, a ilustração do próprio Lear a este poema representa a 'lima', exactamente, como um serrote para madeira .

É justamente na concentração da quadra de Lear que o jogo da construção linguística se torna ainda mais evidente. A lógica *nonsense* do reflexo espelhados impõe-se inquestionavelmente, em si e por si, na radicalidade dos termos que propõe. *File* é o objecto-referência a projectar na imagem de reflexo. Assim, o corpo textual da composição funciona como a superfície espelhada, na qual incide a imagem do objecto-referência. Todavia, ao tratar-se de um texto composto de duas linguagens de representação distintas, a verbal e a pictórica, conclui-se que entre ambas se estabeleça uma interação de significações, no reflexo mútuo dos respectivos signos, na dimensão simbólica das imagens configuradas. É, então, no jogo de reflexos entre a superfície do texto verbal e a superfície do texto pictórico que a significação de *file* se desdobra: o instrumento para as unhas é, simultaneamente, o instrumento de serra. Deste modo, ignorando deliberadamente a lógica empírica da experiência comum, o serrote (a 'lima' do poema) não se aplica unicamente à serração de metais e madeira, mas serra, com certeza, os dedos: *This comes – / Of sharpening one's nails with a file!*

Ainda neste arranjo composicional em espelho faz sentido algo que, de contrário, não teria qualquer razão de ser. O primeiro verso, "There was an Old Man of the Nile", é composto de uma estrutura mais ou menos canónica de introdução a um 'limerick', sobretudo, do tipo característico em Lear. As figuras escolhidas são, preferencialmente, *Old People*, seguindo-se as referências a *Young Persons*, *Young Ladies*. Todavia, nestes textos, as figuras não são relevantes mas sim o que as identifica: *of the Nile*. Como é óbvio, não se trata de um referência objectivamente geográfica, mas intratextual, obedecendo à consonância rimática que emparelha *Nile* com *file*, evidenciando-se, mais uma vez, o tipo de construção em espelho que tem vindo a ser discutido.

Assim, embora o problema da literalidade das significações dos dois poemas não se coloque inteiramente do mesmo modo, o facto é que ambos recorrem ao mesmo tipo de operação lógico-linguística. Abstraem-se quase todas as referências concretas mais comuns e reavivam-se metáforas esquecidas ou mortas, que o discurso dessensibilizado exauriu, para que então sejam restauradas as linhas de coerência nas quais assume credibilidade a revolta contra os padrões aceites. De facto, o jogo de construção verbal em torno de palavras homónimas – *file* -, no regresso das diversas significações figuradas à literalidade da sua origem, não é senão o recurso à técnica do *pun*, muito ao sabor do texto humorístico inglês. De resto, embora

o discurso *nonsense* não se esgote nem se confunda com o discurso de humor, o facto é que ambos se intersectam e detêm cumplicidades mútuas. "Bones" de de la Mare desdobra o não-sentido no humor descomprometido do risível incongruente, o mesmo não podendo dizer-se do poema de Lear, em que a dimensão humorística surge mesclada de 'negro' quando alguém, já velho, aceita resignadamente a fatalidade de ficar sem um dedo por ter limado as unhas com um serrote: "This comes — / Of sharpening one's nails with a file!". A mesma leitura da inevitabilidade, seja da morte ou da perda, na trágica e carinhosa tristeza de quem perde, ecoa na memória do "Tio Arly" deixada nos versos de "Incidents" e na paixão decepcionada do rapaz, de nome Yonghy-Bonghy-Bò, que viaja para longe no dorso da tartaruga porque chegou tarde demais com a sua declaração de amor a Lady Jingly Jones:

v

(...)

'Yes! you've asked me far too late,
' For in England I've a mate,
' Mr Yonghy-Bonghy-Bò!
' Mr Yonghy Bonghy-Bò!
(...)

ix

Through the silent-roaring ocean
Did the Turtle swiftly go;
Holding fast upon his shell
Rode the Yonghy-Bonghy-Bò.
With a sad primaeval motion
Towards the sunset isles of Boshen
Still the Turtle bore him well.
Holding fast upon his shell,
'Lady Jingly Jones, farewell'
Sang the Yonghy-Bonghy-Bò,
Sang the Yonghy-Bonghy-Bò

x

From the Coast of Coromandel,
Did that Lady never go;
On that heap of stones she mourns
For the Yonghy-Bonghy-Bò.
On that Coast of Coromandel,
In his jug without a handle
Still she weeps, and daily moans;
On that little heap of stones

To her Dorking Hens she moans,
For the Yonghy-Bonghy-Bò,
For the Yonghy-Bonghy-Bò.

" The Courtship of the Yonghy-Bonghy-Bò"

À semelhança do velho "Tio Arly" – que tinha um grilo verde-ervilha na ponta do nariz, um bilhete de combóio e sapatos apertados – os bens do Yonghy-Bonghy-Bò resumiam-se a duas cadeiras, metade de uma vela e um jarro velho sem asa. A descrição ridícula e fisicamente disforme que Lear nos dá deste último, não só no poema mas também num pequeno desenho caricatural, acompanhado da respectiva legenda, é comum nos processos emblemáticos do não-senso para a desfiguração do real.⁸ Ainda de Lear, os típicos 'limericks' sobre narizes – *An Episode of Noses* – narizes humanos, essencialmente, mas também bicos de aves demasiado prolongados – são paradigmáticos do humor desconcertante, sem senso, que não raro serve a caricatura e pode raiar a desproporção da monstruosidade. Numa carta a C. Empson (1831), Lear dá a seguinte descrição de si próprio, em legenda ao desenho de um auto-retrato, onde se destaca o nariz batatudo e arrebitado, um sobretudo escuro e um guarda-chuva virado ao contrário debaixo do braço, para além de uma espécie de papagaio empoleirado na cartola (Lear 1975: 155):

...this is amazingly like; add only – that both my knees are fractured from being run over which has made them peculiarly crooked – that my neck is singularly long – a most elephantine nose – & a disposition to tumble here and there – owing to being half blind and you may very well imagine my tout ensemble.

8 Diz o poema, pela fala de Lady Jingly: " Though you've such a tiny body, / 'And your head so large doth grow, -/ Though your hat may blow away, / 'Mr Yonghy-Bonghy-Bò! / Though you're such a Hoddy Doddy - (...)" vii; (Lear 1975: 182). A legenda da caricatura do Yonghy-Bonghy-Bò vai ao encontro dos mesmos traços: "The Yonghy-Bonghy-Bò, whose Head was never so much bigger than his Body, and whose hat was rather small." (Lear 1975: 127).

O recurso não só à deformidade animalesca ou provocada pela violência (os joelhos fracturados e tortos, o nariz elefantesco...) mas, de uma perspectiva mais lata, à metamorfose ou a constantes mutações físicas – por exemplo, de tamanho, como em *Alice no País das Maravilhas* – faz parte do contexto de distorções do enunciado *nonsense*, que engloba igualmente profundas rupturas nas estruturas lógicas da língua, ao articular-se com todos os mecanismos de recriação simbólica patente nos sonhos, no maravilhoso dos mitos e das lendas, na intransitividade da poesia, bem como na fantasia lúdica das crianças. Não é inconsequente, na lógica do não-senso, que a viúva de Wapping, em "Hopping" de de la Mare (*Stuff and Nonsense*), se desloque por montes e vales ao pé-coxinho, mesmo sendo já de idade:

There was an old widow of Wapping;
 (...)

 She heard that her friends had gone hopping,
 And thought she'd go too. So she went.
 (...)

 Though a hop, it is clear,
 is a one-lègged jump;
 And thus she progressed – hop – hop – hop – hop -
 through Wapping,
 On – on – into sweet pretty Kent.

"Hopping"

Não passa despercebido que este modelo de reversão de uma lei natural, a do andar humano normal, implique a alteração no modo de identificar a figura humana. A personagem representa uma senhora de idade – *an old widow* – cuja viuvez, em regra, seria acompanhada de um estado de espírito menos hilariante do que o reflectido na personagem de "Hopping". Nesta perspectiva, andar ao pé-coxinho, aos saltos, por parte de uma viúva já de idade, indicia reversões importantes às convenções da normalidade. Não se trata exactamente de um modo de locomoção impossível ao ser humano, sendo muitas vezes utilizado nas brincadeiras infantis, mas, pelo esforço e agilidade física que exige, o pé-coxinho não é normal numa pessoa de idade. Mais ainda, por se estabelecer no espaço lúdico da infância e usufruir da liberdade ou condescendência que os códigos sociais adultos lhe conferem, o pé-coxinho não era decerto acolhido pela sociedade vitoriana como modelo de comportamento adulto, em nenhum escalão etário ou estado civil.

Depois, 'hopping' designa especificamente a locomoção aos pulos própria de certos animais, como o coelho, a lebre, o cabrito, remetendo a sua utilização no poema para a identificação do ser humano com o animal, de resto, um recurso habitual do *nonsense*. Emerge de um fundo de intenções parodizantes que entendem o disfarce humano no animal, ou mesmo o desantropoformismo, como uma espécie de tentativa de projecção do eu em formas de existência que o pervertem e, de certa maneira, o libertam, pelo carácter de abertura arracional, irresponsável, que (simbolicamente) evocam.

Em Lear, particularmente, o processo de caricaturização das criaturas reais, humanas ou não, passa muitas vezes pela desfiguração animalesca ou até pela aglutinação ou justaposição de partes do corpo provenientes das mais diversas origens. Narizes são cornetas,

poleiros de aves, castiçais (*An Episode of Noses*), corpos supostamente humanos assumem a forma animal, sobretudo aves, ou inversamente, animais adoptam posturas ou fisionomias humanas (*Abstemious Asses, Zealous Zebras and Others*). *Uma Botânica Nonsense* não é mais do que uma série de desenhos legendados de plantas e flores, compostas de garrafas e garfos ("Bottlephorkia Spoonifolia"), de escovas de dentes ("Smalltoothcambia Domestica"), de gente pendurada de pernas para o ar ("Manypeeplia Upsidownia"), moscas varejeiras 'azuis' ("Bluebottlia Buzztilentia"), peixes ("Fishia Marina"), porquinhos ("Piggiawiggia Pyramidalis"), entre outras curiosidades da imaginação, dir-se-ia, surrealista.

Algo de semelhante é recriado por Carroll em *Alice no País das Maravilhas*, em que são constantes as mudanças abruptas de tamanho da menina, em que personagens como o Rei e a Rainha (de Copas) e respectiva comitiva são cartas de um baralho; é indiferente tratar-se de um ser humano, de animal ou de um simples objecto, pois todos falam a mesma linguagem e se entendem numa estranha lógica de sentidos desenraizados das referências habituais. Com a mesma naturalidade se encara a pena máxima por decapitação, constantemente proferida pela Rainha (também pela Duquesa) – "Off with her head"; " Off with their heads"⁹ – bem como os sucessivos maus-tratos infligidos a uma criança de colo que a Duquesa segura nos braços, sem minimamente se deixar atribular pela fúria do cozinheiro que indiscriminadamente mexe o caldeirão da sopa e começa a bombardear todos os cantos da cozinha com os utensílios de ferro do fogão. Pelo contrário, tal qual se faz a um boneco, a Duquesa sacode violentamente a criança que berra desalmadamente, mas em vão ("Pig and Pepper"). É uma cena doméstica repleta de pormenores macabros, que termina com a Duquesa a entregar a criança em grandes soluços para os braços de Alice. Ao retirar-se para longe com o bebé, Alice obedece a um inequívoco instinto humanitário, temendo o 'assassinio' da criança indefesa – "they're sure to kill it in a day or two: wouldn't it be murder to leave it behind?". Pelo caminho fora, Alice lentamente apercebe-se da metamorfose da criança em porco, pelo que a simples tomada de consciência do animal em lugar do ser humano, através dos grunhidos, do nariz demasiado arrebitado, dos olhinhos a diminuir excessivamente de tamanho, a ausência de lágrimas, faz recuar o seu instinto protector, maternal e humanitário, permitindo-lhe concluir, um tanto alarmada, que não tinha mais nada a ver com a dita criatura:

⁹ A ordem de execução dirigia-se neste caso para os jardineiros reais que Alice consegue salvar ao encobri-los dos soldados com vasos de flores ("Crocket-Ground").

"...when it grunted again, so violently, that she looked down into its face in some alarm. This time there could be no mistake about it: it was neither more or less than a pig, and she felt that it would be quite absurd for her to carry it any further.

So she set the little creature down, and felt quite relieved to see it trot away quietly into the wood. 'If it had grown up' she said to herself, 'it would have made a dreadfully ugly child: but it makes a rather handsome pig, I think'.

A questão ética perde-se completamente em favor da harmonia estética das coisas – a beleza faz sentido, a ética não faz. O mesmo jogo lógico faz com que Alice pense na fealdade de tantas crianças que ficariam muito mais favorecidas como porcos – 'children she knew, who might do very well as pigs' – e lamente não se saber a maneira correcta de as transformar: 'if one only knew the right way to change them'. A mesma estética destituída de censura ética preside à violenta cena de agressão infantil acima descrita, bem como ao uso e abuso da expressão 'cortar a cabeça'. No capítulo final, "Alice's Evidence", no desfecho de uma cena absurda de julgamento em que Alice é a ré, a Rainha de Copas ordena que aquela seja decapitada, por não obedecer a conter a língua – "Off with her head". Cortar a cabeça implica, necessaria e literalmente, conter a língua. Mas a ordem não é cumprida porque não tem de ser cumprida: é apenas uma expressão que se repete ao longo da narrativa para efeitos do cómico, como uma espécie de bordão retórico que a personagem escolhe dizer. Significativamente, Alice cresce de novo até ao máximo do seu tamanho, momentos antes de recuperar a consciência da vigília e o sonho terminar, sem contudo deixar escapar a oportunidade de desmascarar a figura vã da Rainha de Copas: 'You're nothing but a pack of cards'. Neste ponto, a reposição de algum senso e consciência do real, que nunca são inteiramente ausentes de Alice, desactiva eficazmente o imperativo sem que para isso contribua qualquer espécie de réplica moralisante – porque não se aplica. Ao mesmo tempo, a evocação da realidade faz desintegrar a personagem da Rainha, que supostamente recupera a identidade esquecida de carta de jogar e reage, num surto explosivo de energia malabarista, ao fazer com que todo o baralho se solte e disperse pelo ar. Por sua vez, na passagem do sonho à vigília, todo o anterior cenário do julgamento se desvanece para dar lugar à margem do rio onde Alice se deixara adormecer no regaço da irmã, mantendo-se o indício do rodopio das cartas na presença de folhas mortas que haviam caído das árvores.

Este sentido lúdico da desmultiplicação do eu em outras vidas possíveis, que têm tudo a ver com projecções da fantasia da vigília ou do sonho, é exemplarmente discutido por Bakhtine na sua análise cultural do fenómeno do carnaval, com origens no mundo ocidental medievo. Em termos gerais, o carnaval prefigura-se como uma festividade que visa, essencialmente, contrapor-se em paródia às festividades religiosas. Como Bakhtine igualmente sublinha, o carnaval não se insere no quadro de uma tradição teatral propriamente dita, pois instaura-se no seio de uma cultura, de uma sociedade, por um curto período de tempo, como uma forma outra de viver, fora do palco:

Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le *vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait pour *l'ensemble du peuple*. (...) Tout au long de la fête, on ne peut vivre que conformément à ses lois, c'est-à-dire selon les lois *de la liberté*. (Bakhtine 1970: 15-16)

É a possibilidade de viver efectivamente outros modos de ser que confere ao carnaval um poder de contradição, senão mesmo de abolição, das verdades dominantes, dos regimes estabelecidos, política e socialmente, de todas as hierarquias (feudalizantes), na ordem respectiva da distribuição de privilégios e deveres, regras e tabús, dessa mesma sociedade (Bakhtine:1970, 18). Sobretudo em comunidades amplamente convencionais, como a vitoriana de Lear e Carroll, a evocação dos domínios mais libertados da imaginação humana, nem que seja por transposição metonímica, é associada à esfera das vivências infantis de mundos possíveis, ou então à excentricidade (i)moral ou insane de indivíduos dispersos ou grupos minoritários. Só na óptica da infância, da desrazão ou da perversão, só no contexto ex-cêntrico do carnaval ou do jogo, não é de estranhar o facto de a senhora de idade do poema "Hopping" se deslocar velozmente num pé só, no que é imitada por todos os seus amigos. A idade das figuras é a caracterização de uma máscara, dir-se-ia carnavalesca, pelo que não tem de conformar-se aos grupos etários definidos no tempo da sua existência, nem tem a ver com estatutos e deveres cívicos. Desta forma, *hopping* – andar aos saltinhos, ao pé-coxinho – é perfeitamente compatível com a personagem em questão – a viúva de idade – e até com a restante população daquela localidade.

É igualmente aceitável, para além de divertido, dentro da lógica

infantil, fazer de conta que se é este ou aquele animal, nem que seja provisoriamente, como durante o carnaval. Andar aos pulinhos, como certos animais, mais do que mera imitação, é uma via de descoberta de novas sensações. A experiência de Alice, tanto *No País das Maravilhas* como *Do Outro Lado do Espelho*, representa a passagem por tudo aquilo que não nos é dado como imediato: a descida pelo buraco, o fundo da terra e o mundo incrível que o habita, a casa escondida no espelho com o seu jardim encantado, pertencem ao mesmo rol das experiências de descoberta e revelação do interdito:

"Are there any more people in the garden besides me?", Alice said, not choosing to notice the Rose's last remark.

"There's one other flower in the garden that can move about like you," said the Rose. "I wonder how you do it -" ("You're always wondering," said the Tiger-lily), "but she's more bushy than you are."

"Is she like me? Alice asked eagerly, for the thought crossed her mind, "There's another little girl in the garden somewhere!"

"Well, she has the same awkward shape as you," the Rose said, "but she's redder — and her petals are shorter, I think" — *Through the Looking -Glass*

A imagem de Alice deixa-se reflectir, metamorfoseada, na imagem da flor. A identidade de ambas as imagens, a real e a fictícia, a do espelho, advém da analogia paradoxal do modo de locomoção de ambas — "há uma flor no jardim que se movimenta por aí como tu" — bem como pela forma algo bizarra que ambas apresentam: "ela [a rosa] tem a mesma forma bizarra que tu". As diferenças são em qualidade — na definição da cor e do tamanho das pétalas — e não em substância. Uma primeira leitura da simbologia ligada à imagem da menina na flor, uma rosa vermelha, pode indiciar referências óbvias a processos de iniciação da criança na esfera da experiência (sexual) adulta. Na recuperação de simbologias tradicionais, Freud associa, em geral, a recorrência de sonhos sobre flores a processos inconscientes de auto-representação feminina, por entre os limites da inocência e do pecado, em cambiantes de sentido que se reforçam na simbologia das cores — o branco é virginal, enquanto o vermelho é iniciático e sexual. Cores que são refluxo de outras mais, na abrangência exponencial das memórias e das vivências de cada um. (Freud 1991: 437; 698, 699).

A simbologia do reflexo de Alice na flor redefine-se mais largamente, por referência aos planos de regressão onírica da criança descritos nas duas narrativas de Carroll. A descida de Alice ao fundo

da terra e a sua visita à casa e ao jardim atrás do espelho associam-se, segundo alguma crítica, às regressões míticas da representação infantil a um possível paraíso edénico ou a uma infância arquetípica, que funcionam como modelos de protecção quase ontológica do eu face ao pragmatismo utilitário da vivência quotidiana. A este respeito, William A. Madden fala de "memória autobiográfica" – a que nos devolve o nosso ser mais profundo – e de "memória útil" – essa que nos é imposta pelo meio "adulto" das convenções, das máximas e da "identidade social".¹⁰ Ao substantivar uma importante dimensão simbólica, a criança não só metonimiza fundos ontológicos da natureza humana em geral, nos momentos em que esta consegue projectar-se, sub ou inconscientemente, nas memórias universais da idade de ouro perdida, como também alcança objectivamente um estatuto de primariedade psicológica e humana na sociedade em que se inscreve. É só então que, aos poucos, a criança passa a ocupar o seu lugar próprio, o seu estatuto e identidade no mundo.

Neste sentido devem interpretar-se as apreciações críticas de Julia Briggs sobre o *nonsense* de Lear e Carroll, normalmente associado a um tipo de público infantil. A fantasia de Lear é violenta e destrutiva, plenamente ilógica, apresentando-se como um puro jogo ausente de qualquer compromisso aparente. O universo de Carroll nas narrativas de Alice é mais contundente em termos do seu compromisso social e humano, no que diz respeito à educação, à moral e à sociabilização da criança na Inglaterra das três últimas décadas oitocentistas:

IO "In Alice's dreams her 'useful' memory, stuffed with maxims and lore imposed on her by her adult environment, is disrupted, the disruption garbling her recollection of facts, words, and songs she has been taught and thereby calling her sense of social identity into question; the stirrings of her autobiographical memory restore her to her authentic self as manifested in her attraction to the beautiful garden, the scented rushes, and the gentle fawn, to each of which she feels ardently attracted." (Madden 1986: 372).

(...) in Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* the whole system of educating children through their reading is mocked in a series of parodic verses, quasi-improving dialogues, and self-examining monologues that simply send up the favourite techniques of a great deal of earlier children's literature; in *Through the Looking-Glass* Carroll went on to burlesque some popular writing for adults as well. (Avery & Briggs eds. 1990: 239)

Carroll, ao contrário de Lear e também de la Mare, não abdica do quadro de valores e referências infantis que rodeiam a personagem principal de Alice. Como criança, ela é uma figura mais verosímil do que a da viúva no poema de de la Mare e do que as figuras desrealizantes de Lear. O enquadramento onírico é linearmente utilizado por Carroll para pretextualizar os relatos fantasistas, permitindo que, no reflexo de Alice, qualquer imagem literal ou

simbolicamente espelhada se torne paradoxal e reenvie para modos não conscientes da percepção e do conhecimento subjectivos. Por seu turno, as imagens de Lear são, em grande parte, reconstruções humorísticas e cépticas de estilhaços perdidos das imagens reais, enquanto as imagens delamareanas são descentramentos hiperbólicos de uma experiência do possível. Sem dúvida, se é viável uma pessoa deslocar-se aos saltos num pé só, o mesmo não pode dizer-se de uma flor que se assemelha a alguém pela sua forma de andar, ou pela sua aparência, nem de um rapaz chamado Yonghy-Bonghy-Bò, que tinha a cabeça maior do que o corpo e vogava pelos mares fora no dorso de uma tartaruga.

Não obstante, o olhar de Alice, ainda que filtrado pela subconsciência do sonho, mantém-se sempre nos limites da razoabilidade possível, permitindo-se apreciar e avaliar criticamente o grau de sem-sentido de toda a narrativa. Alice aceita a lógica do jogo *nonsense* e segue-lhe as regras, sem nunca, porém, se mostrar completamente rendida ao pleno absurdo de todas as ocorrências que vai presenciando, de todas as experiências de descoberta que vai acumulando.

3. Mas toda a essência metalinguística dos diálogos de Carroll nos textos de Alice passa por esta questão. O texto *nonsense* é verdadeiramente um espaço privilegiado de vários jogos de sentido que operam pela linguagem e na linguagem, reiterando mitos da palavra poética e do *substracto* imaginativo e simbólico dos sonhos. À tradição inglesa de Carroll, Lear e de la Mare, na acepção distendida do pós-romantismo do século XIX e dos inícios novecentistas, chegam não só as estéticas do autotelismo verbal e da supremacia da arte face à realidade e à vida, mas também o pensamento dual ou múltiplo do homem, a psicologia dessa dualidade ou multiplicidade para além das fronteiras da consciência, da vigília e do presente. O homem enraiza a sua existência nos mitos que perfazem todo o saber arqueológico e antropológico da história. Assim o entenderam Freud e Jung, por um lado, Darwin, por outro, apoiado no esteio da biologia e das ciências naturais.

Numa clara aproximação neo-romântica da teoria platónica dos arquétipos, Jung define o "inconsciente colectivo" em torno da concepção de mito, que os românticos alemães haviam recuperado nos limiares do século XIX. O mito é o ponto de contacto natural e necessário entre estados cognoscentes conscientes e inconscientes

do indivíduo, pois parece articular-se com os chamados "estratos arcaicos", as "imagens primordiais", que constituem o "substrato filogenético" do "inconsciente colectivo", ou seja, as representações do mundo e da existência comuns a toda a experiência histórico-cultural do homem. É este o verdadeiro eixo de referência para toda a teoria jungiana dos sonhos, tal como ela se reflecte, por exemplo, em *Wandlungen und Symbols der Libido* (1912), mais tarde publicada numa edição revista, pelo próprio autor, sob o título, *Symbols der Wandlungen* (1956).¹¹ Repare-se que é exactamente no processo de construção dos espaços e dos tempos nas imagens oníricas que Jung apresenta analogias com Freud, pois ambos assentam no valor de representação do símbolo, na sua relação explícita ou implícita com o mito, enquanto prefiguração sub ou inconsciente da consciência subjectiva. Na célebre *Interpretação dos Sonhos* (1900), Freud faz a tipificação dos processos de construção onírica, remetendo em larga medida para a descodificação interpretativa da simbologia utilizada, toda ela apoiada nas configurações do *Id*. Tal como Jung irá também reconhecer, o reservatório de símbolos de cada indivíduo numa dada cultura e época só pode identificar as imagens subjectivas que projecta, no seio das linhas ancestrais e primitivas da representação mítica, guardadas na infinita memória dos tempos. Freud designa estas "formas mentais" de "remanescentes arcaicos", enquanto Jung prefere identificá-las como "arquétipos", como se pode ler no excerto citado:

In such cases, we have to take into consideration the fact (first observed and commented on by Freud) that the elements often occur in a dream that are not individual and that cannot be derived from the dreamer's personal experience. These elements, as I have previously mentioned, are what Freud called "archaic remnants" – mental forms whose presence cannot be explained by anything in the individual's own life and which seem to be aboriginal, innate, and inherited shapes of the human mind. (...) My views about the "archaic remnants", which I call "archetypes" or "primordial images", have been constantly criticized by people who lack a sufficient knowledge of the psychology of dreams and of mythology. (Jung 1978: 157ss)

Dentro do quadro antropológico mais vasto que tanto Freud como Jung têm em mente, envolvendo importantes fundos de referências míticas ligadas à fertilidade, a simbologia eminentemente sexual das representações da fantasia humana, que Freud observa

¹¹ C. Jung, *Archetypes and the Collective Unconscious*, London: Hull, 1959.

desde logo nos primeiros contactos da criança com o mundo, desenvolve-se segundo um instinto vitalista de sobrevivência. Em Darwin, por seu turno, este mesmo instinto é responsável pela origem e pela sobrevivência das espécies.¹² A mesma ordem de valores permite a leitura mítica de Freud sobre a origem de certas patologias do foro psiquátrico, primordialmente a histeria, e o conseqüente confronto do *mythos* grego da tragédia antiga com processos sub ou inconscientes do comportamento humano. A Freud é particularmente apelativa a função terapêutica da catarse grega, como forma de expurgar e aliviar a sobrecarga de tensões acumuladas na experiência psicológica humana.¹³ Em Jung, contudo, a emergência da imagem arquetípica não se reveste, essencialmente, de uma semântica sexual, em termos estritamente freudianos, revertendo antes para o mito da indissolubilidade primordial entre os polos masculino e feminino no seio de cada indivíduo. Assim, por exemplo, a descrição mítica de Platão, em *O Banquete*, sobre a ruptura, no interior do próprio eu, entre os elementos masculinos e femininos, bem como a posterior tentativa desse mesmo eu de recuperar a integridade original, pode transpor-se para o enunciado jungiano que opõe a consciência masculina à sua contraparte inconsciente feminina (*anima*) e vice-versa: ao consciente feminino contrapõe-se um inconsciente masculino (*animus*). Também em Jung, a manifestação deste eu oculto, inconsciente dos níveis da consciência subjectiva, tem lugar, fundamentalmente, no espaço e no tempo da experiência onírica individual, todavia, segundo o ocultamento característico das operações de simbolização. Não surpreende, então, que Jung tenha remetido explicitamente para *Alice* de Carroll no intuito de exemplificar alguns processos típicos da simbolização, nos sonhos infantis (Jung: 1978, 38):

A typical infantile motif is the dream of growing infinitely small or infinitely big, or being transformed from one to the other – as you find it, for instance, in Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*.

4. No entanto, a questão mitificante da estética pós-romântica, patente no vitorianismo do *nonsense*, não se esgota na via psicologista e antropologista. Reencontram-se elos de ligação com as raízes míticas da palavra poética que, sensivelmente na mesma altura, em França, Mallarmé fazia questão em recuperar e o Simbolismo continental se esforçava por reiterar. Naturalmente, a vertente

¹² Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, Harmondsworth: Penguin, 1991, 474.

¹³ A referência é particularmente explícita na abordagem do *Rei Édipo* de Sófocles. (Freud 1991: 365).

filologista, que dominava os estudos de história literária, de crítica e de linguística na segunda metade do século XIX, não pode deixar de ser evocada no fundo de referências ideológicas que o Romantismo legou ao mundo ocidental, ao relançar uma nova epistemologia do sujeito e novos modos de ser e de pensar a linguagem. Lembro unicamente duas referências que me parecem indispensáveis no pensamento da linguagem da época. Uma anterior, com Humboldt,¹⁴ a outra posterior, com Wittgenstein.

Em Humboldt, as noções de linguagem como *energeia*, actividade incessante do sujeito falante, destituem de sentido as anteriores concepções meramente representacionais daquela. A linguagem deixa de ser *ergon*, produto, e passa a ter fundamento na ontologia da vida histórica que enuncia dinamicamente a existência de cada ser, de cada sujeito. Já não mais a lógica ou *characteristica universalis* do iluminismo racionalista é a verdadeira responsável pela génese linguística, mas o espírito do povo, *Volksgeist*, enquanto expressão subjectiva de uma vontade histórica profunda que o anima:

Language, as regarded in its real nature, is an enduring thing, and at every moment a *transitory* one. (...) In itself it is no product (*Ergon*), but an activity (*Energeia*). Its true definition can therefore only be a genetic one. (...) To describe language as a *work of the spirit* is a perfectly correct and adequate terminology, and if only because the existence of spirit as such can be thought of only in and as activity. (Humboldt 1988: 49)

Esta questão envolve simultaneamente o seu reverso. É que o pensamento historicista romântico da linguagem não pode pensar-se na ausência do positivismo da época. Os paradigmas da concepção e do estudo da linguagem desenvolvem-se no âmbito formal das ciências da linguagem ao longo do século XIX, apresentando fortes pontos de contacto com pressupostos e métodos das ciências naturais sem, por isso mesmo, negarem o sistema lógico do racionalismo antecessor antes, porém, o transformando: "À lógica dos sistemas sucede-se o *vitalismo do logos*". A expressão é de Kristeva na *História da Linguagem* (ou *Le Langage, Cet Inconnu*) ao reflectir sobre o problema das relações oitocentistas entre a linguagem e a história. Na mesma linha, Foucault implica uma certa ontologia histórica referindo-se a "essa força primitiva", a partir da qual todos os seres vivos existem, e na qual a linguagem passa a ser pensada:

14 Poderia evocar Herder ou Hamann para relançar a problemática da linguagem no Romantismo, na sua oposição face à semiótica racionalista dos séculos XVII e XVIII, mas Humboldt afigura-se mais eficaz na concisão do excerto citado.

Tout comme l'organisme vivant manifeste par sa coherence les fonctions qui le maintiennent en vie, la langage, et dans toute l'architecture de sa grammaire, rend visible la volonté fondamentale que maintient un peuple en vie et lui donne le pouvoir de parler un langage n'appartenant qu'à lui. (Foucault: 1966,303).

A assimilação do ser da linguagem com o ser do homem e a racionalidade vitalista da existência em geral reforça o conceito de mito na estrutura ontológica da história, o *Logos* primordial. Entendem-se, então, as tentativas de Nietzsche e de Mallarmé de encontrar no ser da palavra o ser fragmentário do homem e do mundo, dando continuidade às reflexões de Moritz e Schelling, na profunda transformação que estes preconizam para os sentidos alegóricos do mito. Por outras palavras e, segundo Schelling em *Philosophie der Mythologie*, o mito não é a mera alegoria de uma dada realidade mas antes de mais a representação directa e literal do real que a constitui, pelo que a mitologia é *tautegórica* e não alegórica:

La mythologie (...) n'a pas d'autre sens que celui qu'elle exprime. (...) Vu la nécessité avec laquelle naît également sa *forme*, elle est entièrement propre, c'est-à-dire qu'il faut la comprendre telle qu'elle s'exprime, et non si elle pensait une chose et disait une autre. La mythologie n'est pas *allégorique*: elle est *tautégorique*. Pour elle les dieux sont des êtres qui existent réellement, au lieu d'être une chose et d'en *signifier* une autre, ils ne signifient que ce qu'ils sont. (Schelling 1946: I: 237-238))

Repare-se que é exactamente este pressuposto que leva Freud a afirmar que as "coisas que hoje se relacionam simbolicamente" teriam provavelmente tido uma ligação de "identidade conceptual e linguística" em tempos pré-históricos, pelo que uma relação simbólica é a "reliquia" e a "marca" dessa anterior identidade (Freud 1991: 468). Justamente, é essa literalidade primitiva da imagem simbólica, da projecção mítica, que o discurso *nonsense* se esforça por recuperar.

Na mesma esteira, situam-se todas as leituras mitificantes do texto *nonsense*, por exemplo, no confronto que as narrativas de *Alice* convocam entre os efeitos modificadores do sentido e as convenções do real. A aproximação dos efeitos da linguagem *nonsense* em narrativas do tipo carroliano com os efeitos de linguagem e construção dos "textos míticos" como que nos "força a modificarmos o nosso entendimento convencional da realidade" (Madden [May] 1986: 364). Na abstracção das fronteiras entre o real e o não-real,

entre as verdades factuais e as ficcionais, o motivo mítico da busca, da procura levada a efeito pelo herói, segundo as modelizações dos contos populares das tradições folcloristas, pode encarar-se como uma das significações adstritas à viagem de reconhecimento de Alice no interior da terra, sob a prefiguração onírica. A ficção mitificante alcança então a grandeza universal de tudo o que tem a possibilidade de existir em absoluto, face a todo o resto que se limita a existir de facto. Passa para segundo plano a factualidade do real, no retorno já quase inevitável à célebre distinção aristotélica entre o possível da poesia e da filosofia e o mero acontecer da história.

Falta-me aludir com brevidade à segunda referência do pensamento da linguagem ocidental com relevância para a discussão sobre o problema do *nonsense*. Depois de Humboldt, antecedente, acresce lembrar a posterioridade de Wittgenstein como figura incontornável do pensamento da linguagem no século XX. Particularmente, destaca-se em Wittgenstein o papel de 'jogo' patente nas construções linguísticas, algo de semelhante ao que se verifica nas estruturas do discurso *nonsense*. A obra de referência é essencialmente *Investigações Filosóficas*, onde ganha especial agudeza o questionamento sobre as relações de representação da linguagem face ao sujeito e ao mundo, na medida em que se relançam anteriores rupturas epistemológicas, coincidentes com a crise metafísica dos finais do século XIX, na destituição do valor transcendental do *ideal*:

Aber ich will sagen: wir missverstehen die Rolle, die das Ideal in unsrer Ausdrucksweise spielt. D.h.: auch wir würden es ein Spiel nennen, nur sind wir vom Ideal geblendet und sehen daher nicht deutlich die wirkliche Anwendung des Wortes "Spiel". (Wittgenstein 1963: ¶ 100)

A posição de Wittgenstein advém da elaboração crítica sobre o problema central do criticismo kantiano, mais especificamente na *Crítica da Razão Pura*. Ultrapassando mesmo os paradigmas do atomismo russelliano da sua formação,¹⁵ Wittgenstein é ciente da necessidade filosófica de se proceder a uma revisão das relações entre os conceitos e a linguagem, de modo a evitar especulações metafísicas sem qualquer fundamento epistemológico. Com base neste pressuposto, Wittgenstein identifica os limites do mundo cognoscível com os limites da linguagem, reiterando em parte a

15 O *Tractatus Logico-Philosophicus* (1918) é a grande obra desta fase de influência de Russell.

16 A influência de Nietzsche é de facto incontornável na definição da epistemologia pós-metafísica mas limito-me a mencioná-la dado à escassez deste ensaio para a devida exposição da complexidade do tema. Para além de Zarathustra, no riso céptico do louco que é simultaneamente o riso infantil e o riso divino, sagrado (*heilig*), sobrehumano, daquele que diz a verdade (*der Wahrsager*) e dá um salto para o lado (*Seitensprung*), há a lembrar o conjunto de notas coligidas sob o título "Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre", onde alcança redobrada pertinência o conceito de Vontade do Poder e de 'erro' sobre si próprio (*Irrtum über sich selbst*) como a única forma de (re)conhecimento (*Werke in Drei Bänden*, München: Carl Hanser, 1973).

17 Cito extensivamente o

postura pós-nietzscheana¹⁶ que subtrai qualquer fundamento ao pensamento da *essentia*, enquanto *ideal* da *existentia*.¹⁷

A óptica wittgensteiniana da linguagem possibilita observar o problema do *nonsense* literário sob uma perspectiva mais alargada, com a transferência da semântica para o pragmatismo do uso:

(...) Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.
(Wittgenstein 1963: ¶ 43)

Wir führen die Wörter von ihrer metaphysischen, wieder auf ihre alltägliche Verwendung zurück. (¶ 116)

Naturalmente, a semântica ligada ao "uso", ao "uso quotidiano" das palavras na língua, assume-se na oposição directa a "metafísico", na literalidade assimbólica, atrascendente, que aquela noção pode comportar. No *nonsense*, por seu turno, abdicar da representação em termos do tradicional mimetismo semântico das palavras face aos sentidos essenciais – ideais – do mundo, implica criar nos jogos possíveis do uso linguístico uma dada realidade, na insolúvel cumplicidade entre a ficção e a verdade. Mais profundamente, contudo, Wittgenstein reverte para a semântica da língua patente no "uso" estruturas do pensamento lógico da linguagem que já não coincidem com a lógica das formulações racionais da epistemologia tradicional. E este é o grande avanço das teorias wittgensteinianas para a resolução das vicissitudes e controvérsias modernistas, abrindo caminho para as sequências do pensamento pós-moderno.

Em última instância, Wittgenstein denuncia a brecha que parece ter sempre existido, embora incógnita, entre a lógica do racionalismo matemático-filosófico e a lógica da linguagem. Em termos práticos, o discurso *nonsense* é um dos exemplos mais paradigmáticos deste facto. Mas prossigamos a análise. O *nonsense* projecta-se para além da literalidade dos sentidos figurados, expondo a radicalidade da metáfora e da metonímia. Num típico procedimento retórico-estilístico de efeitos 'especiais', pulverizam-se todos os sentidos e impossibilitam-se os contextos representados. "Metaphor 'runs rampant'" refere Susan Stewart, ao abordar a problemática do texto *nonsense* enquanto espaço aberto à leitura desmultiplicada.¹⁸ Wim Tigges alude à recorrente recuperação de "metáforas mortas" no processo de escrita *nonsense*, ao fazer um uso sistemático do 'pun': "One could also say that the *pun* is the metaphor of nonsense" (Tigges 1987: 64). Um outro excerto de *Alice in Wonderland* é exemplar a este respeito:

excerto de Wittgenstein no original, para um confronto mais fidedigno dos termos utilizados, nas devidas acepções semânticas e filosóficas: "Das Denken ist mit einem Nimbus umgeben. - Sein Wesen, die Logik, stellt eine Ordnung dar, und zwar die Ordnung a priori der Welt, d.i. die Ordnung der *Möglichkeiten*, die Welt und Denken gemeinsam sein muss. Diese Ordnung aber, scheint es, muss *höchst einfach* sein. Sie ist *vor* aller Erfahrung; muss sich durch die ganze Erfahrung hindurchziehen; (...) Wir sind in der Täuschung, das Besondere, Tiefe, das uns Wesentliche unserer Untersuchung liege darin, dass sie das unvergleichliche Wesen der Sprache zu begreifen trachtet. D.i., die Ordnung, die zwischen den Begriffen des Satzes, Wortes, Schliessens, der Wahrheit, der Erfahrung, u.s.w. besteht. Diese Ordnung ist eine *Über-Ordnung* zwischen - sozusagen - *Über-Begriffen*. Während doch die Worte "Sprache", "Erfahrung", "Welt", wenn sie eine Verwendung haben, eine so niedrige haben müssen, wie die Worte "Tisch", "Lampe", "Tür". "(Wittgenstein 1963: ¶ 97)

18 Eis o referido passo: "In nonsense, metaphor 'runs rampant' until there is wall-to-wall metaphor and thus wall-to-wall literalness (...). Once the impossible context is reached, the interpretative possibilities open up and nonsense, like metaphor, is characterized by a multiplicity of meanings (...) the most multiply-meaningful of fictions. (Tigges ed. 1978: 33-36)

"Very true," said the Duchess: "flamingoes and mustard both bite. And the moral of that is — 'Birds of a feather flock together.' "

"Only mustard isn't a bird," Alice remarked.

"Right as usual," said the Duchess: "what a clever way you have of putting things! "

"It's a mineral, *I think*," said Alice.

"Of course it is," said the Duchess, who seemed ready to agree to everything that Alice said; "there's a large mustard-mine near here. And the moral of that is — 'The more there is of mine, the less there is of yours.' "

"Oh, I know!" exclaimed Alice, who had not attended to this last remark, "it's a vegetable. It doesn't look like one, but it is."

"I quite agree with you," said the Duchess; "and the moral of that is — 'Be what you would seem to be' — or if you'd like it put more simply — 'Never imagine yourself not to be otherwise than what might appear to others that what you were or might have been was not otherwise than what you have been would have appeared to them to be otherwise.' " (IX, "The Mock Turtle's Story").

Obviamente, tal como o próprio título da obra indicia, no "País das Maravilhas" as personagens emergem do universo das figuras imaginárias dos sonhos, do espólio cultural das lendas fantásticas e dos contos infantis que todos guardamos da nossa meninice. A Duquesa pode surgir como o feminino do Duque, o número 'Dois' dos jogos de cartas, sem qualquer ligação aparente com a hierarquia dos títulos nobiliárquicos. Alice é a personagem que melhor perserva a sua identidade realista, a menina que protagoniza todas as aventuras ocorridas durante o sonho, independentemente das metamorfoses de tamanho que vai sofrendo, das distorções lógicas do pensamento e do discurso que muitas vezes hesita em descortinar. É o que se passa neste episódio hilariante com a figureta absurda e cómica da Duquesa, celebrizada nas ilustrações de Tenniel como uma mulher baixa, gorda e feia, caminhando lado a lado com Alice, enquanto transporta um flamingo debaixo do braço.

O que está em causa neste diálogo é um equívoco radical, por parte da Duquesa, quanto às referências objectivas. De tal modo que seres de natureza diversa — flamingos e mostarda — são classificados dentro da mesma categoria existencial apresentando, por conseguinte, características semelhantes. Na visão da Duquesa, os flamingos e a mostarda são aves. Paradoxalmente, utiliza-se o provérbio popular — 'birds of a feather flock together' —, que reitera a tradição do saber ancestral fundado no senso empírico das coisas,

para subverter a estabilidade desse mesmo saber. Por sua vez, ao analisar a fala de Alice, não podemos acusá-la de estar a destituir por completo todos os sentidos referenciais quando identifica a mostarda com um mineral, ainda que de modo oblíquo, pois o aspecto granuloso da especiaria pode sugerir a aparência arenosa que certos minerais apresentam depois de triturados ou moídos. Daí resulta a falta de convicção da criança em classificar a mostarda como vegetal.

A profunda dicotomia lógica e linguística entre os sentidos e os não-sentidos clarifica-se, por assim dizer, ao emergir sem máscara nem ocultamento no interior de um sonho infantil. Desfaz-se, então, o equívoco provocado pela alteração contextual das duas significações de *mine* ('mina' e 'meu'), quando se descobre no signo 'mina' um valor simbólico em representação de algo que pode ser possuído, um bem, uma riqueza. Obviamente, a simbologia da 'mina', valor material, assenta na possível referência literal da mina de diamantes ou de ouro, por exemplo, e na sinédoque que implica na riqueza (em abstracto) o valor comercial (concreto) de certos minerais e metais, ditos preciosos. 'Mine', o pronome possessivo e o substantivo, projecta-se no texto, tanto numa dimensão simbólica (sugerindo o 'bem' que se possui) como literal, ao referir essa mesma posse. O aparente paradoxo da conclusão 'moral' da Duquesa tem afinal a lógica própria dos jogos ilógicos: *The more there is of mine, the less there is of yours*. Subentende-se, naturalmente, a premissa que faculta o silogismo: 'the mine is mine'.

Assim, em termos ficcionais, a metáfora *nonsense* apresenta-se indubitavelmente como a mais rica porque mais densamente mítica e simbólica. Em termos do realismo pragmático do senso-comum e da semântica que se lhe associa, a metáfora *nonsense* não é a mais pobre de sentido mas, simplesmente, a metáfora que não faz sentido. A fala final da Duquesa, no excerto acima transcrito, é um exemplar da distorção lógico-filosófica que advém do confronto entre *ser* e *parecer*: *Be what you would seem to be*. A condicionalidade subjacente a toda a estrutura sintáctica – *would* – alerta para os termos de um aparato conceptual bastante comum à moralidade tradicional da sociedade vitoriana, em que o ser surgia condicionado pelas exigências do parecer. Aliás, todos os modelos desejáveis de educação infantil passavam pelo crivo eminentemente social da conveniência e da aparência.¹⁹ No final do século, a comédia de costumes de Wilde irá denunciar estes mesmos padrões ao fazer uso

¹⁹ Ver Jean-Jacques Lecercle *et alii*, *Alice*, Paris: Éditions Autrement, 1998 (Trd. port.: *Alice*, Cascais: Pergaminho, 2000).

dos jogos de linguagem dramática de um modo que não se afasta substancialmente da lógica de enunciação e construção *nonsense*.²⁰

5. O discurso *nonsense*, pela faceta lúdica que o estrutura, pelo carácter paródico e humorístico que não raro engendra, pela demarcação que estabelece face ao real positivo da experiência, inscreve-se no domínio mais amplo da ironia e do cepticismo pós-românticos, no momento em que o subjectivismo romântico progressivamente se transfere para as dimensões semióticas e poéticas da linguagem. De acordo com pressupostos basilares da filosofia idealista da história, que marca todo o transcendentalismo romântico, é na estrutura dupla da linguagem irónica que o sujeito emerge como sujeito de linguagem, tanto na relação sincrónica – e simbólica – que estabelece com um texto particular, como na relação diacrónica – e alegórica – que articula com os fundos de uma ontologia criadora da imaginação, responsável pelos conceitos totalizantes de Poesia e Mito, na definição dos sentidos de cultura, povo, nação e 'eu'.

Talvez se deva entender nestes termos a ruptura com os géneros tradicionais iniciada no romantismo. Não faz sentido falar de uma mera questão de antagonismo pendular entre tipologias clássicas e românticas, nem de evoluções 'vitalistas' ao sabor do historicismo oitocentista. Parece tratar-se de um processo mais complexo que envolve a história política e social do ocidente a partir de meados do século XVIII, e assenta em profundas mutações epistemológicas que irão dar origem a importantes viragens ideológicas, com repercussões até aos nossos dias. O problema da miscegenação dos géneros literários tem a ver com a estrutura dupla do eu, simultaneamente sujeito e objecto do conhecimento – bem entendido, nos limites do transcendentalismo kantiano –, o que o leva a desdobrar-se como sujeito/ objecto de linguagem, no corpo das obras 'criadas'. A metáfora da criação imaginativa da obra – o poema único da ontologia poética romântica – remete para fundamentos que denunciam a primazia da lírica nas estruturas do pensamento e da representação de ascendência romântica. Mais do que a simples expressão reflexa de um sentimento ou emoção subjectivos, o texto lírico passa a ser o espaço em que o eu individual do poeta verdadeiramente se transpõe alterizado em linguagem, na figura de uma escrita. Em Poe e Baudelaire, Hopkins, Rimbaud e Mallarmé capta-se intensamente a duplicidade irónica da lírica pós-romântica.

20 *The Importance of Being Earnest* é um caso paradigmático. A linguagem assume o controle das personagens e da acção, determinando o modo de relacionamento e avaliação daquelas, bem como o desencadear e o desfecho dos acontecimentos.

Compreende-se então a necessidade intrínseca do lirismo subjectivo se desdobrar em enunciados cada vez mais dramatizados, já que a linguagem tende a autonomizar-se face às instâncias empíricas de referência e enunciação, e a remeter para o interior de si própria, para os limites semio-linguísticos que a estruturam. O monólogo dramático de Browning, o *nonsense* profundamente cénico de Carroll, a dramaturgia paródica de Wilde, são apenas indícios à superfície da leitura que se entrevê quando se questiona a ironia pós-romântica nas margens duplas do sujeito e da linguagem, quando se avaliam as sequelas mais profundas da projecção histórica na estrutura triádica do género.²¹

6. No entanto, falar em discurso do não-senso, paródico, humorístico, excêntrico em relação ao 'centro' da aceitabilidade e da razoabilidade, impõe evocar o contributo freudiano na dilucidação de vias, até então incógnitas e obscuras, que conduziam ao inconsciente humano. A obra em causa — *O Dito Espirituoso e as suas Relações com o Inconsciente* (1905)²² — analisa problemas discursivos patentes no 'dito de espírito' que, no derrube sistemático dos discursos inteligíveis, se identifica com o dizer *nonsense*. Freud procura sistematizar os processos de enunciação do discurso espirituoso, de acordo com uma divisão classificativa e uma taxonomia já anteriormente utilizadas na sua análise e interpretação dos sonhos. Associam-se enunciados oníricos e espirituosos, implica-se a emergência do *nonsense*, na medida em que todos eles procedem de um fundo inconsciente análogo que, por sua vez, apresenta modos idênticos de projecção simbólica no contexto respectivo da sua manifestação. À semelhança do que acontece na *Interpretação dos Sonhos*, Freud distingue um número relativamente restrito de operações de simbolização em enunciados do tipo acima referido — onírico, 'espirituoso' e *nonsense* — que se caracterizam pelo seu afastamento, maior ou menor, do real objectivo. A sensação de estranhamento captada pelo receptor destes enunciados simbolizantes não advém unicamente da transformação, deformação e deslocação, operadas nas referências objectivas, mas sobretudo da profunda alteração exercida na ordem e na hierarquia habituais dos valores que estruturam o mundo. É justamente a alteração que deixa entrever a face inexoravelmente *nonsensical* da ficção onírica e espirituosa. Freud vê a construção das imagens e das sequências oníricas, bem como do 'dito espirituoso' como desconstruções do real,

21 Esta questão foi já objecto de reflexão mais alargada no meu estudo "Pensamento Transcendental e Poéticas da Subjectividade", in *Revista da Faculdade de Letras do Porto, LLM*, Porto, 2000.

22 Na tradução francesa consultada: *Le Mot d'Esprit et ses Rapports avec l'Inconscient*, Paris: Gallimard, 1971.

normalmente orientadas segundo operações de *condensação* e *deslocação*. A estas juntam-se processos mais restritivos que incluem a representação indirecta, a distorção, a alusão e a sobredeterminação (Freud 1991: IV):

Les éléments qui nous paraissent essentiels pour le contenu ne jouaient dans les pensées du rêve qu'un rôle très effacé. Inversement, ce qui est visiblement l'essentiel des pensées du rêve n'est parfois pas du tout représenté dans celui-ci.

(...) Dans le travail du rêve se manifeste un pouvoir psychique qui, d'une part, dépouille des éléments de haute valeur psychique de leur intensité, et, d'autre part, grâce à la surdétermination, donne une valeur plus grande à des éléments de moindre importance, de sorte que ceux-ci peuvent pénétrer dans le rêve. (Freud 1991: 263; 265-266)

Voltando ao excerto de Carroll, em que Alice decide que a mostarda não é um pássaro mas um mineral, note-se que a Duquesa não desmente a criança mas refere a existência de uma enorme 'mina de mostarda' nas proximidades. E assim conclui brilhantemente: "quanto mais houver de meu (*mine*), menos há de teu". Para além de uma evidente deslocação dos referentes textuais face às referências externas – o equívoco da mostarda com o pássaro e depois com o mineral – assiste-se igualmente a uma alteração da hierarquia dos valores. São fundamentais os jogos de linguagem na tessitura textual para desafiar as estruturas semânticas e lógicas da língua, por exemplo, através do equívoco da homonímia no lexema *mine*: a 'mina' e o que é 'meu'. Em termos sintáctico-morfológicos, a alteração é significativa, pois denota a mudança de acento característica de um discurso, dir-se-ia, simbolizante. A importância contextual do substantivo, a mina, relativamente ao seu partitivo (*de* mostarda), converte-se na importância contextual do pronome possessivo, enquanto este funciona como uma espécie de partitivo do sujeito, determinando-lhe uma supremacia relativa face a qualquer outro sujeito oponente. Neste sentido, o problema da alteração de acento torna-se fundamental na mudança radical proposta pelo texto quanto aos conteúdos morais que o motivam internamente, diversos dos conteúdos da ordem moral patentes nas estruturas do mundo exterior. Segundo esta última, torna-se incoerente equacionar *mine* (mina de minerais) com *mine* (meu), na sequência das falas de Alice com a Duquesa. Segundo a ordem (moral) interior ao texto, a coerência aparente firma-se no jogo da homonímia, deixando ler

subrepticamente uma lógica de associações simbólicas, a partir da denotação de mina, como acima explicitado. Daí a 'moral' extraída pela Duquesa, relativamente aos seus eventuais pertences. Este mesmo desajuste de lógicas, exteriores e interiores ao discurso *nonsense*, é comum ao enunciado do 'dito espirituoso' e resulta, frequentemente, num efeito humorístico (Freud 1971: 78):

Le déplacement joue toujours entre un discours et une réponse, dont la suite des idées prend un cours différent de celui qu'indiquait le discours initial.

Na mesma linha de desajustes, paralelismos, intersecções, de ordens diversas e diferentes sistemas lógicos deve entender-se o pensamento do 'jogo' da linguagem no Wittgenstein já das *Investigações Filosóficas*. Não obstante, o desajuste semântico de qualquer enunciado simbolizante, do não-sentido ao espirituoso, passando pelos relatos míticos, oníricos e também poéticos, só pode com justeza interpretar-se quando nele se inclui o receptor, uma terceira pessoa. Em meandros que se "subtraem às objecções da razão", o texto *nonsense*, frequentemente também um texto humorístico, risível, joga com a imensa teia de novos sentidos gerados pelo receptor – "acólito do cómico" – a partir dos sentidos decepcionados do enunciado à sua frente e do mundo à sua volta. (Freud 1971: 164-165).

Vou concluir, retomando a epígrafe inicial, em que Lear fala do "Tio Arly". O cepticismo das palavras é a forma cómica que reveste o trágico de todo o risível. É também o jogo de todos os ocultamentos da tristeza e da angústia, na sua dissimulação carinhosa e desapiedada, na única via que permite a aceitação do sem-sentido e, mesmo assim, e só assim, sobreviver: à maneira dos antigos, que apenas se evocam nos mitos e já não mais existem para nós como reais. "Incidents in The Life of My Uncle Arly", como "The Courtship of the Yonghy-Bonghy-Bò" ou ainda *Alice no País das Maravilhas* são histórias feitas de limites da experiência, limiares de tudo o que ficou silenciado e apenas se profere na leveza do jogo das coisas ilógicas.

Like the ancient Medes and Persians,
 Always by his own exertions
 He subsisted on those hills; –
 Whiles, – by teaching children spelling, –
 Or at times by merely yelling, –
 Or at times by selling
 Propter's Nicodemus Pills.

"Incidents in The Life of My Uncle Arly", III.

OBRAS CITADAS:

- AVERY, Gillian & Julia BRIGGS eds. (1990). *The Children and Their Books*. Oxford, OUP.
- BAKHTINE, Mikhail (1970). *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- CARROLL, Lewis (1984). *Alice's Adventures in Wonderland*. Harmondsworth: Penguin.
- (1984). *Through the Looking-Glass*. Harmondsworth: Penguin.
- DE LA MARE, Walter (1930). "Lewis Carroll". *Fortnightly Review*. 14 Sept.: 319-331.
- (1930). "Lewis Carroll". *Essays by the Royal Society of Literature*. Ed., Int. by Walter de la Mare. Cambridge: CUP, 1930.
- (1969). *Complete Poems*. Ed. by The Literary Trustees of W. de la Mare. London: Faber.
- FOUCAULT, Michel (1966). *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1971). *Le Mot d'Esprit et ses Rapports avec L'Inconscient*. Paris: Gallimard.
- (1991). *The Interpretation of Dreams*. Harmondsworth: Penguin.
- HUMBOLDT, Wilhelm v.(1988). *On Language. The Diversity of Human Language; Structure of its Influence on Mental Development of Mankind*. (trad. ing.). Cambridge, N. York, CUP.
- JUNG, Carl G. (1959). *Archetypes and the Collective Unconscious*. London; Hull.
- ed. (1978). *Man and His Symbols*. London: Picador.

- KRISTEVA, Julia (1969). *Le Langage, Cet Inconnu*. Paris: Seuil.
- LEAR, Edward (1975). *A Book of Bosh*. Harmondsworth: Penguin.
- LECERCLE, Jean-Jacques (1998). et alii. *Alice*. Paris: Ed. Autrement.
- MADDEN, William A. (1986). "Framing The Alices". *PMLA*. 101:3: 362-373.
- NIETZSCHE, Friedrich (1973). *Werke*. München: Hansen Vlg..
- SCHELLING, F.W. (1946). *Introduction à la Philosophie der Mythologie*. (trad. franc.). Paris: PUF.
- TIGGES, Wim (1987). ed. *Explorations in the Field of Nonsense*. Amsterdam: Rodopi.
- (1988). *Anatomy of Nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1986). *Philosophische Untersuchungen*. (ed. biligue al./ ing.). Oxford: Blackwells.

“O Corpo da Rainha: contributos para uma leitura anti-essencialista e espacial da iconografia isabelina”

Fátima Vieira

Na introdução que assinam para o número temático “Discourses on / of the Body” do periódico italiano *Textus*, Vita Fortunati e Stephen Greenblatt reflectem sobre aquilo a que chamam o paradoxo do interesse pós-moderno pelo corpo humano: por um lado, mais do que nunca, constata-se um interesse pelo corpo e pela sua materialidade, em consequência dos ideais promovidos pelos *media* e pela sociedade de consumo em que vivemos; por outro lado, o corpo foi desprovido do seu significado simbólico, tendo passado a constituir-se a si próprio como único referente (Fortunati & Greenblatt 2000: 6). Partindo desta plataforma de entendimento contemporâneo do corpo, Fortunati e Greenblatt contrastam-na com tempos idos, momentos da história da civilização ocidental em que o corpo funcionava como uma metáfora poderosa, remetendo para diferentes realidades. O exemplo que dão relativamente ao Renascimento interessa-nos particularmente, devido ao enquadramento histórico em que se inscreve este trabalho:

“(…) in the Renaissance and the seventeenth century, the healthy and corrupt body became metaphors for both political and social order and chaos. Such metaphors have been impressively used in the political works of William Shakespeare such as *Julius Caesar* or *Coriolanus* (...)”. (Idem: 6)

O tema da metáfora do corpo tem vindo a constituir-se, desde há várias décadas, como objecto de cuidada análise no âmbito dos estudos sobre o Renascimento, e particularmente em relação à dramaturgia shakespeariana; se o refiro no contexto deste meu trabalho, é porque creio que a leitura que Fortunati e Greenblatt nos oferecem da concepção renascentista do corpo só estará correcta se tivermos em conta o par dicotómico da metáfora, isto é, a realidade física do corpo. Em “Power / Knowledge”, Michel Foucault chama-nos a atenção para esse reverso da medalha:

"In a society like that of the seventeenth century, the king's body wasn't a metaphor, but a political reality. Its physical presence was necessary for the functioning of the monarchy." (Foucault 1980: 55).

O entendimento da ideia de que no Renascimento o corpo funcionava simultaneamente no plano da metáfora e da realidade sem que tal constituísse um paradoxo, é basilar para este meu trabalho. Por um lado, a consideração do plano metafórico legitima a análise da representação icónica do corpo da rainha a que me proponho votar neste texto. Por outro lado, a perspectivização do corpo de Isabel Tudor no plano físico fornece a explicação para o facto de, na fase mais adiantada do seu reinado, com os dentes amarelecidos e a pele precocemente enrugada (a acusar o efeito dos cremes com que sempre havia coberto a face), Isabel tenha sentido necessidade de se retirar dos olhos do público. Nessa fase, a ausência física da rainha das cerimónias públicas terá sido necessária para que a metáfora de vigor político que em volta do seu corpo físico se havia criado pudesse continuar a funcionar.

As representações icónicas de Isabel I, a forma como a própria rainha as promoveu e controlou, o significado dos símbolos que ostenta em cada um dos seus retratos, têm sido temas sobejamente estudados. Por essa razão não pretenderei dar, neste trabalho, continuidade ao tipo de análise promovido por Roy Strong e pelos estudiosos que, na sua esteira, se votaram à desconstrução do significado dos retratos de Isabel, identificando num adereço a referência a esta ou aquela deusa, nas flores representadas símbolos de castidade, nos cenários em que a rainha era retratada significados políticos e referências históricas. Pretendo antes, neste meu texto, tomar como plataforma de trabalho todas essas redes de significação que os especialistas na matéria têm vindo a desvendar, e empreender num raciocínio inverso, definindo como hipótese de trabalho a ideia de que o recurso obsessivo de Isabel a símbolos (de virgindade, de poder político e económico) nos seus retratos não tinha como objectivo apenas a metáfora facilmente reconhecível pelo homem coevo, visando antes operar a um nível de significação mais profundo. Para o fazer, contudo, necessitarei de recorrer à ferramenta conceptual adequada, definida a partir de alguns pressupostos em que se alicerçam algumas das teorias feministas.

Em *Mappings: Feminisms and the Cultural Geographies of Encounter* (1998), Susan Friedman defende a necessidade de os teóri-

cos feministas empreenderem numa negociação dialógica que leve à inversão do processo de pluralização, baseado na sobrevalorização do conceito de diferença que caracterizou as duas últimas décadas do século XX (Friedman 1998: 4). O projecto proposto por Friedman da passagem da ideia de *feminismos* para *feminismo* é ainda demasiado recente para que possamos avaliar se se constituirá ou não como o novo caminho a seguir pelos Estudos Feministas. Considero-o no entanto importante porque resulta da constatação de que, particularmente a partir dos anos 80, os teóricos do feminismo se têm dedicado demasiadamente à taxinomia dos *feminismos*, pondo a ênfase nas fronteiras que separam as diferentes conceptualizações, relegando assim para segundo plano as preocupações comuns que os unem a todos.¹ A consulta de uma obra como *Feminisms* (1997), organizada por Sandra Kemp e Judith Squires, que reúne oitenta e seis pequenos ensaios que se inscrevem na área científica dos estudos feministas, conduz-nos, pelo leque demasiadamente alargado das posições defendidas pelos autores dos textos, à conclusão da pertinência de um projecto de *singularização do feminismo* como o que Friedman nos descreve.² O mesmo acontecerá se consultarmos *The Dictionary of Feminist Theory* (1995), de Maggie Humm, onde é evidente o esforço descritivo da forma como os estudos teóricos feministas se têm enredado demasiadamente na definição das diferenças conceptuais.

A ferramenta conceptual que utilizarei para examinar a hipótese de trabalho que atrás propus, embora definida, com inflexões diversas, no âmbito das diferentes teorias que se têm perfilado, nas últimas duas décadas, na área dos Estudos Feministas, não pretende reportar-se a nenhuma delas em particular. Por outras palavras, mais do que a forma como a ferramenta conceptual tem vindo a ser definida, interessar-me-ão os pressupostos em que ela assenta.

Para a análise do "corpo da rainha" interessar-me-ão fundamentalmente dois pressupostos. O primeiro é o da necessidade de uma perspectiva anti-essencialista dos géneros feminino e masculino. O segundo pressuposto, intimamente ligado ao primeiro, é o de que o corpo físico deve ser entendido como um *espaço* em permanente construção, em interacção contínua com outros espaços, de natureza corpórea (outros indivíduos, isto é, outros corpos) e de natureza geográfica.

A perspectiva anti-essencialista combate a crença, popularizada ao longo de séculos, de que as diferenças entre homens e mulheres não são apenas biológicas mas também de natureza psicológica. Pela

1 Creio que um bom exemplo das dificuldades provocadas pela pluralização do feminismo observada nas duas últimas décadas do século XX é o estudo de Conceição Nogueira (2001). Nesse trabalho em que se propõe lançar um "novo olhar sobre as relações sociais de género" a autora vê-se obrigada a descrever, em longos capítulos, as diferentes perspectivas que têm vindo a informar os diferentes feminismos. Note-se que não critico este tipo de estudos, pelo contrário: sem eles, ser-nos-ia extremamente difícil perceber o que se tem produzido na área dos Estudos Feministas nos últimos anos. Eles são, nessa perspectiva, um instrumento de trabalho muitíssimo útil mas são, também, o reflexo da tendência para a compartimentalização teórica dos nossos tempos.

2 O processo de singularização do feminismo descrito por Susan Friedman parte do princípio de que é possível assumir-se as diferenças conceptuais, integrando-as numa teoria que não se preocupe demasiadamente em estabelecer fronteiras rígidas entre elas, entendendo-as antes como *margens* onde os *encontros* são sempre possíveis: "Locational feminism (...) encourages the study of difference in all its manifestations without being limited to it, without establishing impermeable borders that inhibit the production and visibility of ongoing intercultural exchange and hybridity." (Friedman 1998:5).

forma como recusa a existência de uma natureza ou essência intrinsecamente *feminina* ou *masculina*, o anti-essencialismo integra, em grande parte, a lógica da argumentação construtivista promovida por Simone de Beauvoir e pelos seus seguidores.³ É aliás retomando a célebre frase de Beauvoir de que “[o]n ne naît pas une femme: on le devient” (Beauvoir 1974: 14), que Toril Moi distingue o conceito de *femaleness* (*feminino*), referente ao sexo biológico da mulher do de *femininity* (*feminilidade*), remetendo para a ideia de um perfil culturalmente definido (Moi 1997: 247). Na perspectiva de Moi, tal como na de todas as feministas anti-essencialistas, a ideia de uma *natureza feminina* decorrente de uma determinação biológica é um absurdo; trata-se de uma convenção, de determinação infundamentada de expectativas de padrões de conduta com objetivos de manipulação de poder bem explícitos.

O segundo pressuposto em que assenta o meu trabalho depende do primeiro na medida em que parte igualmente da ideia de que os indivíduos são o resultado das suas vivências e em relação a elas definem a sua identidade. Neste pressuposto assentam muitas das teorias feministas que se definiram de forma mais rigorosa ao longo da década de 90, tendo beneficiado de ferramentas conceptuais da área da chamada geografia pós-moderna promovida por Edward Soja.⁴ Um dos estudos feministas mais interessantes que nessa área foi publicado é sem dúvida o de Kathleen Kirby, *Indifferent Boundaries* (1996). Nesse estudo, partindo da convicção de que os espaços em que vivemos e em que socialmente interagimos nos condicionam enquanto sujeitos, Kirby chama a atenção para a necessidade de perspectivarmos o corpo humano como uma *superfície*, um espaço que, como os espaços geográficos, tem fronteiras bem definidas e se encontra devidamente sinalizado:

“If I live my body as volume, my ‘femininity’, my gender, resides at its surface on the level of the clothes I wear or the lipstick I (do or don’t) apply. My race occurs likewise at the surface. The surface of our bodies interact with the divisions between groups drawn up by ideology” (Kirby 1996: 13).

A cor da pele ou o género sexual criam espaços mentais que têm, eles próprios, fronteiras definidas, gerando sentimentos de inclusão e de exclusão. Por outro lado, esses espaços psicológicos determinam também fronteiras reais:

³ O fenómeno da pluralização do feminismo que atrás descrevi conduziu a diversos entendimentos do que é o essencialismo. Diana Fuss, por exemplo, para além de considerar que o próprio feminismo construtivista (e portanto, por princípio, anti-essencialista) assenta em pressupostos essencialistas, defende que os argumentos essencialistas poderão ter um valor interventivo estratégico (Fuss 1997: 257). Para Toril Moi, no entanto, as teorias pós-estruturalistas do sexo e do género que informam a grande maioria do feminismo contemporâneo são anti-essencialistas (Moi 1999: 30-1). Ainda sobre os diferentes contextos em que as teorias essencialistas são evocadas cf. Humm 1995: 80-1 e Nogueira 2001: 164.

⁴ Cf. Soja 1989.

"Words such as 'black' and 'white', 'rich' and 'poor', 'man' and 'woman', 'straight' and 'queer', clothe us, define us, determine what we can and can't do, where we can and can't go. They are constraining enclosures we seek to vault as well as, often, a ground for identity that we take up purposely, for personal and political reasons" (Idem, 13).

No que respeita particularmente às mulheres, Doreen Massey chama a atenção para o facto de serem as próprias limitações que lhe são impostas pela sociedade, em termos de mobilidade, que determinam a sua identidade e a sua subordinação em diversos contextos culturais (Massey 1994: 179). Nesta perspectiva, a permissão ou a proibição concedida às mulheres para circularem nos vários espaços geográficos (*vide* sociais e políticos) são determinantes para a definição das relações de poder ou de subserviência que elas mantêm com os outros indivíduos.

* * *

Para uma compreensão do significado da iconografia isabelina deveremos ter em conta o contexto histórico em que ela se inscreve, nomeadamente no que respeita ao lugar reservado às mulheres no âmbito da estrutura patriarcal quinhentista. As palavras de John Knox relativamente à possibilidade de uma mulher ascender ao poder são reveladoras dos preconceitos que Isabel teve de combater desde o início do seu reinado:

"To promote a woman to bear rule, superiority, dominion or empire above any realm, nation or city, is repugnant to nature, contumely to God, a thing most contrarious to his revealed will and approved ordinance, and finally it is the subversion of good order, of all equity and justice" (*apud*. Jankowski 1992: 62).

Como explica Theodora Jankowski, o que Knox pretende dizer é que a lei de Deus determina a sujeição da mulher ao homem; confiar a uma mulher os destinos de uma nação constituiria um desafio à vontade divina, colocando essa nação em risco.

A resposta de Isabel Tudor a esta objecção é bem conhecida: a sua situação como rainha de Inglaterra, decidindo os destinos da nação, não só não era contrária à vontade de Deus, como também derivava dos próprios desígnios divinos. Nesse sentido terão apontado os estudos das Sagradas Escrituras então efectuados por John Jewel e

John Fox (cf. Doran 1998: 36), que terão recebido naturalmente o apoio real. Como explica Christopher Haigh, Isabel apresentou-se, desde cedo, como a escolhida por Deus (Haigh 1998: 256) e a inequívoca vitória dos ingleses sobre a Armada Espanhola, com todas as suas especificidades, parecia confirmar que, com a rainha à sua frente, a nação havia beneficiado da protecção divina. A hábil substituição do culto da Virgem Maria pelo culto da Rainha Virgem, promovida pela verdadeira máquina publicitária que zelou pela manutenção da rainha no poder, e de que John Dowlan tão bem deu conta em "Vivat Elizabeth for an Ave Maria", em muito contribuiu para a apreensão da imagem de Isabel como um verdadeiro *instrumento divino* (Weir 1999: 223).⁵ Ao argumento da protecção divina, Isabel acrescentou uma outra razão de peso, o da sua legitimidade ao trono, fosse qual fosse o seu sexo (Haigh 1998: 27).

O que pretendo demonstrar neste trabalho é que a resposta de Isabel à objecção preconceituosa de John Knox não se limitou à reivindicação das ideias de eleição divina e de legitimidade ao trono por hereditariedade. A meu ver, Isabel terá, ao longo dos anos, investido numa resposta mais subtil. A posição que John Knox assumira no seu discurso havia sido informada por uma visão essencialista dos géneros que arredava a mulher da cena política e a definia em função do seu corpo, determinando-lhe, por um lado, comportamentos emotivos e passionais e traçando-lhe, por outro lado, um destino biológico – o da reprodução. Na minha perspectiva, no vasto conjunto de representações icónicas de Isabel Tudor encontramos a mensagem subliminar de uma visão anti-essencialista da mulher que anuncia já, de certa forma – e até ajuda a explicar – a representação mais radical que a rainha promove nos discursos que profere numa fase mais tardia do seu reinado. O que me parece ser importante aqui descrever é a forma inteligente como, na gestão a que procedeu das suas representações icónicas, Isabel combateu essa visão.

Os estudos publicados sobre as representações icónicas de Isabel Tudor têm vindo a examinar sobretudo a forma como, pelo recurso a uma série de símbolos facilmente reconhecíveis pelo homem coevo, a rainha promoveu a ideia da sua excepcionalidade em relação às mulheres da época, quer pelo seu estatuto de virgem, quer pelo seu carácter quase divino. Contudo, creio que esses estudos não têm sublinhado um aspecto que, a meu ver, é essencial para a compreensão da mensagem que a rainha pretendia fazer passar, o facto de ela surgir invariavelmente representada como uma mulher. Os retratos de

⁵ Foi entre os vinte e cinco e os trinta e seis anos que Isabel cultivou de forma mais intensa o mito da Rainha Virgem. Apenas em relação a Deus parecia Isabel definir o seu género sexual, afirmando-se como "His handmaid" (cf. discurso da rainha no fecho da sessão parlamentar havida a 15 de Março de 1576 - Marcus *et al* [eds.] 2000: 169).

Isabel apresentam-nos, de facto, uma mulher bela, extremamente feminina nas suas poses e adornos, certamente apetecível aos olhos dos homens e disponível para ouvir propostas de possíveis pretendentes. Na iconografia isabelina encontramos pois, mais do que a representação de um indivíduo do sexo feminino (de uma *femaleness*, para utilizarmos a terminologia proposta por Toril Moi), a exposição da feminilidade da rainha (isto é, da sua *femininity*). Este facto poderia, à partida, conduzir-nos a uma conclusão oposta à tese que tenho vindo a defender no sentido de que Isabel terá tentado combater a visão essencialista dos géneros prevalecente no seu tempo. No entanto, se recorrermos à ferramenta conceptual atrás definida no âmbito dos estudos sobre o espaço, isto é, se encararmos o corpo da rainha como uma superfície espacial que interage com outros espaços e que nessa medida se define, seremos conduzidos a conclusões diferentes.

Tomando então como pressuposto a ideia definida por Kathleen Kirby de que as nossas deambulações no espaço (isto é, os espaços a que temos acesso) nos determinam enquanto seres culturais e sociais (Kirby 1996:12), seremos capazes de entender a forma como Isabel Tudor combateu a visão essencialista da mulher: em vez de se fazer representar como um ser andrógino, "com traços ou comportamentos imprecisos, entre o masculino e feminino"⁶ com o objectivo de se afirmar numa sociedade patriarcal, a rainha assumiu a sua feminilidade, conforme ao gosto e ao uso da época, mas ostentou, nos seus retratos, símbolos que funcionavam como vistos do seu passaporte para ultrapassar fronteiras normalmente vedadas às mulheres. E é neste sentido que eu creio que, munidos da ferramenta conceptual definida no âmbito dos estudos feministas anti-essencialistas e dos estudos sobre o espaço, seremos capazes de compreender melhor alguns dos mais célebres retratos da rainha.

Não pretendo, com este meu trabalho, contestar as leituras da iconografia isabelina que têm vindo a chamar a atenção para os símbolos de poder e de virgindade que invariavelmente surgem nos retratos da rainha. Proponho-me antes lançar um olhar que complementa esses estudos, no sentido em que se debruça sobre os mesmos temas — o pano de fundo dos retratos, a alvura e a riqueza dos vestidos da rainha, os símbolos de poder como a espada ou a orbe, os animais representados, isto é, um conjunto de símbolos que remetem para um universo de correspondências então facilmente reconhecíveis — tentando inscrevê-los numa outra esfera de geração de significados.

⁶ É esta a definição de androginia que nos é oferecida pelo *Dicionário Houaiss* (cf. Houaiss 2002: 274).

Creio, de facto, que à luz da ferramenta conceptual atrás definida, somos capazes de entender melhor alguns dos retratos mais conhecidos da rainha. Atentemos, por exemplo, no quadro *Queen Elizabeth going in Procession to Blackfriars* (1601), atribuído a Robert Peake, que julgo ser particularmente ilustrativo da forma como a rainha se assume não apenas como a figura central do espaço representado, mas também como o seu princípio organizador. Veja-se como, neste quadro (fig. 1), sobressaem dois aspectos que, em princípio, e de acordo com os parâmetros da época, poderiam ser tomados como contraditórios.



Fig. 1- Queen Elizabeth going in Procession to Blackfriars, atribuído a Robert Peake, c. 1600.

Por um lado, a figura central é feminina – é Isabel que se exhibe em toda a sua feminilidade, fragilidade e virgindade (simbolizada no seu vestido branco); por outro lado, apesar de ser mulher, Isabel encontra-se num plano superior ao da sua corte, não só a nível metafórico – o seu vestido é incomparavelmente mais rico do que o de qualquer outra das personalidades retratadas, remetendo para uma superioridade económica – mas também num plano de interpretação literal, em relação à aristocracia britânica que lhe presta homenagem e lhe reconhece submissão. Como diz Roy Strong, “[The Procession Picture] is a visual statement on the Elizabethan state, on order, the order of the body politic which she animates.” (Strong 1999: 52). Aqui vemos pois a importância da organização do espaço e da forma como o corpo da rainha, colocado num plano central e superior do retrato, se relaciona com o corpo político que ela coordena.

Mas já em outros dois retratos anteriores a *The Procession Picture* é notória a forma como o corpo da rainha interage com os outros espaços representados. É o caso do famoso *The Armada Portrait* (c. 1588), pintado por George Gower (fig. 2), onde a própria inexistência de uma unidade temporal e espacial é significativa.



Fig. 2- The Armada Portrait, atribuído a George Gower, c. 1588-89.

Sobre o quadro, comenta Strong:

"(...) each item is intensely charged with significance, and yet as a whole they are linked neither by unity of time nor in a space defined as a geometric totality. Elizabeth rises between two windows, each of which has a view governed by separate laws of distance and space, showing the arrival and defeat of the Spanish Armada. What they depict together is an impossibility; nor do they in any way relate geometrically to the room in which the Queen presumably stands, oddly surrounded by two tables and a throne. Each of these is observed separately. The table with the diadem upon it is viewed straight on, the other upon which the globe rests is tipped up at an angle towards the viewer, while the throne to the right displays back and chair arm simultaneously." (Strong 1999: 43)

A inverosimilhança da situação retratada é sem dúvida irrelevante para a correcta leitura deste quadro, já que o único elemento importante é a figura central da rainha, em relação à qual as coordenadas temporais e espaciais se definem. Mais do que a referência a um episódio circunstancial, balizado no tempo e no espaço, o quadro remete-nos para uma nova organização espacial do mundo possibilitada pela derrota da Armada Invencível. A indefinição temporal tem igualmente significado, já que o tempo evocado não é apenas o ano de 1588 mas o do reinado de esplendor (que se augura longo) de Isabel Tudor.

Mas será importante termos em conta um outro pormenor deste retrato. Tal como em toda a iconografia isabelina, a riqueza do vestido e dos adereços utilizados pela rainha, para além de cumprir a função de sublinhar a ideia de um poder económico inquestionável (e, em virtude deste, da superioridade política e social da monarca), acentua a feminilidade de Isabel, deixando transparecer a sua vaidade pessoal. Uma vez mais, deparamos com uma figura feminina que se assume enquanto tal, inscrevendo-se embora num contexto essencialmente masculino, não apenas no que respeita ao poder político e económico, mas também no que respeita à esfera do poder militar.

Também no conhecido *The Ditchley Portrait* (c. 1590), da autoria de Marcus Gheeraerts, a rainha se assume como o princípio organizador do tempo e do espaço. Neste retrato (fig. 3), o período anterior ao reinado de Isabel é representado em cores negras e sombrias; contudo, desponta já entre as nuvens um sol radioso, simbolizando o esplendor do período inaugurado pelo governo isabelino. Em termos espaciais, a figura da rainha, mais do que central, é representada num plano superior: toda a Inglaterra se encontra literalmente a seus pés.



Fig. 3- *The Ditchley Portrait*, por Marcus Gheeraerts, c. 1592.

Creio que, de uma forma geral, todos estes retratos sustentam a tese que tenho vindo a defender no sentido de que, na iconografia isabelina, encontramos a promoção de uma visão anti-essencialista do género feminino. Aos pares dicotómicos homem/razão, mulher/emoção, aceites como verdades fundamentais na época, Isabel contrapõe, de forma inteligente porque operando a um nível subliminar, a ideia de que a mulher também se pode inscrever em espaços tradicionalmente masculinos, sem que para tal tenha de assumir características normalmente atribuídas a esse sexo (isto é, sem que tenha de se tornar um ser andrógino). Em todos estes retratos, a mensagem que é transmitida é a de que não existe qualquer incompatibilidade entre ser-se mulher e ser-se governante.

A ascendência de Isabel sobre os seus súbditos, a todos os níveis, é inequivocamente representada na forma como os espaços se organizam em função da rainha. Mas teremos de ter em conta também outros retratos importantes, num outro sentido, para a compreensão da iconografia isabelina. Refiro-me particularmente a *The Ermine Portrait*, (1585), atribuído a William Segar, onde encontramos os tais



Fig. 4- *The Ermine Portrait*, por Nicholas Hilliard, 1585.

símbolos que atrás evoquei e que funcionam como vistos de um passaporte que permite passar todas as fronteiras. De facto, neste retrato (fig. 4), para além da sumptuosidade das vestes de Isabel que a inscrevem naturalmente num contexto de poder, encontramos numa das mangas do vestido a representação de uma serpente, símbolo do comércio, remetendo claramente para a ascendência de Isabel sobre o mundo burguês.

A tese que tenho vindo a defender no sentido de que Isabel terá, ao longo do seu reinado, combatido uma visão essencialista dos géneros, poderá ser posta em causa se, em vez da iconografia isabelina tivermos em conta os discursos da rainha, onde a afirmação da sua feminilidade é frequentemente obliterada pela sua reivindicação de qualidades normalmente atribuídas ao sexo masculino, como a coragem e a determinação para governar com pulso forte. Neste sentido, são particularmente famosos dois discursos da rainha. No primeiro, dirigindo-se às tropas inglesas estacionadas em Tilbury, a 9 de Agosto de 1588, após a derrota da Armada Invencível, Isabel reclama para si as qualidades próprias a um rei: "I know I have the body but a weak and feeble woman, but I have the heart and stomach of a king and of a king of England too" (Marcus *et al* [eds.] 2000: 326). O segundo é o famoso "Golden Speech", proferido por Isabel no Parlamento a 30 de Novembro de 1601, já na recta final do seu reinado. Neste discurso, para se referir à sua pessoa, Isabel emprega, de forma arbitrária, as designações "queen", "king" e "prince" (idem, 335-40). Estes dois discursos têm servido de base para a defesa da tese de que Isabel se terá assumido como um ser andrógino, explorando a concepção renascen-

tista dos dois corpos do monarca (o *corpo natural*, o físico, que envelhece e é mortal) e o *corpo político* (que é mortal, sendo sucessivamente transferido para as mãos daqueles que herdaram o ceptro real).⁷ No entanto, os pressupostos em que assenta este meu trabalho impedem-me de concordar com este tipo de leitura. Na verdade, creio que, no discurso de Tilbury, quando afirma que o seu corpo frágil de mulher alberga o coração e o estômago de um rei, Isabel está precisamente a contestar a visão essencialista dos géneros: ela é o exemplo vivo de que a coragem não é um exclusivo dos homens. Nesse sentido, não creio que se possa falar, em relação a Isabel Tudor, quer no que respeita à sua iconografia, quer no que se refere aos seus discursos, de afirmação de uma personalidade andrógina. Na verdade, o próprio conceito de androginia é fruto de uma visão essencialista dos géneros humanos, reconhecendo a cada um deles características particulares.

Acredito assim ser lícito concluir-se que, mesmo quando, no "Golden Speech", Isabel utiliza indiferentemente, para se referir à sua pessoa, as designações "queen", "king" e "prince", fá-lo não porque queira ser reconhecida pelos membros do parlamento — todos eles homens — como um homem, mas porque quer reivindicar para si qualidades atribuídas aos indivíduos do sexo masculino e, para tal, se vê na necessidade de recorrer a um léxico e um núcleo de referências facilmente reconhecíveis pelo seu público.

Estou ciente de uma última objecção que poderá ser levantada em relação à tese que tenho vindo a defender neste trabalho, o facto de a rainha se ter feito sempre representar como um ser único, cuja excepcionalidade apenas poderia ser correctamente representada por uma fénix. Esta situação poderá, na realidade, servir de fundamento à ideia de que Isabel considerava que apenas ela — e não todas as mulheres do seu tempo — seria capaz de albergar na fragilidade do corpo feminino a coragem masculina. Não contesto esta ideia, até porque considero que, a partir de certa altura, Isabel se terá deixado influenciar pela máquina publicitária que ela própria criou no início do seu reinado. A meu ver, à força de tanto ouvir teses defendendo a ideia da sua eleição divina, poemas e canções exaltando a sua beleza e cultura, retratos representando-a como a única da sua espécie, Isabel ter-se-á mesmo convencido da sua excepcionalidade. Não creio, contudo, que o reconhecimento deste facto ponha em causa a minha tese de que Isabel terá combatido a visão essencialista dos géneros. Não foi nunca meu propósito reconhecer em Isabel laivos de um feminismo *avant la lettre*. Apenas pretendi demonstrar que, em

⁷ Cf., por ex., Haigh 1998:25.

circunstâncias muito particulares, Isabel desbravou caminhos, tendo-se assumido como uma das primeiras mulheres que se empenharam na desconstrução da visão essencialista dos géneros humanos.

OBRAS CITADAS:

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. (2001). Lisboa: Círculo de Leitores, Tomo I.

DORAN, Susan (1998). "Why did Elizabeth not marry?" in *Dissing Elizabeth: negative representations of Gloriana*. Durham: Duke University Press.

FORTUNATI, Vita & Stephen GREENBLATT (eds.). (2000). "Introduction". *Textus: English Studies in Italy - Discourse on / of the Body*. N. 1 (Jan. – June), vol. XIII.

FOUCAULT, Michel (1980). *Power / Knowledge: selected interviews & other writings – 1972-1977*. Ed. Colin Gordon. New York: Pantheon Books.

FRIEDMAN, Susan (1998). *Mappings: feminism and the cultural geographies of the encounter*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

FUSS, Diana (1997). "The 'Risk' of Essence", in *Feminism*, ed. Sandra Kemp & Judith Squires. Oxford: Oxford University Press.

HAIGH, Christopher (1998). *Elizabeth I: Profiles in Power*. Harlow: Pearson Education.

HUMM, Maggie (1995). *The Dictionary of Feminist Theory*. New York: Harvester Wheatsheaf.

JANKOWSKI, Theodora A. (1992). *Women in Power in the Early Modern Drama*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

- KEMP, Sandra & Judith Squires (eds.) (1997). *Feminisms*. Oxford: Oxford University Press.
- KIRBY, Kathleen (1996). *Indifferent Boundaries: spatial concepts of human subjectivity*. New York: The Guilford Press.
- MASSEY, Doreen (1994). *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MARCUS, Leah S. *et al* (eds.) (2000). *Elizabeth I : Collected Works*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MOI, Toril. (1999). *What is a Woman? And other essays*. Oxford: Oxford University Press.
- NOGUEIRA, Conceição (2001). *Um Novo Olhar sobre as Relações Sociais de Género: feminismo e perspectivas críticas na psicologia social*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SOJA, Edward (1999). *Postmodern Geographies: The reassertion of space in critical social theory*. London: Verso.
- STRONG, Roy (1999). *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*. London: Pimlico.
- WEIR, Alison (1999). *Elizabeth the Queen*. London: Pimlico.

No Regresso de Xerazade: Mito e Identidade em *Midnight's Children*, de Salman Rushdie

Nuno Ribeiro

I. "OS PORTUGUESES SOMOS DO OCIDENTE, /IMOS BUSCANDO AS TERRAS DO ORIENTE".

No princípio era a Europa, a formosa donzela disputada, no seu agitado sonho, pela Ásia e por um Continente ainda sem nome, e logo arrebatada pelo touro, metamorfose do deus apaixonado, para a ilha em que o próprio filho de Saturno terá nascido, esse Zeus que é o pai dos homens e que os helenos em migração para a Grécia haveriam de levar consigo em trono dourado. Em Homero e na sua *Iliada* já habita a representação do Ocidente e do Oriente, em Heródoto se ratifica a clivagem entre a liberdade grega e o jugo oriental, e a vida da polis, de dramaturgos, estadistas e filósofos, dos grandes rituais de uma comunidade que vivia reconciliada com a ordem apolínea do cosmos, tivera de aceitar no seu seio a irrupção dionisiaca das bacantes, evocada na conhecida peça de Eurípedes, suposta insinuação de uma cultura estranha e excessiva, talvez originada em paragens tão hostis como as que iriam lançar em terrível enxurrada para as costas do mar Egeu os soldados de Dario e Xerxes, aqueles bárbaros cuja perda, embora, o génio trágico dos vencedores não deixaria generosamente de celebrar, pela mão de Ésquilo, nos versos de *Os Persas*.

Depois da aventura de Alexandre, o macedónio empenhado em estender aos confins do mundo a civilização que militarmente subjugara, viriam as legiões e seus estandartes, levando a águia romana a viajar até ao distante *limes* que defendia o Império do perigo dos *barbarii* ocultos nas brumas das florestas do Norte, e a rodear, triunfante, aquele *Mare Nostrum* que fora o veículo de tantas e tão variadas gentes e tradições e que passara a viver nos conflitos entre a missão providencial de Eneias e Augusto – expressão da coragem varonil no cumprimento dos destinos do Ocidente - e a exuberância sensual, libertina - e significativamente feminina e oriental - de Cleópatra e de Dido, em breve também entre o desvario

do culto dos cézares e a insinuação progressiva de um deus menor, gerado menino nas colinas pobres de uma ignorada terra de judeus, mas agraciado com a vocação, bem cedo igualmente acolhida pelos grandes e poderosos, de redimir pela fé e pela espada o género humano em nome de um reino que não era deste mundo.

Às ruínas de uma ordem milenar, ferida de morte pela crise do escravagismo e minada pelas grandes migrações de povos abertas na lenta mas inexorável implosão da *pax romana*, iria ainda sobreviver a ideia imperial, inaugurada no gesto visionário de Carlos Magno e legada em seguida aos melindrosos equilíbrios que o Sacro Império haveria de negociar com o Papado no quadro histórico do feudalismo. Entretanto, a civilização que aperfeiçoou a nora e as técnicas de irrigação, inventou ou divulgou o número e revolucionou a álgebra, produziu poetas com o engenho e a arte de Ibn 'Ammâr Al-Andalusi (1031-1086), contos sufistas ou as histórias das *Mil e Uma Noites*, a filosofia de Ibn Rush (Averróis, 1126-1198) e a ciência de Ibn Sina (Avicena, 980-1037), construiu o sumptuoso Alhambra e as grandes mesquitas, podia bem ser devassada por herdeiros pouco reconhecidos pelos créditos recolhidos e apenas habilitados por direito de conquista: as igrejas continuarão agora a edificar-se sobre mesquitas, como outrora sobre templos pagãos, e o pensamento dos infiéis, mesmo quando expeditamente apropriado por sábios e teólogos, quase só é lembrado para ser refutado e combatido.

Para além destes invasores árabes, que ameaçam fazer a partir do domínio do Mediterrâneo e da Península Ibérica o que noutra tempo as hordas germânicas haviam feito a partir do Norte, os outros tinham sido sempre os judeus, insidiosos estrangeiros e párias em terras cristãs, ou os cátaros e toda a casta de heréticos e inimigos de uma Igreja universal traída mesmo por cisão alegadamente ortodoxa – e oriental - de Constantinopla (que os cruzados, acrescente-se, por ocasião das suas incursões à Terra Santa no cristianíssimo mandato libertador do Santo Sepulcro, não hesitaram em invadir e saquear). Mas a breve trecho passará o Islão a ser interpretado por outro formidável inimigo, os turcos, aquele poder temível do Oriente que definitivamente ultrapassara as evocações sortílegas de Saladino, Bajazé e Solimão ou o exotismo de haréns, eunucos e janízaros para tomar essa Bizâncio cismática mas ainda assim perfilada na primeira linha de defesa da Cristandade, habitar os pesadelos dos europeus e um dia chegar às portas de Viena. A ameaça reforça crispações, ergue barreiras e confirma identidades. Como o árabe, o turco é excessivo e

sensual, cruel e certamente menos humano que o cristão, agora receoso face ao avanço da bandeira do Crescente e atônito diante do pragmatismo de franceses ou venezianos, cúmplices na divisão de esferas de influência no Mediterrâneo ou, pelo menos, testemunhas condescendentes dos movimentos de uma potência com que convinha, por vezes, negociar e transigir. Todavia, esse pontual sentido de oportunidade estratégica, à revelia de uma Guerra Santa a que já o épico lusitano exortara e agora o maneta do Lepanto, Quixote de outras aventuras e a contas com outros espectros, também decididamente se entregará, apenas documenta, pelo negativo do exemplo, a impossível construção de qualquer espaço de partilha. E até a mais nobre e leal conversão aos valores europeus e cristãos não logra exorcizar a desdita de uma condição sem remédio, revelada ali mesmo, em Chipre, na charneira acusadora entre dois mundos: o valoroso Otelo não poderá guardar para si a dedicada Desdémona, branca e patriciã, e a sua grandeza terrível condena-o ao gesto suicida de quem não pôde sufocar o inferno reprimido da sua bárbara natureza.

Por seu lado, a expansão europeia, determinada pela cumplicidade entre a sede territorial de conquistadores, a demanda urgente de mercadores, o incansável proselitismo de cruzados, o esforço de missionários e peregrinos, e alimentada pela curiosidade intelectual e científica de navegadores, sábios e humanistas, viria a constituir um estratégico episódio dessa longa história de desencontros e conflitos, na verdade mais fundada na reafirmação obsidiante do maniqueísmo da dicotomia Ocidente/Oriente, nós e os outros, do que na sedução da troca e da mútua aprendizagem no contacto com o que é diverso.

"Os Portugueses somos do Ocidente, / Imos buscar as terras do Oriente": os relatos fabulosos de viajantes, Marco Polo (1254-1324) ou Sir John Mandeville (o suposto aventureiro da segunda metade do século XIV), já conjuravam o deslumbramento pela misteriosa vastidão das paragens orientais, assim oferecidas ao olhar virgem do europeu; mas quando o acesso às riquezas de um mundo fascinante e longínquo é o repto lançado a uma Europa politicamente organizada em Estados nacionais e dotada de um grau de integração económica inteiramente desconhecida da ordem feudal, o dinamismo impetuoso dos descobridores, agora em perigos e guerras esforçados, não cederá diante das névoas de um mar tormentoso nem dos avisos inquietantes do Adamastor, sentinela da grande passagem. Ilhas Afortunadas, El

Dorado, Terra Prometida: a demanda, que é também espiritual mesmo quando naufrague na expiação de um peregrino contrito, cem vezes cativo e cem vezes vendido, ou se enrede nos dilemas de uma ilha cheia de ecos e de vozes, é sobretudo o espaço vital aberto à livre incursão do individualismo feroz dessa acumulação primitiva em boa hora secundada por uma fé que se manifesta também como poderosa força material. A disponibilidade para a morte, que é desejavelmente a morte dos outros, é o risco de uma aventura providencial que leva aos lugares mais recônditos do mundo a irredutível oposição entre o Ocidente cristão e o Oriente pagão. Neste sentido, o saber de experiência feito ou o relativismo cultural potencialmente inscrito em tal aventura não chegarão nunca a esbater fronteiras ou a questionar a autoridade do paradigma europeu, afinal a exclusiva referência com que o mundo cristão - herético ou católico - vê e julga o que lhe é estranho. Recria-o quando dele se distancia e o representa na riqueza opulenta de Ormuz e da Índia, o "gorgeous East" do Satã de Milton a reunir no brilho exuberante do *Pandaemonium* o terrível espectáculo das suas legiões vencidas; mas também reclama a diferença mesmo quando não hesita em reconhecer nesse Oriente excessivo e dourado os traços decididos do seu próprio rosto: no vigor indomável do Tamerlão que subjuga o público do teatro comercial e popular com o gesto temerário e o poder encantatório do seu *mighty line* está seguramente a energia expansionista dos isabelinos, o arrojo e a rapacidade dos comerciantes londrinos e a intrepidez brutal dos marinheiros, soldados e piratas ingleses.

Mais tarde, o século das luzes iria sujeitar o Oriente ao zelo científico da análise, discriminação e classificação, deste modo se reapropriando, com método e "espírito de sistema", o Outro silencioso, sempre despojado de voz para se definir e, em última análise, aprisionado na grelha de axiomas culturais e padrões valorativos de um sujeito de conquista, ávido a rasgar vastos horizontes para os tornar visíveis. O saber é instrumento de domínio, e esta faculdade de nomear o mundo, aqui como no Génesis, é também o poder sobre ele. A espingarda de Robinson é emblema da superioridade do homem branco; também o é o gesto por que se dá o nome a Sexta-Feira. Mas essa relação que inscreve um objecto oferecido à mais livre incursão do olhar que interroga, devassa e reformata, configura igualmente uma dimensão axial da auto-representação do europeu:

"Whereas Renaissance judged the Orient inflexibly as an enemy, those of the eighteenth century confronted the Orient's peculiarities with some detachment and with some attempt at dealing directly with Oriental source material, perhaps because such a technique helped a European to know himself better."¹

A presença do que é sentido como estranho reforça ou confirma a identidade ou, no seio de um processo de aproximações nem sempre linear, por vezes surpreende nela o relativismo crítico introduzido pelo sentimento de desencanto civilizacional, como o de Goethe perante o alegado esgotamento histórico da Revolução Francesa e a perversão expansionista napoleónica, ou mesmo os sinais de um Eu sepultado na memória colectiva, a preservar dos ventos corrosivos da História e a redescobrir no ninho romântico do "sonho oriental" e no ritmo sereno do "passo de camelo", evoluindo no vasto silêncio do reencontro espiritual e da meditação.²

O Oriente misterioso e inefável soçobra, todavia, na missão imperial de Cecil Rhodes, Warren Hastings e seus discípulos. Walt Whitman, em 1871 e por ocasião da abertura do Canal do Suez, não deixaria de celebrar a gesta heróica do Ocidente, que para ele é também uma demanda espiritual - "Passage to India! / Lo, soul, seest thou not God's purpose from the first?"-, e Rudyard Kipling, em poema de 1899, não deixaria de cunhar essa responsabilidade histórica em tão proverbial como explícita formulação, "the White Man's Burden". Orientalismo e orientalista traduzem, no plano das disciplinas académicas, essa atitude de apropriação, originada na secularização da cultura setecentista europeia e revigorada na expansão imperial,³ denunciada na conhecida tese de Edward W. Said a que há bem pouco nos referimos. Quando o terreno não é maninho e a casa devoluta – ou seja, quando o passado dos povos submetidos não pode ser simplesmente relegado para a *terra incognita* da barbárie sem história e sem memória – , a actuação exercida sobre o Outro é legitimada pela suposta estagnação ou decadência das grandes civilizações que ao europeu caberá redimir (o estudo do sânscrito, do árabe, ou o desenvolvimento do trabalho dos egiptólogos, independentemente do seu labor e rigor, filiam-se nessa empresa de recuperação filológica e arqueológica).

O registo dessa relação assimétrica poderá caber sobretudo à França colonial e ao Império Britânico, e mais tarde à superpotência norte-americana,⁴ e se bem que essa reivindicação de paternidade

¹Edward Said, *Orientalism – Western Conceptions of the Orient* (London: Penguin Books, 1995), p. 117.

²Sobre o assunto, *vide* Paola Mildonian, Maria Alzira Seixo e Lurdes Câncio Martins, eds., *La Porta d'Oriente: Viaggi e Poesia / A Porta do Oriente: Viagens e Poesia* (Lisboa: Cosmos, 2002), *passim*.

Ilustração explícita do recorrentemente versado tópico do refúgio espiritual romântico é, por exemplo, o texto de Friedrich Wolfzettel, "La durée orientale vécue: l'opposition entre l'Orient et l'Occident et le cas d'Eugène Fromentin", pp. 427-437.

³Edward Said, *op. cit.*, p. 41.

⁴*Idem, ibidem*, p. 4 *et passim*.

não raro se construa sobre a rasura mais flagrante da experiência alheia, como bem argumenta Jorge Urrutia a propósito do exemplo africano (Livingstone, Henry Stanley ou Richard Burton ignoram o pioneirismo de Serpa Pinto, Brito Capelo ou Roberto Ivens), ou ainda que a nacionalidade do explorador ou o momento cultural e histórico da sua intervenção conduzam forçosamente a testemunhos muito diversos acerca da natureza do africano, o certo é que, tudo somado, se pode sem arrojo concluir pela redução do colonizado a um redutor e abusivo denominador comum.⁵

Na Índia do *Raj* o poder colonial oscilou de acordo com as circunstâncias: não se furtou à tentação de apadrinhar afinidades electivas e consagrar diferenças antigas quando os estudos de William Jones revelaram a origem ariana dos povos do norte, em confronto com as comunidades dravídicas e de pele mais escura, do sul da península hindustânica, ou com os muçulmanos, alegados responsáveis pelo definhamento da milenar cultura hindu; ou de fomentar diferendos para alimentar o argumento de que a autonomia não era projecto viável. Mas não hesitou em simplificar a pulverização de nações e etnias sempre que necessidades de natureza administrativa o aconselhavam (como quando o arguido era julgado segundo o código da sua religião, reduzindo-se as alternativas ao Islão e ao Hinduísmo) ou quando era oportuno definir ou estimular interlocutores, como por ocasião da independência da União Indiana e do Paquistão.⁶ Também aqui "seeing India" é, para além de todas as variações de circunstância ou do deslumbramento *orientalista*, acima de tudo "only a form of ruling India;"⁷

Convoquemos então Salman Rushdie e o seu romance. A edição utilizada é a da Penguin (New York/London, 1991).

II. "...A THOUSAND NIGHTS AND A NIGHT".

A publicação de *Midnight's Children*, em 1981, não despertou de imediato o entusiasmo que depois veio a atribuir ao romance o estatuto refundador da narrativa indiana de língua inglesa. O prestigiado *Booker Prize* e a voz de um paladino tão autorizado como Malcolm Bradbury, que muito ajudou a dar corpo a essa distinção,⁸ vieram certamente a dar-lhe notoriedade, ajudando a resgatá-lo da anonimidade favorecida pela sempre alegada crise do romance e da criação romanesca e pela banalização de um produto vagueando,

⁵ Jorge Urrutia, *Leitura do Obscuro – Uma Semiótica de África* (Lisboa: teorema, 2001), p. 49.

⁶ Acerca disto, vide, por exemplo, Barbara D. Metcalf e Thomas R. Metcalf, *A Concise History of India* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

⁷ "This pose of 'seeing India' which had seduced him to Miss Quested at Chandrapore was only a form of ruling India; no sympathy lay behind it;"; é a apreciação desencantada de Aziz, uma das personagens centrais de *A Passage to India*, acerca das relações dos ingleses com os indianos (Oliver Stallybrass, ed., *E. M. Forster, A Passage to India*, London: Penguin Books, 1979), p. 301.

⁸ Vide Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel* (London: Secker & Warburg, 1993), p. 419.

⁹ É essa a designação do capítulo dedicado à literatura do século vinte (*The Western Canon – The Books and School of the Ages*, New York: Harcourt Brace & Company).

incerto, no cânone flutuante da literatura do século XX – “The Chaotic Age”, na impiedosa taxonomia de Harold Bloom.⁹ Mas o reconhecimento público veio também a registar-se numa escrita caudalosa e aparentemente vocacionada para exprimir o movimento e o frenesi de uma nação heteróclita e contraditória, para mais num contexto cultural assumidamente híbrido, a marcar por vezes uma especificidade e um distanciamento em relação à experiência do leitor ocidental, para ele factor acrescido de sedução e descoberta:

“...being in a crowd is a special event which creates special feeling. In India this is not true. Nobody is afraid of crowds, because the crowd is the norm, so a crowd does not create special behaviour, nor does it create any special fears.”.¹⁰

Salman Rushdie, mesmo à falta de melhor definição, e apesar da confessada ligação afectiva que o liga à pátria de Nehru e Gandhi - “I carry India around with me. I can’t escape India.” - , não é um escritor indiano. As circunstâncias da sua vida emprestam-lhe uma identidade flutuante, que aceita, em 1983, embora com severas qualificações, a nacionalidade indiana, para em 1989 mais claramente a excluir. Nada o prende à catalogação formal de um passaporte e a adopção da língua inglesa liga-o vagamente a figuras como R. K. Narayan, Raja Rao ou Anita Desai, e menos ainda a uma referência abstracta como a Literatura do Commonwealth, que é, aliás, coisa que no rigor dos termos nem sequer existe.¹¹ Os olhos ocidentais foram logo sensíveis ao que entenderam como uma renovação engenhosa da tradição romanesca, como observa Amit Chaudhuri, e os escritores indianos de língua inglesa não deixaram de acusar a presença, estimulante ou incómoda, de um exemplo fecundo.¹² E não parece tão afortunada recepção ter-se limitado a interesses efémeros e conjunturais: Fevereiro de 2003 foi tempo de evocação a que não faltou algum aparato – *Midnight's Children, A Celebration of South Asian Literatures*, assim reza o anúncio do encontro - , e se em 1998 *Haroun and the Sea of Stories* já merecera do National Theatre honras de representação, os filhos da meia noite viajam agora da experiência verbosa e espriada da narrativa aos paradigmas de economia e concisão da linguagem dramática e, embora numa interpretação sem consensos universais, aceitam o repto de subir ao palco do Barbican Theatre.¹³

O extenso corpo da acção narrativa, proteico e desmesurado,

10 Michael R. Reder, ed. , *Conversations with Salman Rushdie* (Jackson: University Press of Mississippi, Literary Conversations Series, 2000), p. 70.

11 *Idem, ibidem*, pp. 194, 25, 120, 56 e 9. A rejeição de uma literatura do Commonwealth surge em Salman Rushdie, *Imaginary Homelands – Essays and Criticism 1981-1991* (London: Granta Books in association with Penguin Books, 1992), pp. 61-70.

12 Amit Chaudhuri, ed. , *The Picador Book of Modern India Literature* (London: Picador, 2001), p. xxix, e com referência explícita a Amintav Ghosh, p. 538.

13 *The Times Literary Supplement*, February 14 2003, pp. 11 e 20.

emerge, em *Midnight's Children*, na mais impressionante imagem da multidão desencontrada de vozes, interesses e vontades que forma a paisagem humana da Índia. Ele distribui-se em três Livros e trinta capítulos.

O narrador, que é também o herói, Saleem Sinai, procurará ansiosamente disciplinar na lógica impetuosa do seu discurso a rebeldia desse magma de tantas cores, ecos, cheiros e formas que percorrem o seu testemunho, buscando reconstruir na memória agitada os sinais de uma identidade alegadamente providencial. É febril o relato, uma história de pasmar, e de urgência mais decisiva ainda do que o da artilosa noiva do sultão das *Mil e Uma Noites*, já que é forçado a evoluir com sofreguidão contra a morte a termo certo, anunciada na progressão inexorável das fissuras abertas no seu corpo em ruínas:

"I will soon be thirty-one years old. If my crumbling, overused body permits. But I have no hope of saving my life, nor can I count on having even a thousand nights and a night. I must work fast, faster than Scheherazade, if I am to end up meaning – yes, meaning – something. I admit it, I fear absurdity." (pp. 3-4).

"I was born in the city of Bombay...once upon a time": é assim que abre a narrativa, numa fórmula quase tão encantatória como a de outro herói, justamente famoso, que jogou na errância do mar sem fim a busca de si mesmo ("Call me Ishmael"). Mas o herói de *Midnight's Children*, acorrentado à História, não pode refugiar-se na indulgente e vaga enunciação do "era uma vez" de quase todas as histórias: o lugar e o tempo (o ano, o dia, a hora, o instante) devem ser registados com minuciosa precisão. Ele nasceu com a Índia independente à hora fatal da meia-noite, e a sua biografia acompanha, em caprichosas homologias, o itinerário turbulento do seu país.

A própria narrativa, na ansiedade voraz que a movimenta, em solidária desdita com o narrador e a grande nação indiana, plural e de destino incerto, ameaça desintegrar-se a todo o momento. Ela acusa uma estrutura marcadamente épica – início em *medias res*, desenvolvimento em episódios, inflexões permanentes na direcção narrativa, desmesura "enciclopédica" e vocação abrangente dos seus conteúdos e referências temáticas, ... – , viaja na coloquialidade fluente e viva das *Mil e Uma Noites*¹⁴ e com facilidade se reconhece na tradição daqueles contadores populares que, nas praças, mercados ou

¹⁴ "To my mind the *Arabian Nights* was the book which showed me more about writing than anything else", in Michael R. Reeder, ed. , *op. cit.*, p. 150.

ajuntamentos de peregrinos, se rodeiam de ouvintes ávidos e rendidos ao desembaraço talentoso das suas histórias. Mas a dimensão épica, aparentemente distribuída na multiplicação extravagante das reminiscências vagabundas do narrador, adquire consistência no complexo sistema de paralelos e reenvios que suportam, afinal, uma segura técnica de composição. O herói é que não afirma, a não ser na sua imaginação inchada e auto-referencial, o tradicional estatuto consagrado na efabulação épica – o tal modo mimético superior, da conhecida terminologia de Northrop Frye¹⁵ -, sem deixar, no entanto, de ancorar a desordem da sua biografia e as areias movediças da memória em motivos de estratégica relevância funcional.

Esta configuração labiríntica é permanentemente assumida pelo narrador, a braços com o material indisciplinado e profuso da sua história, e requer na sua tradução narrativa as aptidões superiores que o herói deixa perceber desde menino e que, de resto, a evocação mitológica do seu nariz descomunal virá eloquentemente ratificar.¹⁶ Na verdade, o seu nascimento, saudado com a perplexidade e o alívio de quem esperava pior de sonhos e profecias - "Look, janum, the poor fellow, he's got his grandfather's nose", exclamara então a mãe (p. 131) – liberta a explosão popular do "monstro de muitas cabeças", (pp. 128-129), a multidão entusiasmada e frenética a saudar outro nascimento e a prestar culto a novos mitos, "India, the new myth – a collective fiction in which anything is possible, a fable rivalled only by the two other mighty fantasies: money and God" (p. 125). A criança, desde cedo dona de uma acutilância apenas concedida aos eleitos –

"Baby Saleem, who has acquired an expression of the most intense concentration, whose eyes have been seized by a singleness of purpose of such enormous power that it has darkened them to a deep navy blue, and whose nose is twitching strangely while he appears to be watching some distant event, to be guiding, just as the moon controls the tides" (p. 160)

- é bem a reencarnação de Ganesh, o deus sábio de cabeça de elefante, patrono das letras e rebento querido de Shiva e Parvati, certamente modificado na memória imperfeita de um narrador ufano dos seus predicados de bardo eloquente e vidente autorizado. É certo que Saleem reconhece não poder furtar-se à obsessão, por vezes sortilêga, pela voragem abrangente e pelo jogo de correspondências (pp. 81-82 e 343-344), que os paralelos estabelecidos entre a biografia

¹⁵ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism – Four Essays* (London: Penguin Books, 1957), pp. 33-43 *et passim*.

¹⁶ O seu rosto, hediondo e disforme, cola-se também a um destino implacável quando nele insidiosamente se desenha o mapa da Índia (pp. 265-266).

individual e o percurso da nação indiana nem sempre parecem evidenciar grande convicção (como a relação proposta entre a morte de Nehru e a do avô, Aadam Sinai, invocada na página 319), que o domínio da narrativa, reclamado com tanta insistência (v. g. p. 282), consente momentos de autocrítica (pp. 490-491) e se abre à própria inexactidão factual (o narrador erra as datas da morte de Gandhi e da eleição de 1957, p. 254). Os exemplos poderiam multiplicar-se - leiam-se, a este propósito, as observações do próprio Salman Rushdie em *'Errata': or, Unreliable Narration in Midnight's Children* - , e o leitor é convidado a permanecer alerta e a manter uma atitude de algum cepticismo perante um testemunho demasiado conveniente para ser convincente.¹⁷ Saleem Sinai comungará daquela faceta do carácter nacional identificada por Octavio Paz a propósito da miscegenação de géneros e atitudes revelada nos contos indianos: "o realismo descarnado aliado à fantasia delirante, a astúcia refinada e a credulidade inocente."¹⁸ Todavia, mesmo na ausência episódica do narratário intradiegetico, a sua devota confidente, Padma Mangroli, ele reclamará sempre a soberania advinda da sua qualificação providencial:

"When Valkimi, the author of *Ramayana*, dictated his masterpiece to elephant-headed Ganesh, did the god walk out on him half-way? He certainly did not. (Note that, despite my Muslim background, I'm enough of a Bombayite to be well up in Hindu stories, and actually I'm very fond of the image of trunk-nosed, flap-eared Ganesh solemnly taking dictation!) (p. 170).

Moisés no monte Sinai ouvira os mandamentos, Maomé no monte Hira falara ao arcanjo, ...e Saleem Sinai, por virtude de uma estranha ocorrência no interior de um recipiente de roupa suja (veja-se o capítulo *Accident in a Washing-chest*), passou igualmente a escutar as vozes da montanha. Profeta clamando no deserto, "like Maslama, like Ibn Sinai" (p. 454), carregando o estigma de um nome inquietantemente sibilino que, se evoca o monte da Revelação, não deixa de lembrar a serpente e o pecado - "But Sin is also the letter S, as sinuous as a snake; serpents lie coiled within the name", p. 349 - , o herói procurará com abnegada tenacidade situar-se no epicentro das convulsões que agitam a história da Índia. Em conformidade, na sua incursão desastrada e, pelos vistos, só aparentemente accidental, na manifestação dos fervorosos adeptos da língua Marathi estará a origem da divisão política e linguística do Estado de Bombaim (episódio narrado nas pp. 207 a 219), no seu primeiro exílio, no

¹⁷ "According to Hindu tradition, the elephant-god Ganesha is very fond of literature; so fond that he agrees to sit at the feet of the bard Vyasa and take down the entire text of the *Mahabharata*, from start to finish, in an unparalleled act of stenographic love. In *Midnight's Children*, Saleem Sinai makes a reference, at one point, to this old tradition. But his version is a little different. According to Saleem, Ganesha sat at the feet of the poet Valmiki and took down the *Ramayana*. Saleem is wrong. It is not his only mistake. ...", Salman Rushdie, *Imaginary Homelands – Essays and Criticism 1981-1991* (London: Granta Books in association with Penguin Books, 1992), p. 22.

¹⁸ Octavio Paz, *Vislumbres de India* (Algés: Difel, 1998), p. 35.

Paquistão, a sua figura picaresca e discreta será, afinal, responsável pela sorte da "Terra dos Puros" (p. 328), a guerra Indo-Paquistanesa terá como móbil caprichoso e oculto a eliminação da sua família (p. 386) e a ele se deverá ainda, "through the workings of the metaphorical modes of connection" (p. 404), bem como a rebelião que desaguará na independência do Bangladesh, sinuoso desenvolvimento preordenado à reunião do narrador com o seu passado (p. 429). E assim por diante.

Saleem Sinai, "more sinned against than sinning", tem que reconhecer, paradoxalmente, que esse formidável lugar no centro da máquina do mundo só pode ser ocupado pelo paciente, não pelo agente vigorosamente a modelar situações e personagens. Ninguém é profeta na sua terra, a um destino oculto só é permitido resistir, na sua insustentável leveza, aos sinais que tendem a dissolvê-lo nas vicissitudes de uma identidade precária e descentrada: "From aya to widow, I've been the sort of person *to whom things have been done*; but Saleem Sinai, perennial victim, persists in seeing himself as protagonist" (p. 272). E, por sua vez, esta promiscuidade entre o indivíduo e a massa, o herói e a História, só pode exprimir-se na manipulação histriónica do discurso. O herói, que, de resto, não deixa de sublinhar a sua preferência, na indiscrição das suas incursões telepáticas ao íntimo dos outros, por figuras complexas ou desordenadas (pp. 245-246), já insistira na simbiótica relação entre o sujeito e a multidão (v. g. , "To understand just one life, you have to swallow the world. I told you that", p. 121), irá exclamar, exasperado, já no final do capítulo *Sam and the Tiger* (p. 441) e no regresso do hiato letárgico que temporariamente o narcotizara e o impedira de sentir: "I repeat for the last time: to understand me, you'll have to swallow a world".

É aqui que se reúne o caleidoscópio irrequieto e excessivo dos conteúdos e a sua manifestação formal, traduzida no espectáculo rabelaisiano e festivo, libertino e voluptuoso da linguagem; mas é aqui também que a força disciplinadora de motivos e referências temáticas refreia a vertigem e a desmesura da narrativa, visivelmente a condição de sobrevivência de um herói bem mais ansioso e acossado pela urgência de contar do que Xerazade. O *Leitmotif* do nariz – o de Adam Aziz, do primeiro capítulo, o de William Methwold, "...the legacy of a patrician French grandmother – from Bergerac !" (p. 105), insidiosamente sugestivo (o inglês será, afinal, o verdadeiro pai de Saleem), o de Lila Sabarmati (p. 296), dotado de um faro singular que,

todavia, não evitará que a mulher do Comandante seja surpreendida e alvejada pelo marido ciumento, ou a tromba de Ganesh, reclamada com insistência pelo herói narigudo - , vai cruzar-se com outras recorrências orientadoras, por vezes sem aparente lógica ou peso simbólico determinante, mas pelo menos com a virtude de servirem de ancoradouro à memória insegura do narrador.¹⁹ Nesse plano cabem, em reduzida enumeração, o motivo do buraco, o das cores, o do telefone, o do cabelo dividido por risco ao meio, as imagens recolhidas na esfera semântica do filme e do cinema e o motivo da escarradeira.

O buraco é, em primeiro lugar, o vácuo existencial e moral que se cava no interior de Aadam Aziz na abertura da narrativa, e a perda da fé, resultante do gesto piedoso mas mal medido do crente²⁰ no decurso da sua oração que o leva a embater com o nariz no solo, vai ligar-se de modo refractado ao motivo da mutilação e ao da fecundidade (três gotas de sangue se libertam nesse magno incidente). O narrador ameaça fragmentar-se em cacos, à semelhança da Índia ou da Conferência dos Filhos da Meia-Noite (essa multidão de vozes, mil e uma, o número mágico de Xerazade, que Saleem Sinai convoca telepaticamente no parlamento da sua mente), aqui em ligação cúmplice com o episódio do dedo partido na porta, relatado em *Alpha and Omega*: "...whether or not the cracks in the Conference were the (active-metaphorical) result of my finger-loss, they were certainly widening" (p. 291). E o avô, fragilizado pelo vazio nele aberto, é o testemunho vivo de um estigma familiar –

"What leaked into me from Aadam Aziz: a certain vulnerability to women, but also its cause, the hole at the center of himself caused by his (which is also my) failure to believe or disbelieve in God. And something else as well – something which, at the age of eleven, I saw before anyone else noticed. My grandfather had begun to crack." (p. 315).

¹⁹ Catherine Cundy, *Salman Rushdie* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1996), pp. 34-35.

²⁰ Em Amritsar, e por ocasião do célebre massacre, Aadam Aziz será mais feliz em gesto semelhante: o formidável espirro que o faz dobrar-se para diante permite que as balas o não atinjam (*vide* capítulo *Mercurochrome*).

Outras mutilações vitimarão ainda o herói – em Carachi o cruel mestre-escola arranca-lhe couro e cabelo (pp. 263-266), na mesa de operações, já de novo em Bombaim, uma drenagem forçada amputa-lhe as virtudes telepáticas do nariz (pp. 347-349) e será, depois, mutilado no corpo e na mente ("Ectomy (from, I suppose, the Greek): a cutting out. ... Sperectomy: the draining-out of hope", p. 503). Mas o buraco é também a abertura do lençol, a perspectiva consentida ao médico, Aadam Aziz, para observar, de início desconcertado, depois

com a curiosidade estimulada pelo interdito, a sua paciente, a menina Naseem Ghani, e futura mulher, simbólica encarnação da Mãe Índia —

"...Naseem Aziz, whom he had the mistake of loving in fragments, and who was now unified and transmuted into the formidable figure she would always remain, and who was always known by the cautious title of Reverend Mother." (pp. 39-40)

- a mesma que, quase no final da narrativa, ainda visitará em sonhos o herói, espreitando-o através do buraco de uma nuvem (pp. 531-532). O buraco é ainda o alçapão, do capítulo *Under the Carpet*, que resguarda do mundo, no acanhado Taj Mahal subterrâneo da casa de Aadam Aziz, os amores da sua segunda filha, Mumtaz,²¹ e do esposo e frustrado amante, o foragido Nadir Kahn. E o "amor aos pedacinhos" que Amina Sinai devota ao seu marido também aqui se lembraria: "...she fell under the spell of the perforated sheet of her parents, because she resolved to fall in love with her husband bit by bit." (p. 73). Finalmente, e para não multiplicar exemplos, o buraco é ainda o do véu perfurado que, no momento em que "a voz e o nariz se dissociam" (p. 361), zelosamente esconde o corpo adolescente de Jamila, a cantora oficial do regime fanático e populista da "Terra dos Puros", (pp. 358-359), que um dia será a freira de Goa e fora outrora a irmãzinha de Saleem a que a guedelha de um vermelho dourado muito vivo dera, no tempo da infância, a alcunha de Macaca de Cobre (p. 169).

Também as cores, isoladas ou em combinação, acorrem à mente do narrador para o ajudarem no esforço pressuroso de organização da experiência. O azul do céu e do lago de Cachemira é o azul dos olhos de Aadam Aziz (p. 39), e a essas paragens ele irá regressar, em derradeira e alucinada peregrinação, para se desintegrar e morrer (pp. 317-319); o azul é também o mar de Bombaim, do hino emocionado à cidade das mil cores, vozes e formas, terra natal do herói (p. 340), azuis são os olhos de Methwold e de Saleem Sinai (p. 130), e azuis serão também os de Aadam Sinai (p. 489), o filho presuntivo do narrador, menino de orelhas grandes, como Ganesh (483), mas afinal, por caprichosa ironia, o rebento do feroz Shiva, o guerreiro dos temíveis joelhos assassinos; o azul é ainda a cor de Deus, ansiosamente perseguida pela ama no confessionário, ela, a criminosa arrependida que em certa meia-noite fatal mudara no berço as crianças e seu destino (pp. 114-115), ou até a cor da morte, pintada no corpo encolhido e inerte da velha Risham Bibi: "She had turned

21 Mumtaz Mahal é o nome da amada do príncipe Shah Jahan. Em sua memória ele mandou erguer o conhecido palácio seiscentista, o Taj Mahal. O narrador, cioso da sua erudição, não poderia naturalmente deixar escapar tal referência (v. g., p. 61).

bright blue, Krishna-blue, blue as Jesus, the blue of Kashmiri sky, which sometimes leaks into eyes; " (p. 476). Por seu lado, o amarelo-açafrão e o verde são cores da bandeira indiana (pp. 127, 240 *et passim*), o verde, o vermelho e o amarelo dourado surgem, naturalmente, na proclamação da independência do Bangladesh (p. 434), o verde alia-se sinistramente ao negro no sonho premonitório de Saleem (p. 238) e na sua terrível consumação (p. 503); finalmente, o branco e o negro juntam-se em dualidade contrastiva para exprimir a duplicidade de Indira Gandhi, a Viúva (p. 460), bruxa má da história e protagonista de uma operação oculta de que o mundo apenas conhece a distorcida face visível:

"Influence of hair-styles on the course of history: there's another ticklish business. If William Methwold had lacked a center-parting, I might not have been here today; and if the Mother of the Nation had had a coiffure of uniform pigment, the Emergency she spawned might easily have lacked a darker side. But she had white hair on one side and black on the other; the Emergency, too, had a white part — public, visible, documented, a matter for historians — and a black part which, being secret macabre untold, must be a matter for us." (p. 483).

O telefone ou a rádio também oferecem aqui os seus méritos. Ao sortilégio do telefone se entregam o pai de Saleem (p. 232), então já a contas com o jin, o génio da garrafa (melhor dizendo, o gin, que também é problema de garrafas), a nostálgica Amina Sinai, nas suas relações clandestinas com o Nadir Kahn da sua mais tenra juventude, o político escondido e mais tarde o marido desertor (pp. 181 ss), ou Alice Pereira, irmã e rival nos amores da ama criminosa ("...she, too, succumbed to the blandishments of the telephone.", p. 339). A Rádio Índia (*v. g. capítulo All-India Radio*) exalta a grandeza da nação e regista as suas amarguras, e o próprio narrador, que sofrera estranho acidente no interior de um cesto de roupa suja, vê-se transformado numa "espécie de rádio" (p. 189).

As imagens recolhidas na esfera semântica do filme são ubíquas²² e seria fastidioso enumerá-las. É através delas que Saleem Sinai, nariz colado ao vidro do café Pioneer (na verdade o ecrã sujo e improvisado onde a vida se projecta a imitar arte de terceira categoria), observa, oculto, "Amina Sinai and the no-longer-Nadir play out their love scene; ..." (p. 248); é através delas também que a exuberante e dengosa Pia Aziz, tia do herói e actriz desocupada (de resto, casada com um cineasta falhado e tio de Saleem, Hanif Sinai), dá largas às

²² Os filmes foram, desde os tempos da adolescência no *Bollywood* da sua terra natal, uma paixão irresistível de Salman Rushdie. *The Wizard of Oz*, de 1992, reunião de ensaios críticos sobre cinema, testemunha esta inclinação do escritor.

suas patéticas fantasias das luzes da ribalta e representa, em gestos histriónicos, o injusto esquecimento a que a votou o mundo da arte (v. g. p. 276 e pp. 312-313); é nelas que se acolhe a metáfora da relação com o tempo, tanto mais nebuloso e impreciso quanto mais próximo o olhar (p. 189), e são elas, ainda, nesta constelação de referências, que viram as páginas do tempo:

"(While Padma, to calm herself, holds her breath, I permit myself to insert a Bombay-talkie-style close-up – a calendar ruffled by a breeze, its pages flying off in rapid succession to denote the passing of the years; ...)", (pp. 398-399).

Por fim, o motivo da escarradeira, inteiramente consentâneo com a irreprimível inclinação carnavalesca e escatológica da narrativa (atentar-se-ia apenas, se exemplos fossem necessários, na descrição da cidade de Amritsar, cheia de moscas e bosta de vaca, pp. 29-30, ou na de Duga, ser carnal e figura mitológica, lavadeira e vidente, ama de leite do menino Aadam Sinai, p. 513). Tristram Shandy não anda por certo longe das venturas e desventuras desse talismã (a que, de resto, é dedicado um capítulo, *Hit- the- Spittoon*), a escarradeira de prata que é herança de família (p. 61), cai dos céus projectada por explosão inimiga para se abater sobre Saleem e lhe roubar a memória (pp. 392-393) e que o herói, feito Buda, ausente e passivo, instintivamente conserva junto de si (pp. 402 e 405). Ela reaparece em visão fugaz na orgia de destruição libertada por Shiva (p. 495), e o narrador evocará essa perda na sua memória torturada:

"O talismanic spittoon! O beauteous lost receptacle of memories as well as spittle-juice! What sensitive person could fail to sympathize with me in my nostalgic agony at its loss?" (p. 516).

A tradição popular encontra mesmo um suporte humano privilegiado na relação estabelecida entre o narrador e a sua desconcertante musa inspiradora, a iletrada e rude Padma Mangroli, verdadeira mola impulsora de um percurso ondulante em caminhos sempre bifurcados:

"This is what keeps me going: I hold on to Padma, Padma is what matters – Padma-muscles, Padma's hairy forearms, Padma my own pure lotus... who, embarrassed, commands: 'Enough. Start. Start now'", p. 337.

23 A escritora Toru Dutt (1856-1877) é apenas um dos muitos celebrantes desta flor sem rival na literatura indiana:

Sonnet – The Lotus

" Love came to Flora asking
for a flower /
That would of flowers be
undisputed queen, /
The lily and the rose, long,
long had been /
Rivals for that high honour.
Bards of power /
Had sung their claims. 'The
rose can never tower /
Like the pale lily with her Juno
mien' – /
'But is the lily lovelier?' Thus
between /
Flower-factions rang the strife
in Psyche's bower. /
'Give me a flower delicious as
the rose /
And stately as the lily in her
pride' – /
'But of what colour?' – 'Rose-
red,' Love first chose, /
Then prayed, - 'No, lily-white,
- or, both provide;' /
And Flora gave the lotus, 'rose
red' dyed, /
And 'lily-white,' queenliest
flower that blows.",

in Elleke Boehmer, ed. ,
*Empire Writing – An
Anthology of Colonial
Literature 1870-1918*
(Oxford/New York: Oxford
University Press, Oxford
World's Classics, 1998), p. 70.

Padma, flor-de-lótus, imagem mítica da perfeição e da fecundidade²³ mas também, na linguagem da aldeia, bosta de vaca (o que até nem deslustra ou ofende, afinal de contas o animal é sagrado), é airosa e possante, viva e curiosa, embora com a mesquinhez de quem despreza os que sabem o que ela ignora. Esta carregadora de pickles nem sempre é uma ouvinte fácil. Ela chegará mesmo a abandonar o narrador – mutilado, vítima do programa de esterilização forçada imposto pela sua implacável perseguidora, Indira Gandhi, a sinistra Viúva que usa o estado de emergência como capa de uma inconfessável rivalidade criminosa - a uma escrita solitária quando, no capítulo inicial do Livro Segundo, e revoltada com a invocação de um amor sentido como improvável e embaraçoso, abandona com teatral veemência o herói para só regressar volvidos quatro capítulos, chorosa e contrita, à companhia do seu fiel mas impossível amante. Na verdade, Padma traz-lhe um filtro mágico e afrodisíaco (p. 222) e, embora não existam na mais engenhosa ciência ou arte do Kama-Sutra virtudes que o regenerem, ele, Quixote embevecido diante da sua telúrica Dulcineia, devolve o gesto com o emocionado *blazon* de muçulmano polido e ilustrado, subitamente despertado por memória mais antiga: "...Padma, the Lotus calyx, which grew out of Vishnu's navel, and from which Brahma himself was born; Padma the Source, the mother of Time ! ..." (p. 223). Dedicada e constante na atenção que empresta vida e alento à história (e na verdade ainda mais a quem a conta), a sua confidente é o esteio seguro de uma escrita em potencial derrapagem, reconfortante no imediatismo físico da imponente conformação atlética dessa mulher pacientemente aninhada diante do herói castrado e a esboroar-se como porcelana chinesa decrépita e quebradiça:

"How I admire the leg-muscles of my solicitous Padma! ...O mighty pickle-woman! What reassuring solidity, how comforting an air of permanence, in her biceps and triceps... for my admiration extends also to her arms, which could wrestle mine down in a thrice, and from which, when they enfold me nightly in futile embraces, there is no escape. Past our crisis now, we exist in perfect harmony: I recount, she is recounted to; she ministers, and I accept her ministrations with grace. I am, in fact, entirely content with the uncomplaining thews of Padma Mangroli, who is, unaccountably, more interested in me than my tales" (309-310).

A narrativa respira, em grande medida, ao ritmo da ouvinte que

vibra, emocionada, com a dolorosa confissão de Mary Pereira, ama desleal que, inspirada pela paixão infeliz pelo conspirador ressentido e fanático Joseph D'Costa, trocara os recém-nascidos e condenara à penúria o que deveria ter sido rico e abriu a grandes esperanças o que deveria ter nascido pobre (pp. 321-322);²⁴ que se rebela, chocada, perante a rejeição da velha prostituta e vidente, Tai Bibi, no momento em que o adolescente, entretanto a viver a desolação do seu exílio de Carachi e, todavia, equipado com a sublime acutilância do seu nariz, descomunal como a tromba de Ganesh, o sábio e cordial deus-elefante, descobre a "incompatibilidade olfactiva entre o Islão e o socialismo (p. 364); que cede, em aparatosa comoção de lágrimas e ranho, à emoção despertada pela sorte do herói condenado à cidadania da "terra dos puros" e às "artes da submissão", depois à letargia patética de um Buda sem memória e a errar, perdido, nos horrendos caminhos da guerra e da selva escura de Sundarban (p. 397); que resiste, incrédula, ao relato do regresso clandestino do narrador à Índia no cesto de Parvati, como ele filha da meia-noite e senhora de muitas artes e encantamentos que o torna invisível e lhe restitui o nome esquecido (p. 438); que toda se enche de mágoa e piedade quando as feições de Jamila (a irmã de Sinai, por quem ele nutre um desconcertante e inibidor laço erótico e afectivo) emergem na transfiguração implacável que barra a intimidade do herói com a sua providencial companheira (p. 462); que reage, impaciente, quando procura obviar às insuportáveis delongas do relato, abusivas como as do narrador de Laurence Sterne (v. g. p. 113); que se manifesta alarmada ou crispada, céptica ou pragmática quando reage à visível inconsistência de um testemunho perdido em tantas divagações e, sobretudo, inoportunamente invadido por tantas mulheres ("Oof, mister...that's too much women" (p. 467), e que se insurge contra a mitificação do que para ela são apenas seres de carne e osso. Padma é bem a última companheira da figura pícara de um narrador à deriva que num momento das suas aventuras extravagantes não deixa de registar no caudaloso rio sagrado o nome da sua confidente —

"The river here has a familiar name: Padma. But the name is a local deception; in reality the river is still Her, the mother-water, goddess Ganga streaming down to earth through Shiva's hair..." (412).

Ela, afinal personagem por direito próprio, é também, finalmente conquistada a intimidade do leitor e do narrador, a mulher que chama

24 A Maria tem aqui também o seu José. Eles figuram, bem a seu modo, na extensa galeria de progenitores de Saleem: participam na geração do seu destino e definem, na hora do nascimento, o seu percurso no mundo.

o herói de uma outra aventura, a do fervor alucinado da escrita, a um desígnio por certo mais prosaico: "I must at once record that our dung-lotus has proposed marriage, 'so that I can look after you without going to shame in the eyes of the world'" (p. 511).

III. "...A LUZ DESCALÇA SOBRE O MAR E A TERRA ADORMECIDOS."

Saleem Sinai é, em suma, herói de um tempo em que o melodioso gorgueio dos pássaros apenas pode voltar a encantar califas na imaginação delirante do seu pai (p. 233) e o deleite outrora experimentado pelo lendário Haroun al-Rashid,²⁵ incógnito a deambular por entre os súbditos, é agora a incursão amarga na sordidez mesquinha do mundo dos outros (p. 240). O narrador procura transcender a sua impotência com a invocação de uma demanda de sentido oculto e providencial. Mas esta é a glória dos tristes, e ele só pode conquistar protagonismo no reino dourado de uma fantasia que ironicamente se nega na própria situação ficcional: a intenção persuasiva do herói não resiste sequer à transfiguração do mito.

O mito será, numa das suas mais genéricas acepções, uma história colectiva fundadora, de cunho exemplar e origem anónima, e partilhada, na sua verdade universal, por quem a conta e por quem a ouve, nela se inscrevendo valores essenciais de identificação da comunidade. A secularização da sociedade em que o relato mítico nasceu retirar-lhe-á o carácter sagrado, e o distanciamento em relação à tradição oral e ao testemunho de verdade, conjugado com a individuação do sujeito face ao material sincrético que informara aquele passado sempre revelado com vigor nos interstícios do presente, acentuam-se à medida que o mito é recebido na literatura. Num desenvolvimento apenas tendencial e reversível, a narrativa mítica vai reordenar o estatuto do herói no mundo representado, transfigurar-se para reformular a posição da figura heróica face às outras personagens e às forças que acompanham a sua demanda, evoluindo, depois, para expressões que, como a mimese cômica ou irónica, a nossa época adaptou como por via de sucessão legitimária.²⁶ No entanto, esta dimensão profana e literária do mito não superou definitivamente o fervor essencialista e agressivo e tem de conviver frequentemente com a violência do revivalismo nacionalista, apostado em reduzir ao denominador comum mais fanático do hinduísmo a imensa diversidade cultural da Índia. E a supressão brutal

²⁵ Em 1990 Haroun-al-Rachid regressará, como se sabe, para dar corpo a uma narrativa fortemente ancorada na tradição árabe, *Haroun and the Sea of Stories*.

²⁶ Este desenvolvimento encontrará mesmo um terreno de germinação específico na Índia, como sugere Rushdie em entrevista de 1983: "What I do think is that the Comic Epic is the natural form for India. I was surprised how little it had been used. It was somewhat surprising to me that the book was still there for me to write.", in Michael R. Reder, ed., *op. cit.*, p. 25.

de diferenças, estribadas na recuperação da carga emotiva e no sentido literal do mito, ainda é mais dramática quando até os relatos mais impressivamente firmados na memória colectiva não atingem sequer leituras consensuais. No *Ramayana* se evocará o conflito entre o norte, ariano e bramânico, e o sul, dravídico e budista, mas Ravana, o raptor de Sita, mulher do herói que dá o nome ao poema, nem sempre é a figura traiçoeira superada pela nobre grandeza de Rama: ele incarna, em leitura heterodoxa, ou mesmo noutras versões da história, a resistência dos povos de tez mais escura à invasão ariana.²⁷ Deste modo, e só para referir episódios recentes, como o assalto e a destruição do Templo Dourado de Amritsar, em 1984, que vitimou a minoria sikh, ou, poucos anos volvidos, a "descida à terra" de Rama para reclamar a demolição da mesquita quinhentista de Ayodhya, supostamente a usurpar o lugar destinado a um templo sagrado hindu, ilustram de modo eloquente a crise da Índia secular, socialista e democrática prometida por Jawaharlal Nehru.

Noutro plano, mas no mesmo sentido, falará ainda o esbatimento do horizonte de possibilidades incoativamente suposto nas discussões do parlamento alternativo de Saleem (v. g. pp. 259-262), *Midnight's Children Conference*, pulverizado por vontades divergentes e pela já adivinhada energia irredutível e destrutiva de Shiva. O maior tributo a prestar ao texto é, segundo Rushdie, a livre partilha do húmus cultural em que ele nasceu, o reconhecimento da sua natureza mítica;²⁸ no entanto, a drástica modificação de contextos veio a tingir de cores sombrias a leitura do desfecho do romance:

"I remember that when *Midnight's Children* was first published in 1981, the most common Indian criticism of it was that it was too pessimistic about the future. It is a sad truth that nobody finds the novel's ending pessimistic any more, because what has happened in India since 1981 is so much darker than I had imagined. If anything, the book's last pages, with their suggestion of a new, more pragmatic generation rising up to take over from the midnight children, now seems absurdly, romantically optimistic."²⁹

Para o herói do romance, o mito é também o nada que é tudo. E, na verdade, tudo começa no mistério das origens.

Este Ganesh sem fama nem proveito não é seguramente o filho de Shiva e Parvati do panteão hindu. Não lhe é dado sequer indagar ou discutir razões, ou não estivesse ele condenado a trilhar a via sinuosa

27 Sobre isto leia-se o estudo de Dorothy Figueira *Bridges to the Orient*, in Paola Mildonian, Maria Alzira Seixo e Lourdes Cância Martins, eds., *op. cit.*, pp. 43-51.

28 Entrevista de 1983, in Michael R. Reder, ed., *op. cit.*, pp. 44-45.

29 Nota mais animosa completa, no entanto, o seu juízo:
"But India regularly confounds its critics by its resilience, its survival in spite of everything. ...", *Imaginary Homelands*, p.33.

de uma nação igualmente ameaçada de fractura; e as grotescas metamorfoses que irá experimentar, fruto do estigma dos eleitos selado num nascimento singular, de resto pouco abonatório - "my clock-ridden, crime-stained birth", assim ele o apresenta (p. 4) – e já radicado no infortúnio da maldição familiar, tornam-lhe esquivos os contornos de uma identidade pessoal que Saleem obstinadamente quer ver num contexto mais denso de significados e, desse modo, mais relevante e menos furtivo:

"So: there were knees and a nose, a nose and knees. In fact, all over the new India, the dream we all shared, children were being born who were only partially the offspring of their parents – the children of midnight were also the children *of the time*: fathered, you understand, by history. It can happen. Especially in a country which is itself a sort of dream" (132).

Pai, afasta de mim este cálice: " *Why, alone of all the more-than-five-hundred-million, should I have to bear the burden of history?*".

Mas será difícil descobrir quadro mais grotesco do que esse: o estéril Ganesh, que em histórias mais felizes seria o filho de uma deusa da fertilidade, Parvati, e do poderoso Shiva, a que está associado o culto do *linga*, (e ao rito de *puja* a que se entregam as devotas por ocasião da manifestação Marathi, p. 201), emblema do erotismo e da fecundidade, encontra como confidente uma carregadora de pickles, vital e fogosa. Shiva é, no romance, o outro *changeling*, trocado à nascença por Saleem, "named Shiva after the god of procreation and destruction"; é ele o suposto filho de Wee Willie Winkie, aquele saltimbanco e vagabundo que um dia o abandonará aos "dark labyrinths from which only a war would save him" (p. 146). A sua potência é, assim, prioritariamente reorientada para a destruição, apenas gerando vida no ventre de Parvati, a menina bruxa e também filha da meia-noite que salvara Saleem e lhe devolvera nome e identidade para depois o desposar, numa desconcertante sequência gravando na mente do narrador a convicção de um determinismo absoluto a modelar caprichosamente a sua vida:

"Once again destiny, inevitability, the antithesis of choice had come to rule my life, once again a child was to be born to a father who was not his father, although by a terrible irony the child would be the true grandchild of his father's parents;..." (p. 477).

Ele é também o *alter ego* do herói (p. 448), sombra negra projectada no seu caminho, espectro vivo de um segredo terrível que os une e não pode ser desvendado. Por isso ele ainda lhe dá a morte, exorcismo vão com que o deseja expulsar da narrativa - "To tell the truth, I lied about Shiva's death", p. 510 - , mas o deus exterminador encarnado aí estará na última visitação ao lado do Anjo Negro, no turbilhão apocalíptico do grande final. E são eles, na verdade, quem definirá o eixo determinante da nossa era:

"Shiva and Saleem, victor and victim; understand our rivalry, and you will gain an understanding of the age in which you live. (The reverse of this statement is also true.)" (497).

Adam Sinai, o menino silencioso e de orelhas de elefante, é, deste modo, outro Ganesh, mas desta vez filho de Shiva e Parvati, neto de Ahmed e Amina Sinai. A árvore genealógica reconstitui-se em monstruosas inflexões subterrâneas, não se deixa sequer reconhecer na superfície das paternidades assumidas. A insignificância pode ser exorcizada pela imaginação, e as estratégias de reclamação de identidade mais veementes acabam por legitimar-se face a este turbilhão dissolvente: "...if one wishes to remain an individual in the midst of the teeming multitudes, one must make oneself grotesque" (p. 321)

Os dotes de erudição de que Saleem se ufana convocam inevitavelmente Rama e Ravana, Hanuman - "I shall call him Hanuman, after the monkey god who helped Prince Rama defeat the original Ravana, Hanuman of the flying chariots..." (p. 93) - ou Kali, "fecunda e terrível" (p. 421); todavia, em *Midnight's Children* o mito central é, insista-se, o de Ganesh, que conquistara os favores e o carinho de Bombaim (p. 103), essa urbe tão insaciável e voraz como o discurso torrencial de Saleem (p. 142), estabelecendo o narrador com o deus sábio e benevolente uma ligação tão suspeita como é insubstancial a invocação de uma demanda providencial. Também Shiva e Parvati, os pais de Ganesh na mitologia hindu, conhecem aqui uma estranha reencarnação. Parvati terá desaparecido na enxurrada assassina do *Emergency*, o estado de excepção, com zelo e diligência interpretado por Shiva, espécie de brutal sumo sacerdote de uma nova deusa da vingança (p. 506), mais horrenda e destruidora que Kali,

"...the Widow, who was not only Prime Minister of India but also aspired to be Devi, the Mother-goddess in her most terrible aspect, possessor of the shakti of the gods, a multi-limbed divinity with a center-parting and schizophrenic..." (504).

O herói é o fruto sazonado de uma época instável que mistura, confunde e experimenta, não o produto genuíno de uma paternidade ou linhagem enxertada num terreno de valores permanentes ou solidamente estabelecidos. É ele próprio quem assume o talento de inventar porfiadamente novos progenitores (pp. 120-121), seguindo, aliás, o exemplo de Ahmed Sinai, sempre pronto a reivindicar, sobretudo junto de William Methwold, inglês e cavalheiro, os pergaminhos de velha nobreza indiana (p. 122). E, na verdade, a sua procura das origens irá conhecer muitos candidatos, reais, potenciais, e virtuais figuras paternas que ingressam ou desejam ingressar na posição de autoridade – Wee Willie Winkie, o presumido pai de Shiva, Ahmed Sinai, o comerciante, pai de Saleem aos olhos do mundo, William Methwold, progenitor de passagem e de saída, Nadir Kahn, o furtivo amante da furtiva Amina Sinai, o general Zulfikar, o paquistanês, pai adoptivo após a expulsão da casa de outro pai que também o não era, até o velho médico, Schaapsteteker, cientista e senhor das serpentes, que o salva da morte com o veneno, e finalmente outro rei das cobras, "...the last in the line of men who have been willing to become my fathers..." (p. 455), também sem pretensões de ilusória consanguinidade, o gigantesco Picture Singh ("the greatest man I ever met", no dizer de Saleem, p. 457), mágico e comunista, irredutivelmente livre, heterodoxo e rebelde, por quem o narrador guardará verdadeiro afecto.

Outrora, a novidade não triunfara sobre a tradição: o doutor Aadam Aziz, "caught in a strange middle ground" (p. 6), tivera que abandonar Cachemira e a companhia do barqueiro Tai, "a watery Caliban" (p. 10), o velho contador de histórias e guardião dos segredos do lago, e não conseguira depois transformar a inamovível Mãe Índia, Reverend Mother. Agora, o hibridismo que atinge de modo incontornável a origem do herói - "An Anglo", exclamara Padma, horrorizada perante a insinuação de insuportáveis ligações perigosas - vai colher outras óbvias cumplicidades. Constitui uma delas a transmissão da propriedade de William Methold - coincidindo com a passagem de testemunho do governo do *Raj* à nova nação independente, e significativamente sujeita ao caprichoso fideicomisso

que obriga os novos proprietários a manterem nela os traços da vida inglesa – que diz muito da natureza culturalmente heterogénea da infância de Saleem e dessa herança compósita da Índia, sem benefício de inventário. Outra será o reencontro com o passado, aberto no reconhecimento do inimitável sabor do *chutney* que é a epifania do narrador na sua segunda descida aos infernos (a primeira fora a impressionante experiência da selva de Sundarbans, num capítulo estratégico e particularmente intenso do romance):³⁰ dos subterrâneos de um estranho bar de Bombaim, "the Midnite-Confidential Club", "a world of Stygian darkness" (p. 522), "the underworld of the blind waitresses" (p. 526), Saleem Sinai partirá lesto à descoberta dos Pickles Braganza. Aí está Padma, aí a vê pela primeira vez; e aí está igualmente a evocação de uma princesa oriunda de um reino distante, mulher de inglês e rainha de Inglaterra, aquela Catarina cujo dote foi a própria cidade de Bombaim (pp. 101-102).

O desfecho da narrativa, o turbilhão apocalíptico de *Abracadabra* que vem na imediata sequência da imagem perturbadora do anão encarquilhado e de cabelo grisalho que se contempla, aliviado, ao espelho (p. 532), permite uma leitura menos fatalista do que a suposta pelo clamoroso esboroamento do herói. Afinal, Aadam Sinai, o menino que "emerge com o estado de Emergência" (p. 483), atravessa, vitorioso, a terrível prova da doença (que veio e se foi com esse período do governo musculado de Indira); e o mutismo atento da criança, orelhuda como Ganesh, anuncia o recato e a sabedoria que faltaram aos filhos da meia-noite (p.489).³¹ Esta perspectiva mais prometedora do que a hecatombe final sugere é acolhida por Damian Grant e, de certo modo, D. C. R. A. Goonetilleke igualmente a não rejeita; e é também o juízo do próprio Rushdie que lhes oferece argumento que a ratifica.³² Deste modo, a celebração da identidade plural da Índia é também a confiança num futuro que recolhe desembaraçadamente do passado o hibridismo consubstanciado na mútua fertilização de tradições diversas e na apropriação criativa da língua inglesa, para Rushdie a ferramenta privilegiada para a construção de uma identidade nacional indiana:

"One of the changes has to do with attitudes towards the use of English. Many have referred to the argument about the appropriateness of this language to Indian themes. And I hope all of us share the view that we can't simply use the language in the way the British did; that it needs remaking for our own purposes. Those of us who do use English do so in spite of our ambiguity towards it, or

30 Acerca do lugar e função deste episódio e do capítulo de que faz parte na economia do romance, leiam-se as considerações do próprio autor, in Michael R. Reder, ed., *op. cit.*, pp. 36-37.

31 *Idem, ibidem*, pp. 19 e 41-42.

32 Damian Grant, *Salman Rushdie* (Plymouth: Northcote House in association with the British Council, Writers & their Work, 1999), p. 52; D. C. R. A., Goonetilleke, *Salman Rushdie* (London: Macmillan, Macmillan Modern Novelists, 1998), pp. 40-41.

perhaps because of that, perhaps because we can find in that linguistic struggle a reflection of other struggles taking place in the real world, struggles between the cultures within ourselves and the influences at work upon our societies. To conquer English may be to complete the process of making ourselves free".³³

O texto documenta com insistência esse cruzamento de vias e modos de ser e de viver, e o sal da terra bem poderá reconhecer-se nos sabores dos trinta e um jarros de pickles que o narrador faz corresponder a cada capítulo (o romance tem trinta, um terá de ser escrito fora dele), significativamente tantos quantos os anos do herói (se computado o seu aniversário, prestes a ocorrer). O universalismo em construção permanente é incompatível com a já referida hegemonia nacionalista hindu ou o fundamentalismo islâmico: é no Paquistão que Saleem se vê despojado dos seus poderes de comunicar e é bem impressionante, também a este propósito, o confronto entre a sufocante Carachi e a vibrante Bombaim (v. g. , pp. 355 e 373); por sua vez, o silêncio terrível da mesquita, à sombra da qual se desdobram as cenas da mais incrível violência num tempo em que o aroma e a fecundidade das romãs se tornam na explosão assassina das granadas ou os jovens aspiram à condição de mártires num jardim perfumado, do capítulo *The Shadow of the Mosque*, é o libelo acusatório deduzido contra o monoteísmo totalitário que um dia dividiu os indianos e que agora os ameaça de novo.

"I think this idea of a separation of cultures between the East and the West was certainly never the idea I grew up with. They were all mixed together from the beginning.", diz Rushdie em entrevista de 1999, a Peter Kadzis; e essa decidida ligação do autor à língua inglesa não impede que em *East, West*, histórias reunidas em 1994, as figuras femininas que protagonizam a primeira e última optem pela Índia, afinal uma parte irredutível da sua identidade.³⁴ Todavia, e não considerando já a esperada aproximação de *Midnight's Children* a uma escrita pós-modernista, céptica quando não cínica, alegadamente registada no descentramento do herói e na sua pretensão inepta e imatura de fazer confluir a sua biografia desordenada e os processos insondáveis ou mesmo absurdos da grande História, para muitos a atitude moral e cultural do escritor não está acima de qualquer suspeita. Ania Loomba sublinha nele a lógica intolerante que exclui o valor e o lugar da literatura indiana não escrita em língua inglesa, e Ziauddin Sardar denuncia a sua pose

³³ *Imaginary Homelands*, p. 17. O mesmo aspecto é destacado por Michael Gorra, *After Empire – Scott, Naipaul, Rushdie* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1997), pp. 140 e 141.

³⁴ In Michael R. Reder, ed. , *op. cit.*, p. 217. A sugestão acerca dessa estrutura insinuantemente circular de *East, West* é de D. C. R. A. Goonetilleke, *op. cit.* , pp. 131-132.

de "orientalista oriental", que partilhará com V. S. Naipaul, outro "brown sahib" de indisfarçável criação ocidental, e se exprimiria num duvidoso secularismo, jurado inimigo do Islão.³⁵

Nesta reversão do olhar residem os riscos, tensões e controvérsias do multiculturalismo, com os quais teremos de aprender a viver numa época em que os portugueses já não buscam as terras do Oriente armados de um sentido de identidade que repousava mais em verdades absolutas do que na consciência das representações mitológicas.³⁶ O Oriente vem agora ao Ocidente, e essa viagem escolhe precisamente o ano de 1947, o do nascimento da União Indiana (e de Saleem Sinai), como marca simbólica, pelo menos a acreditar no historiador indiano K. M. Panikar, evocado por Fernando de Mello Moser.³⁷ Entre nós estão os rostos do Império. Trazem para a nossa cultura, almejado terreno comum da democracia e dos direitos do indivíduo a viver livremente a sua religião e os seus mitos, histórias a partilhar e experiências que carregam o lastro potencial de uma *Weltliteratur* há muito sonhada por um velho sábio de Weimar. Na literatura e na vida, a transfiguração do mito é um preço justo a pagar por esse reencontro, como sugere Octavio Paz no nocturno com que, com a mulher, se despede da sua Índia:

"...

Shiva e Parvati:

A mulher que é minha mulher

E eu,

nada vos pedimos,

nada que seja do outro mundo,

só

a luz sobre o mar,

a luz descalça sobre o mar e a terra adormecidos."³⁸

35 Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism* (London and New York: Routledge, The new Critical Idiom, 1998), p. 206; Ziauddin Sardar, *Orientalism* (Buckingham, Philadelphia: Open University Press, Concepts in the Social Sciences, 1999), pp. 86-92.

36 António José Saraiva defende e desenvolve o argumento em "Função e significado do maravilhoso n'Os Lusíadas" (*Colóquio/Letras*, número 100, Novembro-Dezembro de 1987), pp. 42-50.

37 Fernando de Mello Moser, *Discurso Inacabado-Ensaio de Cultura Portuguesa* (Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1994), p. 8.

38 Octavio Paz, *op. cit.*, p. 162.

A statement of what English grammar means, and how it is taught, and how it could be taught, throughout the four years of the 'licenciatura' course

Alan Dawber

SECTION I. A DISCUSSION OF GRAMMAR AND ITS RELATIONSHIPS TO COMMUNICATION, DISCOURSE, MEANING, LEARNING, AND THE PRACTICE OF THE FOUR LANGUAGE SKILLS.

There is no such thing as Grammar in isolation. It must be placed within a meaningful context. When we refer to grammar we are not just referring to grammatical form, to whether a verb has a third person singular ending or whether it is past tense or present tense. Form in any case is something much more complex than a matter of verb tenses, or putting the correct preposition in the correct gap, or talking about Present Perfect Aspect and endeavouring to teach it to students. The Present Perfect, commonly called, has various uses and is used for various communicative purposes. If we say to someone, "Bill, the taxi's just arrived," we are using Present Perfect Aspect, but we are using it to communicate a piece of information, and also to make an implication. We are communicating to Bill that literally a few seconds ago a vehicle which he (or someone else known to him) had ordered pulled up at his doorstep in order to take him to a destination to which he wishes to go. The further probable implication, however, is that perhaps we think Bill ought to be quick and get in it in order not to waste time and money.

"The taxi's here!" would be an expression more nearly incorporating the gist of what we want to say. I call this 'use' of the Present Perfect 'Resultative Time', in the sense that it is the present result of the taxi's arriving that most concerns both speaker and listener. By the same token, "I've lost my slippers" has little to do with the fact that the slippers were mislaid at a recent unknown period. What the 'Actor' is doing is asking

whether anyone has seen them or knows where they are because he or she urgently needs them. He/she is also probably expressing irritation at the stupidity of his/her having lost them and surprise that they have completely disappeared. To the 'Actor', the active participant, it is finding the slippers in the near future that is all important.

In instancing the above examples an attempt is being made to show that grammar relates to communication and meaning, or semantics, in essential ways. Recent twentieth century history of language teaching has passed through several important phases, from Grammar/translation, to audiolinguistic approaches emphasising drilling and practising grammar totally out of context, akin to Behaviouristic theories based on Skinner, to Direct Method Teaching, and thence throughout the late seventies and the eighties to a debunking of grammar teaching, influenced partly by Chomsky and by Krashen's theories (referred to below) of Language Acquisition being the only sure way by which students 'learn' a foreign language. An over-emphasis on Communicative Teaching without Grammar has led to a swing of the pendulum back to the importance of Grammar teaching, but by means of 'integrative' approaches, whereby Grammar is not taught in isolation, but in relation to the Four Skills and within the context of spoken or written discourse. (Stern's overview of the recent history of language teaching theories and method is worth reading – Stern 1983: 452-476).

It is very important to make one's students fully aware that grammar, function and semantics are inextricably bound up with one another, but even nowadays experienced and enlightened TEFL teachers find it very difficult to teach 'Communicative Grammar' in a way which relates the Grammar to any communicative purpose, still less in a way which affords them, the teachers, concrete evidence or proof that their students are actually learning grammar *use*, rather than merely grammatical *usage*. That is to say, there is little evidence that students can employ or are employing the grammar they have recently learnt and practised in meaningful communicative situations and contexts, even if they have no difficulty, when tested, in filling in gaps in passages with appropriate grammar words or doing sentence transformations with comparative ease.

The fact that teachers are often to blame for an over-emphasis on form – on Grammar as 'Product' rather than 'Process' (Batstone 1994:5) – may be illustrated by the following: two years ago I gave oral tests to a group of English III and English II students, and was struck by a very simple and obvious thought; there are grammar errors that do not impede communicative competence in any way (the so-called local errors), and there are those that do (global errors). When, on the assessment sheet, the assessor writes down a string of noted grammatical errors, it seems pointless penalising merely on the basis of the number of errors noted. Assessment of grammatical competence should be based at least partly on the extent to which the noted errors *do* impede the ability to express oneself in a communicative, mature, self-confident and interesting manner. It is often argued that students whose intention is to go on to be secondary school teachers of English do need to have a sound structural basis in order to be able to provide models of usage and correction services to their own pupils. That may be true, but a) I do not believe we can assess orals in a different way for the different 'ramos', and b) the tenet still holds true that accuracy is *not* the 'be all and end all' in a language learning programme, and that it has to be learnt and taught within meaningful and useful contexts. If not, how do we teach it? Do we spend whole lessons drilling accurate de-contextualised structures? That would take us back to Behaviourism and Skinner's Rats.

Thus far I have been briefly discussing Grammar and its relationship to communication and meaning. A further point to make in relation to Grammar and meaning, or semantics, is that grammatical forms or 'surface structures' (not used here in the Chomskyan sense), very seldom relate clearly to one underlying meaning. In other words, grammatical forms may signify many varieties of meaning depending on the context they are placed in. This point serves to underline what was discussed above in relation to Present Perfect aspect. McEldowney (1982:6) gives a typical example of three instances, in different contexts, of BE (stem) + 'ing', commonly called the Present Continuous aspect, and in each of the three contexts the verb aspect conveys a different meaning or time reference – 1) at a point in time (now); 2) over a period of time (every day), and 3) planned for the future (next

week). There are thus many different uses of the Present Continuous, but in some school and language school textbooks the 'now' sense of this aspect is the one which is *mainly* taught. Similarly, 'WILL' + stem (Future Simple in conventional terminology) is often taught as the Future Tense, when there is no such tense in English. This leads to students, even at an advanced level, overusing this aspect whenever they are referring to a future event, (instead of BE(stem) + 'ing', for example), and failing to deploy it for its many other functions, e.g. to refer to strong intentions, promises, spontaneous decisions made at a point in time (e.g. "I'll do it immediately"), offers, suggestions, requests, invitations and predictions. There are also other uses not to be neglected, e.g. in conditionals, or when the speaker wishes to stress an annoying "negative" trait that someone possesses -e.g. "She *will* go on and on fussing about trifles."

This leads to a brief discussion of Grammar and Discourse. It is better to teach Grammar in Context - indeed perhaps it is essential to do so - so that students always have a fixed reference point, and at least a semi-realistic situation in which to place and on which to hang their use of grammatical forms being taught. More will be said later about the use of model texts, of sophisticated input, and suchlike, but suffice it to say here that there is something in the theory that it is better for students to "induce" grammatical functions and meanings for themselves by noticing, identifying and inserting, as an alternative to having them presented as a list of taught points;- (Induction as against Deduction; top down as opposed to bottom up- this is the dilemma). For these reasons I use the verb 'teach'/'taught' with some caution, both above and throughout this essay. It can also be argued that the whole point of "Teaching" Grammar is that in the end it will lead to improvement of one's power to manipulate discourse, both spoken and written, first by understanding how Grammar causes Discourse to 'hang together', and secondly by practising it in meaningful contexts. Thus, I would argue, there is an *essential* link between Grammar and Discourse.

In the above paragraph we referred to presenting the students with "sophisticated" texts - model texts, reading comprehension texts. This is to enable them a) to peruse good

model English with correct grammatical formations, b) to induce which grammatical forms are being used and what their functions are, and c) to re-use those forms in building up a similar text of their own, but with different content and material. There is no reason why four different types of questions cannot be asked of these texts, especially for the more advanced students; questions of understanding, of (author's) purpose, of style, and of grammar. More elementary students can be asked simple questions of a) understanding and b) grammar only. This involves far more of a top down approach. The text is not then merely being used "artificially" as purely a grammar-teaching device, but much more according to "consciousness-raising" techniques, whereby a task-based approach leads the student indirectly, as it were, to spot and extract relevant grammar structures, perceive why they are being used by the author of the text, then to build up an alternative "output" text using these constructs, but having in the meantime come to understand their function *in this context*. Rutherford states:- (Rutherford 1987:61) "Although we are still a long way from truly understanding the language-acquisition process, it is perhaps not unreasonable to speculate that the ultimately most desirable means for raising consciousness will come as close as possible to replicating in some general sense the nature of acquisition itself." He goes on..... "We know of no evidence to support the notion, for example, that grammatical constructs are 'learned' as one would learn (i.e. commit to memory) a collection of facts in some academic discipline like history, law, or mathematics." After the initial reading for understanding, and induction of grammar points, there could follow an explanation and discussion period, perhaps consisting of the listing of discrete points relating to usage, followed by some oral and maybe written practice, after which we would arrive at the (core) output phase, during which students would produce their own texts based on the model they had studied. The more elementary the students are, the more basic their core texts will be, with shorter, simpler sentences, fewer cohesive devices, less sophisticated lexis, etc. Conversely, the more advanced the student, the more closely will his/her produced text approximate to that of the original, although of course the ultimate goal will not merely be to reproduce the original, but to compose and create a (parallel) text of one's own making.

Above, I refer to "the listing of discrete points of usage." At some stage in the "Teaching of Grammar", at whatever level, I believe that in addition to induction, there are instances in which students need to hear the teacher listing and underlining the "rules", although this does not have to be done so rigidly that it does not invite discussion, e.g. of alternative explanations, and each point made must be based on good reasoning, with references to context, and backed up by practical examples from actual "Use"- (cf. Chalker S. in Bygate 1994:31).

I do not believe that there is a mutually exclusive contradiction between Grammar as Form and Grammar as Function, Grammar as Product and Grammar as Process. It is worth bearing in mind Batstone's description of the view of Grammar from 30,000 feet, that from 10,000 feet, and that at ground level:- (Batstone R. 1994:8). Indeed, a perfectly feasible method of teaching Grammar would be to present students with a list of idealized rules, (e.g. for when to use the Passive (BE + stem + ed), to have a general discussion about this, and *then* to present students with a sophisticated (input) text, which would bring the Grammar discussion down to 10,000 feet and lower. Alternatively one could start with the input text and follow it with the student *induction* phase, and then take the plane up to 30,000 feet and ask students which of the "rules" (if any) the grammar constructs of the text are adhering to; [See Appendix 6 for list of idealized rules based on "A Student's Grammar of the English Language"; (Greenbaum S. & Quirk R. 1990: 45-46).] Rutherford (1987:25) (quoting Spada (1986)) states: "Learners require opportunities for both form-focused and function-focused practice in the development of particular skill areas, and if one or the other is lacking they do not appear to benefit as much." Rutherford continues: "several psychologists... write that 'a blending of the two modes of learning [explicit and implicit], interference effects included, is still preferable to the use of only one or the other.'"

However, it will be seen from an exegesis of a lesson actually given to students, (set out below), that my belief is that *merely* to explain the use of grammatical points, then to set exercises consisting of separate sentences unrelated to each other or to any overall context, is largely a fruitless task which will not

necessarily lead to the student's assimilating anything, still less producing it orally or in writing later. For this reason I *do* try to 'teach Grammar in Context', and whenever I set tests or exams, I invariably place whatever Grammatical point is being tested in the context of a passage related to themes currently forming part of the curriculum. My English III colleagues do likewise. (The same applies to tests of vocabulary, where lexical items or chunks are placed within the context of a passage.)

One final comment worth making in relation to Grammar and Discourse is that, of course, there is spoken as well as written discourse, and when we refer to "Discourse Skills" (perhaps too widely a used term currently), we have to make it crystal clear whether we are referring to spoken or written skills, because the grammar of spoken discourse is very different from that of written (cf. Biber, Conrad, Leech 2002). It seems that, even after many years of learning, students are not sufficiently aware of this considerable difference (through no fault of their own but of their teachers'), which leads to an enormous concern with Accuracy all the time at the expense of Fluency, especially when they are speaking, (because they are always pausing to search for the correct grammatical formulation, forgetting that many native speakers do not speak 'accurately' i.e. using standard English.) Native speakers, as studies show, *do* make frequent pauses in their speech, but because they are either thinking of what to say or what they have said, and such pauses are filled by repetition, or by phatic fillers such as "er", "you know", "mmm", "erm", "d'you know what I mean?", "I guess" etc. Foreign learners speaking in L2 make pauses usually for other reasons, however, such as those I have made mention of above, and they do not fill these pauses with natural native fillers such as those listed. Students often still feel that they should speak as they write, and teachers wrongly encourage this by over-concentrating on grammatical errors, for example in oral exams, and writing down a list of every inaccurate expression the candidate uses, usually in the candidate's presence, which further adds to the feeling of inadequacy and incompetence the candidate already feels, and adds to the cycle of hesitations and pauses. It is a 'vicious circle'.

We now arrive at a brief reference to Grammar and Learning.

Reference has been made to 'Inducing' rather than 'Deducing'. In some ways this pedagogical approach is a spin-off from the great controversy surrounding Krashen's ideas (e.g. Krashen 1981) of Language Acquisition as opposed to Language Learning. Few nowadays would go so far as Krashen in implying or stating that there is no point in teaching, deducing or learning Grammar directly, for the research studies on which much of Krashen's thinking was based, purportedly showing the 'natural' order in which native speakers and language learners pick up or assimilate structures, were restricted to a few discrete items including `s` morpheme endings, etc. Most would now agree that the basis for the conclusions didn't match, i.e. the basis was far too restricted and limited in scope to lead to such wide-ranging and definitive conclusions.

"(there are)...many individual approaches to parts of the grammars of foreign languages. These approaches also give evidence of a much wider grammatical awareness in the minds of language pedagogues than the short list of morphemes by Krashen might suggest...." "It is almost unbelievable that a whole theory of language acquisition vs. learning and a theory rejecting formal grammar teaching has been built on such a small range of data from the complex structural networks of a language." (Dirven R. 1990:10)

There *is* evidence, (Celce-Murcia M. 1991:462), to show that learning *does* bear fruit:- "Existing research, while not conclusive, strongly suggests that some focus on form may well be necessary for many learners to achieve accuracy as well as fluency in their acquisition of a second or foreign language....." "Indeed..... there is no actual empirical evidence that proves "communicative" language classrooms - especially those that preclude any learner focus on form - produce better language learners than do more traditional classrooms...." "There is equally appealing and convincing anecdotal evidence..... that a grammarless approach..... can lead to the development of a broken, ungrammatical, pidginized form of the target language beyond which students rarely progress."

However, Krashen's views have certainly influenced EFL thinking concerning Language Learning Theories, just as

Chomsky's did before him. What can be said with conviction is that students not only learn - they assimilate. Moreover, learning and assimilation take time - this fact is indeed embodied in the meaning of the word "assimilate". The obvious conclusion is that it is no use 'teaching' students a structure, whether in context, or context-free, and expecting them to produce that structure perfectly by the end of the lesson or soon after. Even if students *do* manage to re-produce a structure in appropriate form using the correct function by the end of a lesson, they will more than likely not be able to do so 24 hours later. This does not mean the learning experience was fruitless and the structure forgotten. Rather, it probably means that such learning needs time to infiltrate the brain and merge with past and future language and real world experience situations, that it requires time to be experimented with and practised (by the student), and that in the interim it may well be re-produced imperfectly or inaccurately. Again, this does not mean that the student has been badly taught or has inadequately learnt the structure. To take an example from real life, I often, especially nowadays, have to be told something or have it demonstrated more than once before I can flawlessly reproduce an activity. Thereafter I might have the skill sufficiently implanted in my long-term memory. So it is with Language Teaching and Learning, I am inclined to believe. Teaching matter has to be constantly re-cycled and taught or presented again, in different ways, at different times, until it becomes endemic in the student.

McEldowney's approach to Grammar is interesting and refreshing. I have experimented with ways of teaching Grammar through Discourse i.e. giving a series of written texts, including poems, (for many poems *do* lend themselves to discussion of grammatical devices used in order to communicate effect or meaning (e.g. "Night Mail" by W.H. Auden), and then asking a series of questions in order to get students to deduce (or "induce") what grammatical forms are being used and why. (See English III 'Texts 1' pp 44-50).

However, for more advanced students I do feel that the 'school or university textbook inductive approach' of McEldowney is rather constricting, if not supported by other methods. It is

difficult for Grammar to “come alive” amongst the kinds of texts and topics that she prefers to use. Even for more advanced students, “Dances with bees”, (‘English in Context’), (McEldowney 1982a:68), or sequenced description of manufacturing processes, can hardly be said to be subject matter to stimulate natural communication, especially by means of Speaking Skills, and her belief, much as I see the validity of it, that ‘Stem + s’ should be taught before ‘Stem’ to beginners is a theory I have difficulty in reconciling with teaching grammar to EFL beginners who wish and need to communicate with their peers by talking about themselves and their needs using the first person singular.

Enough will have been said above to show that Grammar is not a component of language that can or should be taught in isolation. It is the fundamental line on which everything else hangs, lexis, coherent discourse, comprehension of the four skills, etc. While formulation of exactly the right tense or inflectional ending etc. is not by any means always essential to understanding, (McEldowney, Distance Module Unit 6 MD339), the competent ability to do so is what makes the difference between getting on in life and not being able to, in terms of *both* the productive language skills. Discussing how best to teach Grammar in relation to the other vital areas of language is what we will turn to in the next subsection.

SECTION 2. A REASONED APPROACH TO TEACHING GRAMMAR?

An approach to Grammar could take several forms. A survey of Grammar books and a discussion with teachers and teacher trainers shows that in reality there is no one successful approach, although some approaches and methodologies are clearly more successful than others. Batstone (Batstone 1994: 118) states: “..... no single or narrow conception of grammar will do. Learners themselves have a multiplicity of needs: they require some sense of the regularity in the language system, they need some understanding of the relationship between forms and functions, and they need an ability to act on this knowledge in language use.....Ultimately, the teaching of grammar (like the beast itself) is multi-dimensional. In order to put these different

approaches into practice, we have to detach ourselves from any one perspective on grammar, and therefore from any one inflexible teaching method."

We also have to consider the *type* of grammar being taught, whether it is the type that appears in most school or language school textbooks, so-called "pedagogic grammar" - in which there is a concentration primarily on 'Tense' and 'Aspect', and in which even if an attempt is made to teach Grammar functionally one cannot escape from fairly rigid labelling: e.g. 'The Present Perfect', 'The Past Simple Tense', 'The Present Continuous', etc., e.g. (Murphy R. 1985:4) "Unit 2 Present Simple (I do)."

At university level, the level we are most concerned with here, the Grammar syllabus should I believe be more "Descriptive Grammar" based, with an emphasis on e.g. "Sentence types and Discourse functions", "Nominalisation", "The Semantics of the Verb Phrase", "The Complex Sentence", etc. (Greenbaum and Quirk 1990: *Contents page*), but the labelling, though different, remains. It seems impossible to get away from labels and categorisations which 'compartmentalise' grammar components into a straitjacket. However, in Unit 6 of her Distance Module, McEldowney states:- (McEldowney 1993:45) - ".....it seems simpler and more consistent to completely neutralise the labelling system to finite stem, stem +s and stem +ed and non-finite stem, stem +ing and stem +ed. In this way, any preconceptions from previous knowledge of traditional labels and any misleading ideas brought about by more use-sounding labels like 'past' or 'present' are deliberately minimised for teacher and learner. This seems a better basis from which to ensure that what goes into the classroom is less likely to become concerned primarily with knowledge of how the language works. It seems a sounder starting point for the primary purpose of learning to use the language effectively and with minimum effort." In my teaching I *do* use these categories alongside more 'traditional' ones, which I cannot get away from as they are there for all to see in the Grammar book which is currently being used. McEldowney goes on:- (1993:46) "...our description has, therefore, used the techniques and insights of modern grammarians but has neutralised the labelling system so that there is less chance that learning

materials will reflect a concern with terminology and so restrict any tendency to learn *about* the language to the detriment of learning to *use* the language effectively.”

Nevertheless, whilst bearing this in mind, and whilst taking cognisance of Communicative Grammar, of the Process Approach and indeed of everything that has been discussed in Section 1, the following points should be borne in mind:-

- a) Students require and want discrete explanations. They are conditioned to this, through their past learning experiences, in some countries more than others - and as stated above, need a sound grammar base in order to explain the forms and functions of grammar to *their* students when they eventually become teachers. From the point of view of university teaching, what is the harm in, to some extent at least, learning *about* the language?
- b) They require the security of knowing what grammatical components are and how they 'fit together' to make sense of the jigsaw puzzle of language.
- c) They feel 'let down' if the teacher is unwilling to or does not appear able to explain grammatical forms and functions in a succinct, concise way that leaves little doubt as to the form and the meaning(s) it communicates.
- d) To change or vary long-held and cherished approaches is almost to 'fly in the face of reason', therefore, as firstly, anyone adopting a 'different' approach within e.g. the Portuguese School System would be considered a 'renegade', ignoring the established and laid-down school syllabus, and secondly, if university teaching were to concentrate on or emphasize such a different approach, one has to ask how that would filter down to schools and up to the Ministry of Education. It might of course have its influence, so I am by no means totally averse to trying.

A reasoned approach to teaching Grammar must surely take all the above factors into account. That is *not* to say that one

cannot begin to institute modifications and changes, and see if they permeate the walls of history and tradition. The above do not constitute justifications per se for *not* attempting to ring the changes in valid ways. There are many aspects of the McEldowney/Burgess approach that seem reasonable, though it may never have been widely adopted because of some of the points listed above.

Though in each of our four years we have a definitive syllabus, my colleagues and I are always asking what we are about and how we should be teaching. This is surely a healthy approach. As we are dealing with university students we should surely be teaching them to "think", to view grammar teaching and learning from different perspectives and to see that there are different approaches - the Pedagogic, the Descriptive, the Communicative, et alia. A combination of several methods seems to be a workable option. There is a time for Grammar learning through Discourse and Induction, there is a time for discrete item explanation and exercises.

One of the problems is that at this (university) level students might be expected to have mastered or have sufficient control of syntax, of structures, of functions, and have a command of tense and aspect usage that enables their competence to match their performance. This is usually by no means the case, and one finds that basic grammar problems pervade their speaking and writing. Often the one is reflected in the other. It is rare to find someone with masterly command of the speaking skill and poor control of written forms - though this *can* happen. Either the students concerned are not linguistically capable, or the teaching at school has been inadequate, or the methods used have been impracticable, or the syllabus unhelpful to learning. It may be a combination of some or all of these four. One logical corollary would be to conclude that the approach to Grammar *does* need changing, and it is with this in mind that an attempt is being made to set out a reasoned approach here. In any case, I myself have found that recent study and teaching of the type of 'Descriptive Grammar' to be found in e.g. "A Student's Grammar of the English Language" (Greenbaum & Quirk 1990) has helped me to gain a more incisive focus, a sharper appreciation of how discourse

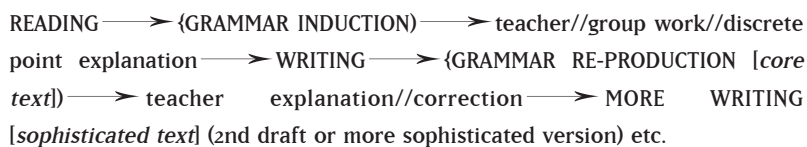
coheres and how a knowledge of such grammar can be deployed to manipulate and modify style.

A reasoned approach, therefore, to my mind and in my experience, would comprise *in part* the type of approach that has now been partially adopted within our department. We have passed from slavishly following a language-school based coursebook, (Jones L. "Progress to Proficiency" 1993), teaching whatever grammar was contained in the units we happened to be covering, to an approach which, while still being admittedly goal-oriented and largely "bottom-up", attempts to take students beyond the rigid and narrow confines of traditional text-book-based grammars and to enable and train them to see that grammar is essential for the understanding of and building up of discourse. The aim is also to make them think for themselves - to realise that no one grammar is prescriptive, and that Grammar is only a combination of various grammarians' attempts to give a rational explanation for how living, breathing, constantly changing Language is composed and fits together. The intention is to take students from identification of terms and understanding of basic concepts, from morpheme and word level in Year 1, plus word groups and sentence elements, through longer stretches of discourse, the Simple and Complex Sentence, Cohesion, etc., to Text and Discourse Grammar in Year 4. This may be a tall order, but to me it makes good sense, and much as I understand the reasoning behind it, I do not see that the alternative of teaching Grammar as "Process" rather than as "Goal", of getting students to "induce" Grammar, or of collating students' work and noting the mistakes the majority make and working to correct those, can be sufficient *in itself* to enable university students to build up a framework which will enable them to see how grammar `hangs together` and can be used as a sound tool for correcting students' work. In order to be able to "use" grammar, or to employ Grammar in Use, students, I suggest, need to be able to understand it and its applications. It is true that we can drive a car very effectively without being able to or needing to appreciate the intimate technical workings of the combustion engine and how all the other parts connect to it, but should that car break down in the middle of nowhere and the Automobile Club not be to hand, we will be stranded completely unless we have the skill

and tools to set it in motion again. Moreover, many of our students are not just intending language speakers and users, they hope to be language technicians, either teachers at higher secondary school level or translators of one sort or another. They need to be able to do more than just use English effectively themselves.

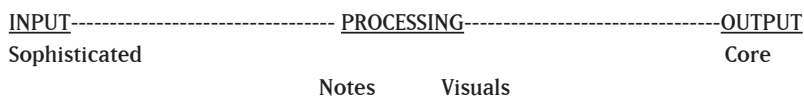
In short, a reasoned approach combines a goal-oriented, bottom-up, deductive, discrete point grammar component with a more inductive, text-based, process-orientated approach to that part of the syllabus. Even in the first case, (i.e. goal orientation), the aim is to satisfy student wants and needs, because this is what many are used to and prefer. In his chapter on "Consciousness-raising", Rutherford states:- (Rutherford W.E. 1987:25) "Finally, we need to note as well the possible benefits upon learning to be derived from meeting the learners' *preference* for some attention to language form (Wesche 1979; Newmark 1973; Krashen 1982)" The second case, process orientation and discovery of Grammar through text study, is *equally* important, and students who are not used to this approach can be led to appreciate it and realise its validity as a learning tool. *BOTH* aspects - goal-orientated and process-orientated, should be leading towards Discourse Grammar, especially at university level - a full understanding of how Grammar relates to Text and longer stretches of discourse - and an ability to improve one's own command of discourse and to teach it effectively to others. That is asking a lot, but should nevertheless be the goal and aim. And it has to be stressed that as Grammar in Discourse relates so closely to Writing Skills, (and indeed to Reading Skills), the three ideally should be combined, in the form of:-

Fig.1



This is not unlike:-

Fig. 2

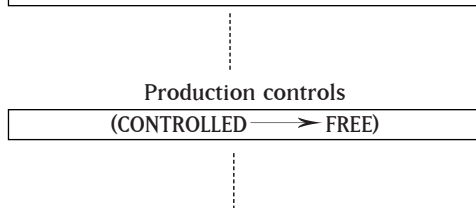
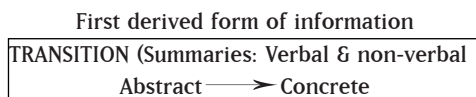
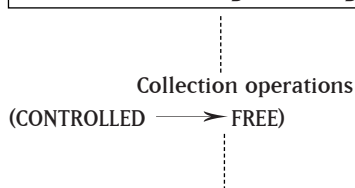
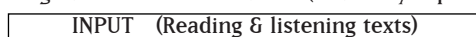


(Suggested by Burgess J. (summer 1997))

The above is very similar to the diagram under "A model for a unit of learning" set out in [McEldowney 1982a: introduction II](#). See below.

Fig.3

Original form of information (relatively sophisticated)



Second derived form of information
 (relatively unsophisticated)
 OUTPUT (Learner's speaking and writing)

Although various colleagues have suggested from time to time the need for a "Grammar Syllabus" i.e. an emphasis on Grammar as the main component of a syllabus, with other areas being subservient to that, this is something I am very much against, believing as I do that Grammar should be an important component but incorporated in a comprehensive curriculum that does full justice to skills teaching. Our current curriculum centres on a theme-based syllabus, and though this is only one type

amongst many that could be adopted, I find that adopting and adhering to two or three themes each year helps to "hang" all the other work together and on to something, and assists students and teacher in keeping everything in focus. I will go on to attempt to show that a theme-based syllabus lends itself ideally to the Discourse Grammar approach expounded by McEldowney/Burgess, and that the Grammar Syllabus we have devised thus far is only the second stage along a 3-stage continuum which the Burgess/McEldowney approach will culminate and complete. Here a quote from the introduction to McEldowney's "English in Context" Teacher's Book would not be amiss;-(McEldowney 1982a: intro/ii). Referring to three examples of the use of Present Continuous (BE +stem +ing) in different contexts, she states:- "the context.....more often than not, is not overtly marked by cues like "now" and "every day". These cues are, in fact, descriptive summaries of behaviour rather than instruments of actual use. Assuming that language learning involves the mastery of its use in typical ways rather than the ability to describe it, it would appear that each grammar item should be observed and produced by the learner in typical contexts of use rather than in isolated sentences tied to descriptive cues."

SECTION 3. A DESCRIPTION AND EVALUATION OF THE PRESENT APPROACH TO THE TEACHING OF GRAMMAR IN THE ENGLISH LANGUAGE SECTION AT FLUP, WITH REFERENCE TO THE APPROACH AND UNDERLYING THEORIES DISCUSSED ABOVE.

The materials currently used in Year 3 have mainly been devised by myself and my immediate colleagues, and put together into "textos", two of which are based on two of our main themes for this academic year, "Urban and Rural Life" and "Law and Order". A third 'texto' is a Vocabulary 'texto', while a fourth is a grammar 'texto'. A fifth 'texto', also related to Grammar, will be handed out in the second semester.

The grammar 'textos' are primarily based on models either in 'A Student's Grammar of the English Language' (Greenbaum & Quirk), or 'Rediscover Grammar' (Crystal). These supplement an Online Grammar course, principally planned and organised by Jonathan Lewis and until last year executed by Gaedist at the

'Reitoria'. Students are required to follow and complete all the modules of this course by means of the computer, and the grammar 'textos' give extra explanations and guidelines, as well as additional exercises and practice tests. The year's grammar tests, both for 'Continua' and 'Periódica' students, adhere to the ground covered in the online course. The Noun Phrase (and its constituent parts) is taught in the first semester, and Nominal Clauses and Adverbials (including Adverbial Clauses of various types) in the second semester. These fall under the heading of THE COMPLEX SENTENCE (see below).

As far as a *vertical* link between the four years of English teaching is concerned, the aim is to teach a general background to Descriptive Grammar in Year 1, as well as revising points of pedagogical grammar taught at school. Teachers and students are using "How English Works" (Swan & Walter 1997). They are also using a Writing Skills book "Write to be Read" (Smalzer 1996), which in each chapter has a "language conventions" section covering grammatical areas needed to improve on writing skills. Year 2, Year 3 and Year 4, which I also teach, use "A Student's Grammar of the English Language" (Greenbaum & Quirk 1990). Year 2 bases Grammar teaching and learning on "The Simple Sentence", Year 3 on "The Complex Sentence", while Year 4 extends this to Discourse and Text Grammar. In reality there is a lot of overlap. For example, one cannot deal with the Complex Sentence without stretching its use to more extended discourse, to paragraphs and the like, and in dealing with "the Simple Sentence" Year 2 students are obviously not limiting their speaking and writing skills to that, but are writing much more complex sentences in their essays and other forms of written discourse. The divisions are, nevertheless, an attempt to establish a logical and coherent framework.

Fig.4

<u>Yr 1</u>	<u>Yr 2</u>	<u>Yr 3</u>	<u>Yr 4</u>
Terminology:	The Simple	The Complex	Text and
Grammar at	Sentence	Sentence	Discourse
word&phrase level		Grammar	

The above is a crude and simplified chart outlining our attempts to show that there is some progression, at least in

theory, from one year to the next, and as Grammar learning has to be cyclical, in the sense that one does not just 'learn' and then retain without further reminding, revision, repetition and re-inforcement, overlapping or re-cycling is essential. However, there is always work to be done to extend and improve on our current curriculum.

To highlight two points a) that more work could be done to streamline our syllabus; and b) that different grammarians interpret things in different ways, I should just like to mention just one discrepancy by way of example. "Write to be Read" (Smalzer 1996 pp.20&21) discusses clauses, phrases and sentences. According to him, "A clause contains a subject and a complete verb that has tense". In other words, to Smalzer, only *finite* clauses are really clauses. So, for example, "to explain differences in siblings" (p.21) is termed 'an infinitive phrase'. This is totally contradicted by Greenbaum, Quirk, and many other modern grammarians, for whom the above example would be a *non-finite* clause. (See Greenbaum & Quirk pp 285 & 286; pp 310ff). Thus, to teach students in English I that "a clause contains a subject and a complete verb that has tense", and then to contradict this from English II onwards, can clearly confuse students, unless they are made aware at the very beginning of their Faculty course that they must partly think for themselves in matters of grammar (as they should in other subjects), and are free to some extent to make up their own minds. Is Smalzer clearly wrong? Or Are Greenbaum and Quirk clearly wrong? Or are both simply looking at different sides of the same coin?

The above, then, is our learning context. Yet in describing and evaluating the existing approach, I am not intending to contradict the arguments about Communicative Grammar, Grammar and Learning, Grammar and Meaning and Grammar and Discourse, etc., set out in Section 1. My approach is changing all the time, and I would hope it is developing into more communicative grammar teaching. I believe that some labelling and explanation is necessary, although as stated above, language is "acquired" as well as "learned". Years 1 and 2 are more the explanation and description years, concentrating on Recognition and Language Usage, whereas Years 3 and 4 are the "Language Use" years, in

which students are encouraged to build texts on the basis of known forms and functions of grammar, and are shown clear models of grammar used in different texts and contexts. Our current approach, it is true, *does* analyse sentences and break them down into components; it *does* require students to be able to learn and recognise sentence elements, and having successfully done so, to be able to build up sentences of their own and re-order existing passages. But I maintain that this is very useful for students' English improvement and production in many respects.

Throughout the current approach, attempts are always made to relate *element to sentence to text to discourse*. Lock states:- (Lock G. 1996:271) "Level refers to whether the INPUT language consists of isolated sentences or of one or more texts. It will already be apparent that INPUT consisting of texts is generally favoured by the author. It is extremely difficult if not impossible to adequately illustrate with just sentence level examples the usage of grammatical systems such as reference, voice, tense, mood and modality. The texts used need not present lengthy, difficult input."

Thus, we emphasize that in using "A Student's Grammar of the English Language" as a basis for the Grammar component of our syllabus we are not flying in the face of reason or gainsaying or negating everything that respected modern grammarians are saying. After all, Quirk and Greenbaum are esteemed Grammar and Language specialists in their own right. The drawbacks of such a book are appreciated and attempts made to deal with them by supplementing with much other material and varied approaches, not least of which is the online grammar course.

In the next section, however, endeavours will be made to show how teaching may be made more effective for the student by adapting the current approach to new techniques, using ideational frameworks, etc., and by getting students to build up "output" texts of their own. A passage has been selected from material sometimes used in Semester 2, 'homing in on' the Passive Voice, (BE +stem +ed), and the use and function of Prepositional Verbs.

The existing content of the grammar syllabus, then, is based very much on the Descriptive Grammar of "A Student's Grammar

of the English Language", (Greenbaum & Quirk 1990). In the future certain alternatives may be considered to provide a framework on which to base the Grammar component, e.g. "The Functional Analysis of English" (Bloor & Bloor 1995), the "Oxford English Grammar" (Greenbaum 1997), "Student Grammar of Spoken & Written English" (Biber, Conrad & Leech 2002), "A University Course in English Grammar" (Downing A. & Locke P. 1992). Using a combination of two or more of these books might be the most suitable solution. One of the possible drawbacks of "A Student's Grammar..." is that practically all the examples given are concocted ones, not examples from authentic spoken and written sources taken from Corpora. Nevertheless, from books I have studied or perused, I think that the above book, in addition to being about the right length for a four year course, is perhaps the most concise and at the same time comprehensive of them all. On the whole, its examples and explanations are good, and providing it is supported by other materials, and adapted to suit current teaching methodology, it is certainly workable. There is also the advantage of an accompanying workbook (Chalker S. 1992), though this is not one of Chalker's better contributions to the field of language teaching. Many exercises are either too long or poorly conceived, and occasionally she herself doesn't appear to have understood what Greenbaum and Quirk were saying or intending. (It should be added that even with a textbook that *does* use authentic 'Corpora' extracts (e.g. "The Oxford English Grammar" Greenbaum 1997) such extracts, when presented outside any context, sometimes appear more unnatural and 'forced' than examples specially composed for the purpose of illustration of points.)

What I now want to try and do is to link this Grammar with that which McEldowney/Burgess are the protagonists of and apologists for, leading to a more context-based approach and more inductive reasoning by students. As far as labelling is concerned, I really feel that there is no complete getting away from it, however, for labels help students categorise and explain, as well as understand. All labels are nevertheless limiting, for they are all inadequate attempts to account for something that goes beyond the bounds of labels or categories, but getting students to realise and accept this is at least one step in their learning process. McEldowney herself cannot escape from 'limiting', for

her categorisation of different genres of texts for which certain structures are used is much too narrow, and for example, as will be seen, BE +stem +ed (The Passive Voice), is by no means restricted to use for manufacturing processes or sequenced description, (as she would have us believe).

SECTION 4. A TEXT FROM AN ELT TEXTBOOK ANALYZED IN TERMS OF ITS FORMS AND THE MEANINGS THAT IT COMMUNICATES.

The text chosen for this assignment is a piece of discourse inserted into our second "texto" for students in Year 3, that on "Law and Order" ('Texto' 4, p 30). It is from "The Heinemann English Wordbuilder", (Wellman G. 1992:185), and concerns the sad case and fate of Timothy Evans, one of the last people to be put to death in Britain.

It has been selected because a) it is directly relevant to the theme students are covering; b) it fits neatly into a sequence relating to the theme -(it follows a video about a Scottish trial of a Portuguese waiter, is followed by a song and discussion of the Derek Bentley case [quite recently very much in the news], and leads to a full discussion/debate about Capital Punishment); c) it contains ample instances of the BE +stem +ed form (The Passive Voice) *not* used for description of manufacturing processes, and d) incorporates many examples of Prepositional Verbs, and a few of Phrasal Verbs. The Passive Voice and the distinction which SGE makes between Prepositional and Phrasal Verbs form part of our Grammar component, and a lot of descriptions of legal cases, articles in journals, etc., lend themselves to "Passivization", since they are quite formal in style, and it is not the subject of the Active sentence that the reader would be interested in. In addition, this aspect of grammar relates to the 'Writing Skills' component for the second semester, which is 'Report Writing'. Moreover, the theme "Law and Order" lends itself to practice of Prepositional verbs in particular, as is instanced by the following list:-

Fig. 5

<i>to arrest someone for something</i>	<i>to suspect someone of something</i>
<i>to accuse someone of something</i>	<i>to condemn someone to death</i>
<i>to let someone off</i> (Phrasal Verb)	<i>to take someone into custody</i>
<i>to charge someone with something</i>	<i>to remand someone in custody</i>
<i>to sentence someone to something</i>	<i>to throw someone into jail</i>
<i>to convict someone of something</i>	<i>to put someone behind bars</i>
<i>to confess to a crime</i>	<i>to release someone from detention</i>
<i>to send someone down</i> (Phrasal Verb)	

Since the text (Texto 4 p 30) is intended as a model for students to practise vocabulary, its use for grammatical purposes is entirely my own invention, while the suggested approach and tasks are based on Burgess. I saw the frequent instances of BE +stem +ed in the text a very useful model for students, and was further aware that the relevant expressions included formed a handy list of Prepositional Verbs Type II (Greenbaum & Quirk 1990:341). Incidentally, I find Quirk and Greenbaum's separation into different categories of Phrasal Verbs, Prepositional Verbs, and Phrasal-prepositional verbs a very logical and sensible division, which I believe helps students to appreciate the grammatical basis underlying the vocabulary of what are often merely lumped together as "phrasal verbs"; (idem: 336 -343).

The BE +stem +ed (Passive) form is used so much because the affected subject is important here, not the agentive subject, although, as Lock states (Lock G. 1996:235) "The point is, of course, that the choice between active and passive is not simply a question of whether the *actor* is known or important but is also a question of which participant it would be most appropriate to thematize in the context and what information is to be treated as most newsworthy."

A word on McEldowney's comments on the "Passive" might not be amiss here. I feel that, in advocating the teaching of this form for communicative purposes she is quite right, and undoubtedly is making very valid points in the examples she gives. Nonetheless, she appears to restrict its use to steps in 'synthetic' or 'man-controlled' processes, (McEldowney Unit 5 1993: 11), and further to make a distinction between the Passive used as a step in a sequence, -e.g. "It is prepared.....it is made..... it is forced....." and as a product, e.g. "The milk is homogenised" (where

"homogenised" is a statement of the product of a process, and therefore almost having the function of an adjective = "*homogenised milk*"). One can see the distinction she is attempting to make, though in the examples given in the texts she supplies I disagree that the issue is always so clear cut. In Text 27 (McEldowney Unit 6 1993: supplement 2) we read, "In sterilisation, milk is first pre-heated and homogenised in which *process* it is forced through a tiny valve....." etc. To me it really seems that both 'pre-heated' and 'homogenised' are being used as past participial (non-finite stem +ed) forms here, *not* adjectivally, and in any case the words "*in which process*" seem to add weight to our belief that we *are* using "the passive" to describe processes here. The use of "*homogenised*" above, therefore, is not the same as its use in the expression "this milk is now homogenised" = "...has become homogenised".

The text on which the materials in the next section are based, then, contains;-

- a) 18 passive voice (Be +stem +ed) constructions.
- b) 7 di-transitive prepositional verbs - (Type II Prepositional Verbs).
- c) other possible prepositional verbs, but not directly used as such.
- d) 2 transitive phrasal verbs.

SECTION 5. A SERIES OF LEARNING ACTIVITIES BASED ON THE MATERIAL DISCUSSED IN SECTION 4, PRESENTED IN LESSON PLAN FORMAT.

*N.B. See Appendix 1 for full version of text presented to students.
See Appendix 2 for a copy of Tasksheet 1, referred to below.
See Appendix 3 for a copy of Tasksheet 2, referred to below.
See Appendix 4 for a copy of the suggested visual/picture sheet.
See Appendix 5 for a further suggested sentence analysis grid.*

List 1

was said	was
was paid	denied
was arrested	accused
was apprehended	found
was charged	was
was rejected	decided
was executed	cast
was dropped	started
was given	
was turned down	
was sentenced	
was set up	
was tried	
was convicted	
were discovered	
was decided	

Task 1

Look at the text. put words from List 1 *in the order in which they occurred* in the BOXES under (2) on Tasksheet 1.

Task 2

Show your work to your partner.

List 2 (Use some of the phrases more than once).

another enquiry	John Christie
there	Christie
no attention	Timothy Evans
that he confessed to that crime privately	the jury
that Evans had probably been innocent	the judges
more women's bodies	Evans
his plea of insanity regarding other murders	the police
alleged statements made by Christie	an appeal
one of the charges	

Task 3

Look at the text again and put phrases from List 2 on the lines under (1) on Tasksheet 1.

Task 4

Show your work to your partner.

Task 5

Now rub out certain words that you have repeated in Column (2) of Tasksheet 1 and write "he" or "they" where appropriate.

Task 6

Show your emendations to your partner.

List 3

John Christie (whose house he had been living in)

doubt

a) that justice had been done

b) that Evans had been rightly hanged

a free pardon

that he had murdered Mrs. Evans

Evans

a nationwide hunt for him

Task 7

Look at the text again. Put phrases from List 3 on the lines under (3) on Tasksheet 1.

Task 8

Show your work to your partner.

List 4 (N.B. There are more expressions than you are required to use)

the police's chief suspect
guilty
the person responsible
an enquiry into the execution of Timothy Evans
dead

Task 9

Look at the text again. Put phrases from List 4 on the lines under (4) on Tasksheet 1
(N.B. There are more phrases than you are required to use).

Task 10

Show your work to your partner.

List 5

of the crime	with the double murder
for the murder of his wife and baby	on the Evans hanging a short time later
of killing his wife in Christie's house	when he went to court soon afterwards
to death	during the trial
to him	some time later
for the murder of his daughter only in 1966	soon
in 1950_	

Task 11

Look at the text again. put phrases from List 5 on the lines under (5) on Tasksheet 1.

If the expression is a PREPOSITIONAL OBJECT, put it on Line 5a)

If the expression is an ADVERBIAL, put it on line 5b)

Task 12

Show your work to and discuss it with your partner.

Task 13

Now show all your work done so far to your teacher.

Task 14

Now tell a partner your story. DO NOT WRITE ANYTHING. Look at the notes on TASKSHEET 2. Follow Tasksheet 2. Do *not* refer to the original text, or to Tasksheet 1.

Task 15

At this point, with a less advanced class, and less lengthy passage, visuals could certainly be used. In THIS case they may not be necessary. It is difficult to devise visuals to describe the plot of this story, without causing some confusion, as two different men are being tried, and two men are being sentenced, at different times in each case. However, a suggested visual for the TEXT has been drawn, (q.v. Appendix 4). There are fourteen separate pictures which have to be re-ordered. Students can carry out this task individually, and then check their re-ordering and sequencing with their partner. They can further check with a larger group (see Task 16).

Task 16

They will then tell the story to each other in groups. They can perhaps take turns until the story is completed.

Task 17a)

Finally, students write the story without referring to any of the above materials. They show this version to their colleagues, who then compare and compile a final version to show to the teacher.

Task 17b)

It is possible for more advanced students, (which is the case in this context), to omit Task 17a). What is more important now is

that students write an *ALTERNATIVE* text. This will be a piece of writing (limited to a certain number of words), based on the *VIDEO* they will earlier have seen of the trial of the Portuguese waiter, Jorge Leandro, in an Aberdeen court, and his eventual tragic suicide in Perth top security Gaol. Versions will then be compared in a similar way to Task 17a), and eventually read out (some) in class or/and handed in for perusal and correction by the teacher.

In the above lesson plan and list of materials, it may be noted that students are required to distinguish between Prepositional Object and Adverbial in List 5, and it is expected that this will lead to some involved discussion regarding this distinction. Previous work will have been done, earlier in the semester, on detecting and distinguishing Prepositional Verbs, probably by spotting them in context, and much of this work will have been based on "A Student's Grammar of the English Language" (Greenbaum & Quirk 1990: 336-343). Some discussion will also be necessary regarding the distinction between *DIRECT OBJECTS* (List 3 - Column 3) and *COMPLEMENTS* (List 4 column 4). Students might argue that a *Prepositional Object* is akin to or the same as a *Complement*, i.e. that it is an *Adverbial Complement*, and this should afford scope for a good discussion, leading to students realising further that there are few strict Grammatical 'rules' (Chalker S. in Bygate 1994:31), and that labels are only a convenient way for different grammarians to elaborate their points.

Further comment will be made in the following section, but suffice it to say here that I considered it more logical to put prepositional objects in the same column as adverbials rather than direct objects (column 3), as in some ways, being very closely associated with the preceding verb phrase, they are very close to being considered adverbials rather than objects; e.g. "I sentence you to death", where "to death" is akin to an adverbial, (cf. "he sentenced her harshly"). Others might prefer to have six columns and to distinguish prepositional objects entirely from (other forms of) adverbials, but space did not allow, and in any case the number of columns has at first to be limited, even at advanced level, so as to avoid confusion and perhaps also to avoid over-detailed analysis.

SECTION 6. A RATIONALE FOR THE APPROACH TAKEN IN SECTION 5, WITH REFERENCE TO THE DISCUSSIONS IN EARLIER SECTIONS.

The approach in Section 5 attempts to link the kind of grammar work my students and I have been doing up until now with the Discourse-based grammar espoused by Burgess and McEldowney, using *ideational frameworks* and *visuals*. It endeavours to bridge the all important (because sometimes untraversable) gap between understanding Descriptive Grammar and sentence analysis on the one hand, and the ability to *USE* Grammar in a Discourse context on the other. According to Burgess, (Burgess 1994:309), Schema Theory consists of three types of ideational framework:- FLOW CHARTS, GRIDS, AND TREE DIAGRAMS. "Each of the three can be used as the central device in an integrated model of language learning, where *FORM* is learned through the practice of skills. A framework can act as the central device in two respects:- a) it facilitates the learners' manipulation of the language and leads them to an understanding of it, and b) it forms the lynchpin between receptive and productive skills activities, in a progression from TOP-DOWN content focus to BOTTOM-UP form focus. The framework provides structured exposure to, and practice of, the formal features of the target language."

Here, in this assignment, we are more concerned with "Flow Thinking", (Burgess 1987) - the use of flow charts to manage a series of ideas that interrelate in terms of *temporal* and *causal* sequences. The text under discussion is a narrative, and a flowchart is most appropriate for representing this sequential chain.

If we take a line, or continuum, as follows:-

Fig. 6

Linguistic discourse.....ideational framework.....graphic.....diagram
picture..... realia

(see Burgess 1994:314 for a more detailed version of this chart)

we note that the *discourse* is the most *abstract* linguistic code - the ideational framework less so. Going along this continuum to

the right, we come to "picture"- which is far more concrete and "real", and represented in our case by drawings, (which may or may not be used at Advanced level). Burgess states (1994:314) "Learners experience Language through *listening* to it or *reading* it. This is the most abstract form - *discourse*. To arrive at an *understanding* of it, they need to be able to translate it into the most concrete form appropriate to the type of information. In the process, they need to *manipulate* the language so as to be confident with it at the point where they need to produce it in speech or writing. This can be facilitated by the use of the appropriate ideational framework, followed (where possible) by the use of the more concrete *visual* expression of the body of information the learners are dealing with."

Fig.7

Listening/Reading → Ideational Frameworks → [Visual] → Speaking — Writing.

In our case, students at a fairly advanced level of English study on a university course have done Grammatical analysis at sentence level, along the lines laid down in "A Student's Grammar of the English Language", and have learnt about SVOCA elements of sentences and how sentences are structured by means of these. They have gone on to learn about extended noun phrases, about verb phrases and clauses, and how complex sentences are composed of one or more subordinate clauses. They have studied the distinction between *conjuncts* and *conjunctions* and different types of adverbials, and in Year 4 they are going on to discuss TEXT GRAMMAR, e.g. the importance of *theme* and *rheme*, *given/new information*, *topic/comment*, and the fact that, for example, one does not use a pseudo/cleft sentence e.g. "What I wanted to tell you was that your breath smells" as a simple straightforward transformation of "I wanted to tell you that your breath smells". (There is a contextualised example of a pseudo-cleft sentence at the beginning of the following paragraph.) In other words, the context of the discourse and the function of the discourse determine how we say and write what we say and write. Students will also study and practise different forms of COHESION, i.e. not simply conjunctions and conjuncts, but *reference cohesion*, *lexical cohesion*, *substitution (pro-forms)* and *ellipsis*,

etc. (See Halliday & Hasan 1976). There is much information about and discussion of these aspects in the final chapters of SGE ("A Student's Grammar....." frequently referred to above.) There are also, I believe, some excellent ideas for teaching Text//Discourse Grammar in "Second Language Grammar: Learning and Teaching" - (Rutherford 1987).

What the approach suggested and exemplified by Burgess//McEldowney enables students to do, through the medium of *input* and *output* texts, is to become more aware much sooner of how Grammar functions in authentic texts, and it enables them also to bridge that divide between *usage* and *use*, between "knowing what" and "knowing how", so that, having "induced" and "downloaded" grammar from and by way of a given text, they can study and manipulate it, and build up an alternative text of a similar nature, adopting similar style and register, using the skills of *speaking* and *writing*. Thus, via this means of Grammar Teaching/Learning, students and teacher can bring all four language skills into play and exploit them.

I hope it is clear to the reader that in this assignment I had to start from "where we are at", and explain, describe and justify the Grammar approach we employ, using the grammar tools, (primarily SGE), currently at our disposal. But learning is ongoing, and I have attempted to elucidate how this approach can and should be extended, indeed modified and changed, using the more text-based, top-down, process methods as outlined in Section 4. What I now perceive is a continuum, in grammar learning, along part of which my students and I have progressed:-

Fig. 8

1)	2)	3)
Pedagogic Grammar	Descriptive Grammar	Text/Discourse Grammar
School-based/lang: school	University/academic grammar	Both 1) & 2) + extension of these
Murphy/Michael Swan	"A Student's Grammar"	"English in Context"?
Lang: school coursebooks	"Functional English Grammar"	—>? McEldowney.
e.g. tense/aspect format;	the noun phrase, complex sent-	BE +stem +ed; 54321
the present perfect	ences; semantics of verb phrase; theme/rheme	stem +ing; sophisticated/core.

To approach the ultimate via the path of (1) to (3) is possible and *does* make a lot of sense. Whether, if beginners, and then intermediate language learners, were to learn by means of (3) alone their learning and acquisition would be equally effective is a matter of speculation, given the current parameters within which most practising language teachers have to work. Certainly most grammar and course books would have to be consigned to gather dust on the shelves, and much new writing and publishing would have to be undertaken. Unfortunately, there appears to be little for student purposes currently on the market that is devoted entirely to Grammar learning or teaching by means of (3), [Fig. 8]. "English in Context" (McEldowney 1982) has not, to my knowledge, been superseded by anything quite like it.

In SECTION 4 students were required to carry out some conscious grammatical differentiation, in that in Column 5 they had to sift out and separate prepositional objects from adverbials. This requires some thought, based on previous learning, and some ensuing discussion with colleagues and teacher. I see nothing adverse in this. If the two approaches, (2) and (3) in Fig. 8, can be combined, so that tasks and lessons become a little more challenging and analytically-based for advanced learners, what is

the harm in that? For example, if the lesson suggested in 4 leads to a discussion of and full revision of the difference between *DIRECT OBJECTS*, *COMPLEMENTS* and *ADVERBIALS*, that would be positive, as long as learners are not made to feel that such revision (of previously learnt labels) is not just for the sake of learning labels alone.

By the same token, if, after following the lesson plan suggested in SECTION 4, students are supplied with a GRID, which requires them to break down the sentences of the text more analytically or discretely into separate elements, does this constitute a "volte face" or a reneging on principles of teaching embodied in SECTION 5? I think not. Much discussion will surely arise out of going on to analyse in a little more depth, based on previous learning of terminology and distinctions, the text they have been given. Moreover, it has to be said that I find understanding and using this terminology indispensable when it comes to marking/correcting written work - e.g. "sentence adjunct"; "conjunct not conjunction"; "sentential relative clause"; "use more extended noun phrases in this context", will make immediate sense to the student if the terminology has been well learnt and assimilated, and the use of such demonstrated and shown through clear examples, ideally appearing in authentic texts.

Some concluding words on difficulties students might experience in interpreting the text in Appendix 1 and in making transitional notes might be in order here, and again I stress that I do not see discussions arising from these in any way running contradictory to the approach expounded by Burgess/McEldowney.

- a) the difficulty of realising that in the BE +stem +ed form a Prepositional Verb II (i.e. Di-transitive Prepositional Verb) only has ONE object,- the prepositional object - the direct object having been transferred to the subject as "the affected".
- b) the difficulty of distinguishing between different categories of adverbs and adverbials, though this only becomes really important if and when students go on to tackle the grids

[Appendix 5]. The tasks in Section 5 are designed to try to keep complicated distinctions to a minimum.

- c) the difficulty with the construction e.g. "It was said (that he confessed to the crime)"..... "it was decided (that he had probably been innocent)", where there is an extraposed subject transferred and `delayed`, and an anticipatory "it".

- d) The sentence "Alleged statements made by Christie while he was still in custody....." with long noun phrase consisting of premodifier, head, and a long postmodifier comprising an embedded relative clause followed by a qualifying subordinate temporal finite clause, is almost bound to cause problems. For the transitional notes and the Core `output`, it may be better to break this sentence down into two separate ones:- i.e. "Alleged statements were made by Christie while he was in custody." "These (statements) cast doubt on the Evans hanging."

To clarify difficulties and doubts concerning point a) above, it would be a good idea to convert such sentences (containing Be +stem + ed) to Active Voice sentences, thus enabling students to appreciate fully how the Direct Object suddenly appears as a result of the sentence transformation being effected. I find that Prepositional and Phrasal verbs of certain types are far better recognised initially by conversion (where necessary) into Active Voice.

We can analyse the text in the following way:-

Discourse function	Narrative
Information structure(s)	Sequence of events/occurrence Specific reference
ideational framework	Flow chart (sequence)
Core sentence patterns	S +V[BE +stem +ed] S +V[BE +stem +ed] +Prep O S +V[STEM +ed] +O +C S +V[BE +stem +ed] +O S + V[STEM +ed] +O +Prep O (optional A) appended to some sentences A +S +V[stem +ed] +O (nominal clause)
Most significant item per sentence	Verb (also long Noun Phrase in some cases) (also some adverb phrases)
Verb(group) type	Dynamic; verbal process; Prepositional/Phrasal verbs
Verb (group) forms	Finite stem +ed; BE[past] +stem +ed
Noun group patterns	The +N; Proper noun (e.g. John) Christie); Pronoun(e.g. he); long noun phrases e.g. pre-modifier[adj.] +head + postmodifier [prep. phr. +sub. temporal clause.

The above is an attempt to analyze the chosen text in terms of structures, patterns, frameworks and functions. This could be used as a discussion point for students. The two most important factors to which their attention should perhaps be drawn are

(a):- the existence of some Active Voice [S +finite stem +ed +O] sentences together with Passive [S +BE(past) +stem +ed] +Prep O sentences. The use of Passive Voice sentences throughout would certainly lend an air of forced artificiality to any text, and should be avoided at all costs:-

(b):- the existence and use of quite a lot of extended noun phrases. It could be pointed out that any sophisticated text, especially a semi-formal one such as this, possibly written for a journal of some description, will contain

many noun phrases of some length. It is worth practising and analyzing these. A worthwhile exercise would be to transform them into core sentences by breaking them down:- e.g. "He pleaded insanity. This plea referred to other murders. It was rejected." They could then be built up again. By this means students will realise how effective extended noun phrases ('Nominalisation') can be in composing sophisticated texts which add to one's style, at the same time cutting down the need for many verbs and many sentences, thus enabling the writer to be more parsimonious with the number of words used. Indeed, exercises practising the process of Nominalisation, such as these, form part of our online course grammar for the first semester of English III.

In conclusion, I have to admit that our syllabus, in its present form and content, does not allow sufficient time to pursue all these grammatical processes even superficially, let alone in detail. An enormous amount is packed into a year's syllabus as it is, the grammar component only forms a part, and one often feels that one is just skating the surface, rather than coming to grips with anything. How much more will this be the case when, as from next year, English III classes are reduced to two per week. To my mind, with a language course, time spent in class is extremely important for skills work.

A case can therefore be made for a grammar/linguistics course per se, either optional or obligatory, enabling one to experiment with all the above suggestions and really to get to grips with grammatical questions in a suitable academic manner. Then different grammarians' ideas and frameworks can be compared and discussed. As things stand, this is impossible, and if some students leave the Faculty with only an incomplete notion of how English Grammar works or of "How to Teach Grammar" (Thornbury 1999), the fault may not lie at our door. It could be the system that might be failing them, rather than the teachers.

WORKS CITED

- BATSTONE R. (1994). *Grammar*, OUP.
- BIBER D., Conrad S. & LEECH G. (2003). *Student Grammar of Spoken & Written English*, Arnold.
- BURGESS J. (1994). *Ideational Frameworks in Integrated Language Learning*, (Pergamon), Vol.22 No. 3.
- BYGATE M., TONKYN A.& Williams E. (1994):. *Grammar and the Language Teacher* Prentice Hall International.
- CELCE-MURCIA M. (1991). *Grammar & Pedagogy in Second & Foreign Language Teaching*, TESOL Quarterly 25/3 pp.459-479.
- CHALKER S. (1992). *A Student's Grammar Workbook*, Rediscover Grammar (1st edition), Longman.
- CRYSTAL D. (1988). *Rediscover Grammar* (1st edition), Longman.
- DIRVEN R. (1990). *Pedagogical Grammar* Language, State of the Art Article, Language Teaching Jan. 1990, CUP
- DOWNING A. & LOCKE P. (1992). *A University Course in English Grammar*, Prentice Hall Grammar International.
- GREENBAUM S. (1991). *An Introduction to English Grammar* Longman.
- GREENBAUM S. (1996). *The New Oxford English Grammar*, OUP.
- GREENBAUM S. & QUIRK R. (1990). *A Student's Grammar of the English Language*, Longman.
- HALLIDAY M. A. K. & HASAN R. (1976). *Cohesion in English*, Longman.
- JONES L. (1993). *Progress to Proficiency*, Longman.
- KRASHEN S. (1981). *Principles & Practice in Second Language Acquisition*, Pergamnon Oxford.
- LOCK G. (1996). *Functional English Grammar*, CUP.
- MCDOWELL D. (1992). *Britain in Close-up*, Longman.
- MCELDOWNEY P. (1982a). *English in Context* (Teacher's Book), Thomas Nelson & Sons. Ltd.

- MCELDOWNEY P. (1993). *Grammar & Education in Learning A Unit 5 "English Verb Function"*, CELSE, Man. Univ.
- MCELDOWNEY P. (1993). *Grammar & Education in Learning A Unit 6 "Learning Problems & Grammatical Description"*, CELSE, Man. Univ.
- MURPHY R. (1985). *English Grammar in Use*, CUP.
- RUTHERFORD W. E. (1987). *Second Language Grammar: Learning and Teaching*, Longman.
- SMALZER W. (1996). *Write to be Read*, CUP.
- STERN H.H. (1983). *Fundamental Concepts of Language Teaching*, OUP.
- SWAN M. & WALTERS C. (1997). *How English Works*, OUP.
- THORNBURY S. (1999). *How to Teach Grammar*, Pearson Education Longman.
- WELLMAN G. (1992). *The Heinemann English Wordbuilder*, Heinemann.

Appendix I

LAW AND ORDER; CRIME AND PUNISHMENT

Below you see the story of an extraordinary case in British legal history.

The affair started in 1949 and finally closed in 1966.

Read the account and then carry out the tasks on the separate sheets.

The story began when a man called Timothy Evans was arrested for the murder of his wife and baby. He was charged with the double murder, but a short time later one of the charges was dropped and he was tried for the murder of his daughter only. During the trial Evans accused the man whose house he had been living in, John Christie, of the crime, but no attention was paid to him. The jury found Evans guilty and he was sentenced to death. An appeal was turned down and he was executed in 1950.

Some time later, more women's bodies were discovered in Christie's house: two, three, four, five, six. John Christie was the police's chief suspect and they started a nationwide hunt for him. He was soon apprehended. Alleged statements by Christie while he was in custody cast doubt on the Evans hanging. When he went to court, Christie denied that he had murdered Mrs Evans, but in private it was said that he confessed to that crime. His plea of insanity with regard to other murders was rejected and he was convicted of killing his wife.

Soon afterwards there was an enquiry into the execution of Timothy Evans. The judges decided that justice had been done and Evans had been rightly hanged. It was only in 1966 that another enquiry was set up. This time it was decided that Evans had probably been innocent and he was given a free pardon. Better late than never, as they say.

APPENDIX 2 a

TASKSHEET 1

(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
TIMOTHY EVANS	↓ WAS ARRESTED			a) FOR THE MURDER OF HIS WIFE b) IN 1948
HE	↓ WAS CHARGED			a) WITH THE DOUBLE MURDER b)
ONE OF THE CHARGES	↓ WAS DROPPED			a) b) A SHORT TIME LATER
HE	↓ WAS TRIED			a) FOR THE MURDER OF HIS DAUGHTER b) (ONLY)
EVANS//HE	↓ ACCUSED	JOHN CHRISTIE, (WHOLE HOUSE-ETC)		a) OF THE CRIME b) DURING THE TRIAL c) TO HIM
NO ATTENTION	↓ WAS PAID			a) b)
THE JURY	↓ FOUND	EVANS	SUILTY	a) b) TO DEATH
HE	↓ WAS SENTENCED			a) b)
AN APPEAL	↓ WAS TURNED DOWN			a) b)
HE	↓ WAS EXECUTED			a) b) IN 1950
NINE WOMEN'S BODIES	↓ WERE DISCOVERED			a) b) IN CHRISTIE'S HOUSE/SOME TIME LATER
JOHN CHRISTIE	↓ WAS		THE POLICE'S CHIEF SUSPECT	a) b)
THE POLICE//THEY	↓ STARTED	A NATIONWIDE HUNT FOR HIM		a) b)
HE	↓ WAS APPREHENDED			a) b) SOON
RELEASED STATEMENTS MADE BY CHRISTIE	↓ CAST	DOUBT		a) ON THE EVANS HANGINGS b)
CHRISTIE//HE	↓ DENIED	THAT HE HAD MUR- DERED MRS. EVANS		a) b) WHEN HE WENT TO COURT
(THAT HE CONFESSED TO THAT CRIME PRIVATELY) HIS PLEA OF INSANITY REGARDING OTHER MURDERS	↓ WAS SAID			a) b)
HE	↓ WAS REJECTED			a) b) OF KILLING HIS WIFE
HE	↓ WAS CONVICTED			a) b)
THERE	↓ WAS		AN ENQUIRY INTO THE EXECUTION OF TIMOTHY EVANS	a) SOON AFTER b)
THE JUDGES	↓ DECIDED	a) THAT JUSTICE HAD BEEN DONE b) THAT EVANS HAD BEEN RIGHTLY HANGED		a) b)
ANOTHER ENQUIRY (THAT EVANS HAD PROBABLY BEEN INNOCENT)	↓ WAS SET UP			a) ONLY IN 1966 b)
HE	↓ WAS DECIDED			a) THIS TIME b)
HE	↓ WAS GIVEN	A FREE PARDON		a) b)

APPENDIX 3

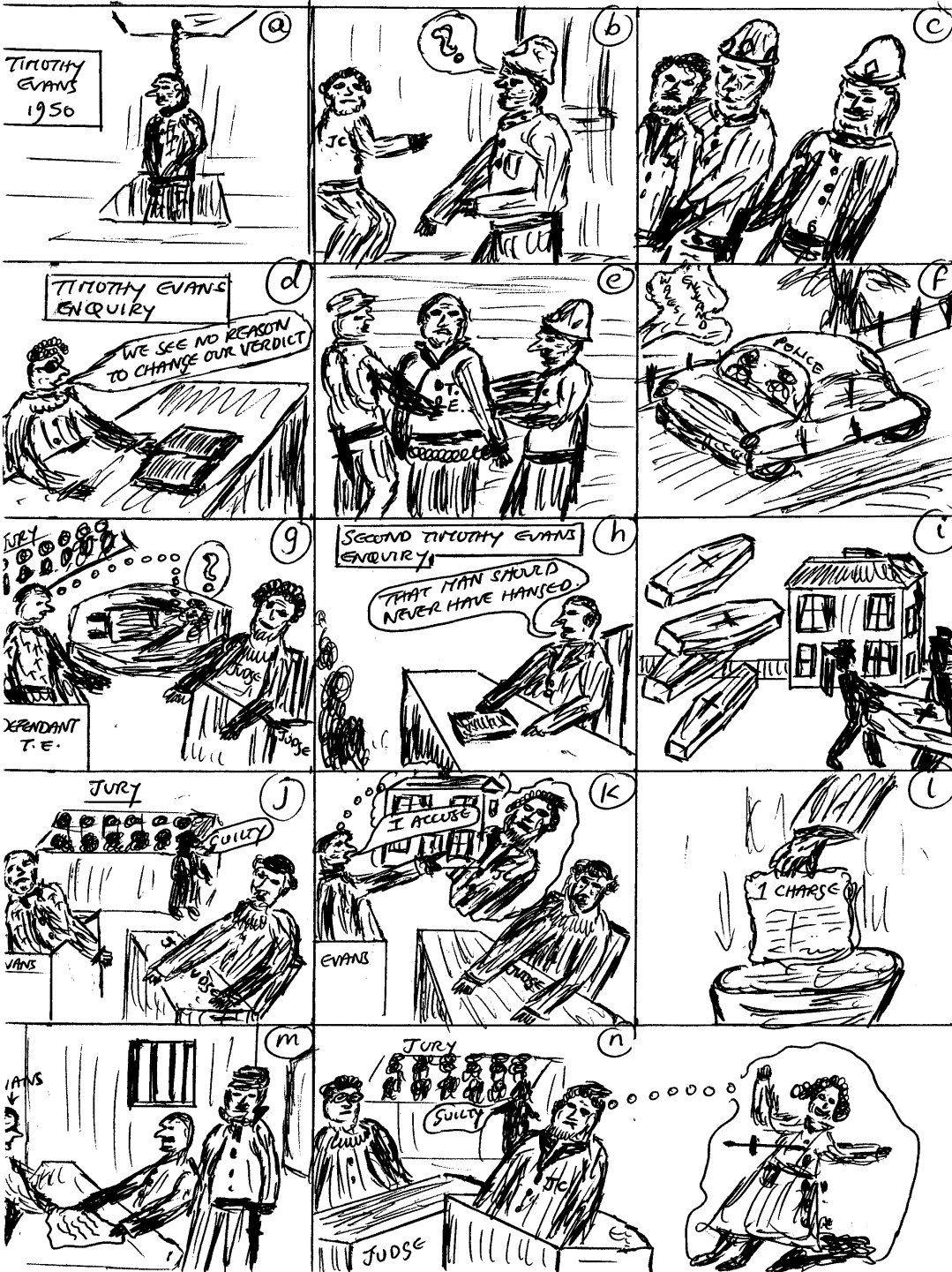
ID 492

TASKSHEET 2.

Ti... Ev... → [... ar...] the mu... h... Wi... a...
 ↓
 He → [... ch...] the do... mu...
 (A sh... t... la... ONE the ch... → [... dr...]
 He → [... tr...] the mu... h... da... on...
 (D... the tr...) Ev... → [ac...] I... Ch... (wh... h... he had been (... i.) the cr...
 No at... → [... pa...] h...
 The j... → [fo...] Ev... gu...
 He → [... se...] de...
 An ap... → [... tu... d...]
 He → [... ex...] ni... fi...
 (S... t... la... more wo... b... → [... di...] Ch... ho...
 Jo... Ch... → [...] the po... ch... sus...
 They → [st...] a na... h... him
 (S...) He → [... ap...]
 Al... st... m... Ch... (wh... he still cu...) [C...] d... the Ev... ha...
 (Wh... he was co...) Ch... [d...] that he ... mu... Mrs. Ev...
 It → [... sa...] [that he co... that cr... p...
 His pl... in... → [... re...]
 f... at... mu...
 He → [... co...] ki... his w...
 (S... af...) Th... → [...] an en... the ex... - Ti... Ev...
 The j... → [de...] → a) that ju... had b... d...
 ↓
 b) that Ev... had b... ri... ha...
 (On... ni... si... s...) An... en... → [... se...]
 (Th... ti...) It ← [... de...] → [that Ev... had pr... b... in...
 He → [... gi...] a f... pa...
 (As th... s...) It → [.] be... la... than ne...

VISUAL - PICTURE STORY (JUMBLED) FOR
RE-TELLING THE TIMOTHY EVANS STORY.

APPENDIX 4



This is the full suggested version of the transitional notes flowchart relating to the Timothy Evans story

SUBJECT	VERB PHRASE	DIRECT OBJECT(S)	ADVERB (TYP. WITHIN S.O.)	PREPOSITIONAL / OF-PREP. PHRASE OBJECT	SUBJECT (OR) OF PREP. CONJUNCT	RESOLUTIONAL ADJUNCT	SENTENCE ADJUNCT
MAN CALLED TIMOTHY EVANS	WAS ARRESTED						
EVANS (HE)	WAS CHARGED			FOR THE MURDER OF HIS WIFE AND BABY			
ONE OF THE CHARGES	WAS DROPPED			WITH THE DOUBLE MURDER			A SHORT TIME
HE	WAS TRIED		(ONLY)	FOR THE MURDER OF HIS WIFE		(ONLY)	
EVANS	ACQUITTED	THE MAN WHOSE HOUSE HE HAD BEEN LIVING IN, ETC.		OF THE CRIME			DURING THE TRIAL
BUT NO ATTENTION	WAS PAID	EVANS		TO HIM.			
THE JURY	FOUND			TO DEATH	SUILTY		
HE	WAS SENTENCED						
AN APPEAL	WAS TURNED DOWN						
HE	WAS EXECUTED						
MORE WOMEN'S BODIES	WERE DISCOVERED						IN 1950
JOHAN CHARLIE	WAS				THE PRISON'S CHIEF SUBJECT	IN CHARLIE'S HOUSE	SOME TIME LATER
THEY (THE POLICE)	STRAUGHT	A NATIONALIST FRONT PARTY (JOHAN CHARLIE)					
HE	WAS APPREHENDED						
CHARLIE	MADE	SOME STATEMENTS					SOON.
THESE STATEMENTS	WERE	DOUBT		ON THE EVANS MATTERS			WHILE HE WAS IN CUSTODY
CHARLIE	DENIED	(THAT) HE HAD MURDERED					WHEN HE WENT TO COURT
THAT HE CONFESSED TO HIS PART OF INVOLVEMENT WITH REGARD TO OTHER MURDERS (and) HE	WAS SAID		IN PRIVATE				
HE	WAS REJECTED						
HE	WAS CONVICTED			OF KILLING HIS WIFE.			
THERE	WAS						SOON AFTERWARDS
THE JUDGE	DECIDED	1) THAT JUSTICE HAD BEEN DONE					
BUT ANOTHER ENQUIRY	WAS SET UP	2) THAT EVANS ... BEEN RIGHTEOUS					
THAT EVANS HAD MURDERED BEEN INNOCENT	WAS DECIDED						ONLY IN 1966
HE	WAS GIVEN	A FREE PAROON					THIS TIME
							FAMILY

APPENDIX 5

SUBJECT	VERB PHRASE	WITNESS, WITNESSES (s)	WITHIN SUBJECT OR OBJECT	PREP	TRANSITIVE OBJECT	JECT CONTINGENT	ADJUNCT	ADJUNCT
A MAN CALLED EVANS	WAS ARRESTED			FOR	THE MURDER OF HIS WIFE			
EVANS	WAS CHARGED			WITH	THE DOUBLE MURDER			A SHORT LATER
id) HE			(ONLY)	FOR	THE MURDER OF HIS DAUGHTER		(ONLY)	
		THE MAN WHOSE NAME HE HAD BEEN GIVEN IN A BIRTH CERTIFICATE		TO	HIT			
HE						GUILTY		
	WAS TURNED DOWN							
	WAS EXECUTED						IN CHRISTIE'S HOUSE	
THEY (THE POLICE)							THE POLICE'S CHIEF SUBJECT	
CHRISTIE		SOME STATEMENTS						SOON
THESE STATEMENTS		THAT HE HAD KILLED (BUT) HIS WIFE						
AND) HE	WAS REJECTED							
THERE								
id)		1) THAT JUSTICE HAD BEEN DONE						SOON AFTERWARDS
ANOTHER ENQUIRY		2)						
	WAS GIVEN							THIS TIME

APPENDIX 5 B

APPENDIX 6

REASONS FOR USE OF THE PASSIVE VOICE [BE +stem +ed] with reference to Greenbaum & Quirk, Lock G.

- 1) With Transitive Clauses, to provide a convenient way of postponing the agentive subject by turning it into the agent in a passive construction. We thus reverse the active order of the agentive and affected elements where the agentive requires end focus.
e.g. Who makes these table mats? Ans: They are made by my sister-in-law. [end focus; end weight].
- 2) (connected to (1) above:-) to put deliberate emphasis on the agent of the action.
- 3) To avoid what would otherwise be a long active subject or to avoid using a long finite clause as subject:-
e.g. As I travelled, I was kept informed of all developments by my wife, who wished to experiment with her new mobile phone and rang me every few minutes to apprise me of what was taking place in the street outside.
- 4) the identity of the agent of the action is unknown (by speaker or writer).
- 5) Speakers or writers want to avoid identifying the agent because they do not want to assign or accept responsibility. [See e.g.s in SGE Pg. 46]
e.g. Those forms have not yet been filled in.
- 6) They feel that there is no reason for mention of the agent because the identification is unimportant or obvious from the context.
- 7) In scientific or technical writing writers often use passive to avoid constant repetition of the subject "I" or "We" and to put the emphasis on processes and experimental procedures. This use of the passive helps to give the writing the objective tone the writers wish to convey.

e.g. The subject was blindfolded and a pencil placed in the left hand.

8) To retain the same subject throughout a long sentence - (see (3) above and also the example in SGE Pg 46)

9) With verbs of intellectual states = believe, know, realise, think, understand, (or in Lock's terms) mental process verbs of cognition = think, believe, know, doubt, remember, forget, verbs of perception = see, notice, feel, some verbs of volition = intend, desire, hope, verbal process verbs = say, request, suggest:- used with "it" as anticipatory subject and the the subject extraposed
e.g. It is known that `passive smoking` can be very injurious to health.

N.B. This also avoids placing a long nominal clause a subject in cases where the identity of the agent of the action is considered unimportant.

10) One could add McEldowney's explanations in terms of text types and process description as extra points, though, as she would probably frown on teaching the BE +stem +ed form by means of a list of the above points, it might be better to consider her explanations and examples as approaching the mountain from 'the north side', so to speak.

Visions of two Nations: The taxes on knowledge in the year of the Great Exhibition

À Memória do Professor Hélio Alves

Hélio Osvaldo Alves

O texto que aqui se faz publicar foi apresentado pelo Prof. Hélio Alves em 2001, no âmbito do "Colóquio Comemorativo dos 150 anos da Great Exhibition" que o Departamento de Estudos Anglo-Americanos organizou na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Nessa ocasião, como em tantas outras, o Prof. Hélio Alves, apesar das inúmeras solicitações congêneres e da multiplicidade de actividades em que se encontrava envolvido, aceitou ao nosso convite para participar no Colóquio e conseguiu encontrar tempo para redigir uma comunicação que se inscrevesse no domínio temático sugerido. Nessa medida este texto é testemunha da generosidade científica do Prof. Hélio Alves, cuja ligação ao grupo de docentes do Departamento de Estudos Anglo-Americanos da nossa Faculdade se acentuou sobremaneira nos últimos anos da sua vida, nomeadamente através da participação num considerável conjunto de actividades promovidas no âmbito do estudo da Cultura Inglesa. Uma leitura atenta do texto desvendará uma outra faceta do Prof. Hélio Alves que lhe valeu a dedicação de uma amizade sincera por parte dos seus colegas: a sua generosidade humana. A voz que, no parágrafo conclusivo do texto, se indigna com a existência, ainda nos nossos dias, de "duas nações" que vivem de costas voltadas, é a voz da sensibilidade e do humanismo que sempre reconhecemos ao Prof. Hélio Alves. A publicação deste texto no primeiro número da revista do nosso Departamento foi a maneira sincera que encontrámos para, enquanto colegas e amigos, prestarmos homenagem ao Homem e ao Professor.

Maria de Fátima Vieira

The life of an Indian is a continual holiday compared with the poor of Europe; and, on the other hand it appears to be abject when compared to the rich. Civilization, therefore, or that which is so called, has operated two ways: to make one part of society more affluent, and the other more wretched, than would have been the lot of either in a natural state.

Thomas Paine, *Agrarian Justice*, 1797.

Whether that state that is proudly, perhaps erroneously, called civilization, has most promoted or most injured the general happiness of man, is a question that may be strongly contested. On one side, the spectator is dazzled by splendid appearances; on the other, he is shocked by extremes of wretchedness; both of which it has erected. The most affluent and the most miserable of the human race are to be found in the countries that are called civilized.

Thomas Paine, *Agrarian Justice*, 1797.

When Egremont met the young stranger in the ruins of the monastery, this episode took on a meaning which became much larger than the purpose of Disraeli's novel *Sybil*, published in 1845. In fact, the whole scene coined a portrait for Victorian society, in spite of the author and of his New England movement, which was going to become a paradigm for many years to come. The young stranger in the ruins, after disclosing that in his opinion Queen Victoria reigned over two nations, made his thoughts better understood:

Two nations; between whom there is no intercourse and no sympathy; who are as ignorant of each other's habits, thoughts, and feelings, as if they were dwellers in different zones, or inhabitants of different planets; who are formed by a different breeding, are fed by a different food, are ordered by different manners, and are not governed by the same laws. [...] THE RICH AND THE POOR.

Even if Disraeli's intentions were somewhat dubious as to who was responsible for this state of affairs, this was an acceptable image of a society the wealthier part of which could not be woken up to the dreadful reality of the situation of the

lower orders. The echo of this image lingers on throughout the nineteenth century in the midst of the glamour and splendour of the Victorian Age and is again revived across the Atlantic in the 1930's in one of the most outstanding texts ever produced on the subject — John dos Passos' *The Big Money*, the last part of the trilogy *U.S.A.*:

they have clubbed us off the streets they are stronger they
are rich they hire and fire the politicians the newspapereditors
the old judges the small men with reputations the collegepresidents
the wardheelers (listen businessmen collegepresidents judges
America will not forget her betrayers) they hire the men with guns
the uniforms the policecars the patrolwagons [...]

America our nation has been beaten by strangers who have
turned our language inside out who have taken the clean words our
fathers spoke and made them slimy and foul

their hired men sit on the judge's bench they sit back with
their feet on the tables under the dome of the State House they are
ignorant of our beliefs they have the dollars the guns the armed
forces the powerplants

they have built the electricchair and hired the executioner to
throw the switch

all right we are two nations

[...] the city is quiet the men of the conquering nation are
not to be seen on the streets

they have won why are they scared to be seen on the streets?
on the streets you see only the downcast faces of the beaten the
streets belong to the beaten nation all the way to the cemetery
where the bodies of the immigrants are to be burned we line the
curbs in the drizzling rain we crowd the wet sidewalks elbow to
elbow silent pale looking with scared eyes at the coffins

we stand defeated America

John dos Passos, *U. S. A., The Big Money*, New York, The Modern Library,
pp. 461-4

But we do not need to go out of our period to find examples of the two nations. Shortly before the opening of the Great Exhibition, in May 1851, Henry Mayhew began publishing his revealing series of studies in *The Morning Chronicle* concerning London labour and the London poor. The shocking revelation of the London underworld of casual workers and the destitute, the large majority of whom surviving in appalling conditions, brought the two nations face to face down to the meanest worker in the

sewers. Mayhew was at least saying that there was now no one who could appeal to ignorance in order to feel his or her social responsibility a little lighter. An attitude which tended to disturb the comfort of many people's lives.

Therefore, on one side we have the splendour and magnificence of industry and empire as exhibited inside the glass pavillions of the Great Exhibition. On the other side of the fence we have the most squalid scenes of poverty and misery. George Julian Harney, one of the last Chartists to continue the hopeless struggle begun in 1838, was very much aware of this in this same year in one of his blunt articles of opinion published in *The Friend of the People*, the newspaper he had named after his hero Marat's famous periodical. This is how he viewed the "pageant" of the opening of the Great Exhibition and its possible counterpart, his socialist dream of a Great Britain for everybody:

[...] The "pageant", such as it was, was essentially aristocratic. Confined to the interior of the Exhibition, performed by the Queen, her courtiers, chief priests, and soldiers, and witnessed only by the representatives of "the golden million", it wanted all that was needed to make it really national. The works of art and industry exhibited in the building may be looked upon as so much plunder, wrung from the people of all lands, by their conquerors, the men of blood, privilege, and capital. The ceremony of opening the Exhibition has been called the "Festival of Labour". It was, in truth, the festival of a horde of usurpers, idlers, and sybarites, met to exult over the continued prostration of Labour, and the conservation and extension of their own unholy supremacy.

I can imagine a *fête* worthy of an Industrial Exhibition, in which the people at large should participate. I can imagine artists and artisans, workers from the field, and the factory, the mine and the ship, summoned to take their part in a Federation of Labour, — combining Industry, Art, and Science. I can imagine Hyde Park our Champ de Mars, and see the trades of London marching in their thousands, with their banners and emblems, from all parts of the metropolis, accompanied by deputations from the agricultural producers, the miners, and all trades and crafts throughout the island. I can imagine the Exhibition opened, not in the presence of the richest, but of the worthiest of the nation, selected by popular election, to represent not a class, but *all*. I can imagine a rich array of material wealth, which would testify to the enjoyment, as well as to the skill and industry of the workers; and of which the profit and the glory would be theirs, untouched by useless distributors and *exploiting* capitalists. Lastly, I can imagine that such a *fête* —

such an Exhibition — will be only when the working classes shall first have renounced flunkeyism, and substituted for the rule of masters, and the royalty of a degenerated monarchy, — “the Supremacy of Labour, and the Sovereignty of the Nation”.”

The Friend of the People, n 22, May 10, 1851.

While this dream could not, as yet, be accomplished, one of Harney’s greatest concerns in 1851, as it had been the concern of a lifetime for a large number of other Chartists in the years before, was the problem of the so-called taxes on knowledge which was still pestering the freedom of the press after almost a century and a half, if not more.

For a quick survey of the problem, we have to go as far back as 1640, when the Archbishop of Canterbury, who was then the nation’s chief Censor, was impeached and sent to the Tower of London. The next move was for Parliament to take the regulation of the Press into its own hands, but in March 1643, it was Parliament itself that could not resist the allurements of power and became, alas, the Censor.

This is probably the time when the character of the citizen John Milton (1608-1674) is best shown. When the famous author of *Paradise Lost* was thirty years old he had visited France and Italy and it was here he had met the famous Galileo Galilei who was then under house arrest following sentence of the Inquisition. Aware of the humiliating situation of the great scientist and thinker who had been forbidden to utter his thoughts in public, and fearing the acts of censorship of his own Parliament at home, Milton wrote a pamphlet in November 1644 which he entitled *Areopagitica. A Speech for the Liberty of Unlicensed Printing to the Parliament of England*.

In *Areopagitica*, this foundation document of the freedom of the press, Milton underlined among other important matters that the rulers of Greece and Rome had never found it necessary or desirable to silence any writer, but had profited by the comparison of the bad with the good. Personally, he demanded: “Above all liberties, give me the liberty to know, to speak, and to argue freely according to my conscience”. It is only fair to say that Honoré-Gabriel Mirabeau, the voice of the people in Parliament at the beginning of the French Revolution, adopted the arguments of *Areopagitica*, an attitude which helped pave the way for the

first steps of the French Revolution itself in 1789. Perhaps one of the most meaningful passages of Milton's essay is the following:

I deny not but that it is of greatest concernment in the church and commonwealth to have a vigilant eye how books demean themselves, as well as men, and thereafter to confine, imprison, and do sharpest justice on them as malefactors. For books are not absolutely dead things, but do contain a potency of life in them to be as active as that soul was whose progeny they are; nay, they do preserve as in a vial the purest efficacy and extraction of that living intellect that bred them. I know they are as lively, and as vigorously productive, as those fabulous dragon's teeth; and being sown up and down, may chance to spring up armed men. And yet, on the other hand, unless wariness be used, as good almost kill a man as kill a good book: who kills a man kills a reasonable creature, God's image; but he who destroys a good book, kills reason itself, kills the image of God, as it were, in the eye. Many a man lives a burden to the earth; but a good book is the precious life-blood of a master spirit, embalmed and treasured up on purpose to a life beyond life. 'Tis true, no age can restore a life, whereof, perhaps, there is no great loss; and revolutions of ages do not oft recover the loss of a rejected truth, for the want of which whole nations fare the worse. We should be wary, therefore, what persecution we raise against the living labours of public men, how we spill that seasoned life of man preserved and stored up in books; since we see a kind of homicide may be thus committed, sometimes a martyrdom; and if extended to the whole impression, a kind of massacre, whereof the execution ends not in the slaying of an elemental life, but strikes at that ethereal and fifth essence, the breath of reason itself, slays an immortality rather than a life.

"The breath of reason itself" was going to undergo its first serious blow not very long afterwards. On the tenth year of Queen Anne's reign, on August 1st, 1712, a law received the Royal assent providing the existence of a new tax, on printed papers, pamphlets and advertisements, as well as of a stamp to be placed on every newspaper. The taxes on knowledge had been born. Richard Steele, the proprietor and editor of the celebrated *The Spectator*, feared for the continuity at least of journalism as it had been known up to that time:

This is the day on which many eminent authors will probably publish their last words. I am afraid that few of our weekly historians, who are men that above all others delight in war, will

be able to subsist under the weight of a stamp, and an approaching peace. A sheet of blank paper that must have this new imprimatur clapt upon it, before it is qualified to communicate any thing to the public, will make its way into the world but very heavily. In short, the necessity of carrying a stamp, and the improbability of notifying a bloody battle, will, I am afraid, both concur to the sinking of those thin folios, which have every other day retailed to us the history of Europe for several years last past. A facetious friend of mine, who loves a pun, calls this present mortality among authors, 'The fall of the leaf.'"

Sir Richard Steele, *The Spectator*, n 445, July 31, 1712.

Obviously, it was during times of agitation and repression that the taxes on knowledge were the most useful to smother the advancements of knowledge among the lower classes. During the 1790's, and under the influence of the French Revolution, a crucial turning point was slowly brought about in the self-determination of the working and destitute classes. An unprecedented diffusion of political knowledge by means of cheap pamphlets and handbills, sometimes given away free, flooded British society especially aimed at labourers, artisans and mechanics. The pamphlet war gained such proportions that by the middle of the decade (1794-5) the government of William Pitt, the Younger, had to resort to what some authors call "white terror" aimed at associations and publications with a radical tendency. Thomas Paine, certainly the greatest pamphleteer of the age, was adamant in his defence of the right to publish and to read freely:

Mankind are not now to be told they shall not think, or they shall not read; and publications that go no further than to investigate principles of government, to invite men to reason and to reflect, and to show the errors and excellences of different systems, have a right to appear. If they do not excite attention, they are not worth the trouble of prosecution; and if they do, the prosecution will amount to nothing, since it cannot amount to a prohibition of reading. This would be a sentence on the public, instead of the author, and would also be the most effectual mode of making or hastening revolutions.

Thomas Paine, *Rights of Man (Part II)*, 1792.

The fear of revolution, especially in Ireland, which could easily spread to Britain, and of a French invasion which would bring along the end of civilization with the world turned upside

down contributed to a more diligent vigilance, to say the least, on the part of the authorities to see that no unauthorised meetings took place and that no subversive literature reached the general public.

However, the interesting fact is that overt repression against the press appears more clearly in the years after the end of the Napoleonic Wars, between 1816 and 1819. In fact, it is in this short period that names like William Cobbett, Jonathan Wooler, William Hone, William Sherwin and Richard Carlile, to mention but a few, become the unavoidable builders of a strong public opinion based on bold interpretations of the political moment by means of a popular press accessible to the general public at extremely low prices. Realizing that various methods of repression did not work to their full satisfaction, Government issued the Six Acts in 1819, one of them specifically aimed at the popular press, thus reinforcing the persuasive effect of the long standing taxes on knowledge. This attitude would be prevalent until 1836 when Chartism became the driving force of the working classes and men like Henry Hetherington, and his *The Poor Man's Guardian* caused the government to take a defensive attitude in this field.

George Julian Harney, taking up the lessons given by Hetherington and a few others, found himself still struggling away against the taxes on knowledge in the very year of the Great Exhibition. Just a month before he was again demanding their repeal:

"THE TAXES ON KNOWLEDGE

That "the most thinking people in Europe" should, year after year, generation after generation, submit to such fiscal enormities as taxes on cleanliness, light, and the means of intellectual development, proves that the egotistic words above quoted are as inapplicable to the people of this country, as they are unjust and offensive to those nations who share with us the common name of Europeans. The window-tax and soap-duty are subjects I have not space to discuss in this letter. I propose to comment on the Paper Duty, the Advertisement Duty, and the Penny Stamp Tax on newspapers, which, combined, make up that trinity in unity of fiscal iniquity, — the abominable TAXES ON KNOWLEDGE. [...]

I reiterate the appeal to my readers to give their zealous aid to the movement for THE REPEAL OF THE TAXES ON KNOWLEDGE.

Because they prevent the expansion of trade and the extension of employment:

Because they perpetuate ignorance and give encouragement to vice:

Because they are an obstacle to the general education; and especially to the political instruction of the great body of the people:

Because they conserve a monopoly in Journalism, advantageous only to the wealthy and privileged, and injurious to the poor and oppressed:

Because they are a bulwark to Despotism, and a barrier to the progress of Democracy:

Because the Public Good, — the Supreme Welfare of the People — demands their abolition:

Therefore —

AWAY WITH THE TAXES ON KNOWLEDGE.”
The Friend of the People, n 17, 5 April, 1851.

The taxes on knowledge were finally abolished in 1855. Following the thoughts of another author from the period of the French Revolution, you can neither *unknow* your knowledge nor *unthink* your thoughts (T. Paine). If this is so, it will come as no surprise then, that in order to know what any country really is, what any person or any subject really are, you must look for your own information from different kinds of sources. If not, your views will necessarily be narrow and you will easily become a bigot — I mean, someone who is obstinate and intolerant. And if you, the young people to whom I am now speaking, become obstinate and intolerant, then there is really no hope for our future as a nation.

After the great official splendour of 1851, there was still no hope for many hundreds of thousands as there is still no hope today for many millions more. This reminds me of a painting by George Frederic Watts, dated from 1886, which he entitled "Hope". If you look well at this painting, there is no hope in "Hope" under these circumstances in our world and the metaphorical blindness of this metaphor, of this "Hope" that should fill our hearts with the will to live, adds on to our own hopelessness. Why should anybody suffer on this planet as I now speak, just for wanting to be a dignified human being? When shall we finish off with the 'Two Nations' in this so-called civilized world of ours?

Inscriptions: Proposição de *Leaves of Grass*

A secção com o título *Inscriptions* surge inicialmente formada por nove poemas, em *Leaves of Grass* de 1871. O número de poemas aumenta para vinte e quatro, desde 1881. Antes mesmo de se analisarem determinados aspectos pontuais do segundo grupo de poemas referido, é primordial equacionar-se a integração de *Inscriptions* no conjunto *Leaves of Grass*. E, neste sentido, importa considerar-se que Whitman já coloca, no frontispício do volume publicado em 1867, o seguinte poema, ao qual chama "Inscription":¹

SMALL is the theme of the following Chant, yet the greatest - namely, ONE'S SELF - that wondrous thing, a simple, separate person. That, for the use of the New World, I sing.

Man's physiology complete, from top to toe, I sing. Not physiognomy alone, nor brain alone, is worthy for the muse; - I say the Form complete is worthier far. The female equally with the male, I sing.

Nor cease at the theme of One's-Self. I speak the word of the modern, the word EN-MASSE.

My Days I sing, and the Lands - with interstice I knew of hapless War.

O friend, whoe'er you are, at last arriving hither to commence, I feel through every leaf the pressure of your hand, which I return. And thus upon our journey link'd together let us go.

(WWSP 307)²

O recurso a este poema introdutório prefigura a tentativa continuada de Whitman apresentar *Leaves of Grass* a partir de uma base consistente, que vai reformulando de modo progressivo,

António Botelho de Amaral

¹ Na edição de que se cita "Inscription", o poema é transcrito em forma de itálico, com as excepções assinaladas. Um poema derivado deste, "One's-Self I Sing" (a seguir considerado no presente trabalho), abre a secção *Inscriptions* em *Leaves of Grass* de 1871.

² Abreviaturas usadas no presente trabalho para bibliografia de Whitman: WWSP - *Walt Whitman: Selected Poems 1855-1892*. Ed. Gary Schmidgall (New York: St. Martin's Press, 1999); NLG - *Leaves of Grass*. Ed. Sculley Bradley and Harold W. Blodgett. A Norton Critical Edition (New York and London: W. W. Norton & Company, 1973); PP - *Poetry and Prose*. Ed. Justin Kaplan. First Library of America College Edition (New York: The Library of America, 1996); IwWHT - *Intimate with Walt: Selections from Whitman's Conversations with Horace Traubel, 1888 - 1892*. Ed. Gary Schmidgall (Iowa City: University of Iowa Press, 2001).

3 Entre a poesia reunida em "Sands at Seventy", no livro *November Boughs* (1888) de Whitman, aparece uma variante do poema "Inscription" (com pequenas alterações), intitulada "Small the Theme of My Chant", que se reproduz: "Small the theme of my Chant, yet the greatest - namely, One's-Self - a simple, separate person. That, for the use of the New World, I sing. / Man's physiology complete, from top to toe, I sing. Not physiognomy alone, nor brain alone, is worthy for the Muse; - I say the Form complete is worthier far. The Female equally with the Male, I sing. / Nor cease at the theme of One's-Self. I speak the word of the modern, the word En-Masse. / My Days I sing, and the Lands - with interstice I knew of hapless War. / (O friend, whoe'er you are, at last arriving hither to commence, I feel through every leaf the pressure of your hand, which I return. / And thus upon our journey, footing the road, and more than once, and link'd together let us go.)" (NLG 525-526).

4 Sobre o assunto, cf. até à pág. 167 do presente trabalho.

5 Sobre o assunto, registam-se exemplos de mudanças em poemas extensos das publicações até 1871: Na edição de 1856, o primeiro poema, sem título em 1855 ("Song of Myself", em 1881), passa a "Poem of Walt Whitman, an American". Na terceira edição, o poema é designado apenas por "Walt

a fim de concretizar o desenvolvimento do seu projecto inovador com raízes na tradição poética.³ Em "Inscription", as expressões relativas à poesia criada ("*the following Chant*") e ao acto de cantar (quatro vezes ocorre: "*I sing*") definem um objectivo importante que está na origem de *Leaves of Grass* como poema.⁴

A segunda edição (1856) e a terceira (1860) de *Leaves of Grass* demonstram a necessidade experimentada por Whitman de efectuar alterações, não só pelos acréscimos de poemas, mas também devido à lacuna ou à escassez de informação sobre a estrutura da poesia coligida.⁵ De facto, enquanto na edição de 1855, o Prefácio anuncia e caracteriza um poema extenso (depois intitulado "Song of Myself") e vários complementares, por seu turno, nas edições posteriores e ampliadas, afigura-se indispensável uma articulação que relacione os poemas de forma clara, para o leitor apreender o sentido da globalidade, motivo por que a temática de alguns desses poemas contempla referências a outros, em função da própria arquitectura de *Leaves of Grass*.

Retrocedendo ainda à questão do Prefácio e à ponte que ele estabelece com a poesia aglomerada sem critério transparente, merece destaque um comentário de Gay Wilson Allen, incluído em *The Solitary Singer: A Critical Biography of Walt Whitman*. Com notável acuidade, ao reflectir sobre a leitura de *Leaves of Grass* feita por Emerson em 1855, aquele crítico explica acerca do Prefácio e do grupo de poemas da edição inaugural:

To understand Emerson's spontaneous and generous gesture we need to examine the actual contents of the book he had just read. His attention would have been caught first by the untitled preface, which contained much that he himself had been saying though expressed in new ways, and a good deal too that he had not said. At a glance Whitman's paragraphs resembled Emerson's own, deficient in transitions and logical order but strong in positive assertion, the logic implied in the grouping of concrete details and arrangement of imagery rather than in the correlation of ideas. *Actually, this preface had more coherence and unity than the poems that followed it.*⁶

Ora, a elaboração de *Inscriptions*, como parte de *Leaves of Grass*, e o seu alargamento subsequente reflectem a consciência de Whitman quanto ao interesse de fundamentar numa secção composta por diversos poemas o que fica apenas indicado no

poema "Inscription". Em tais circunstâncias, "One's-Self I Sing" (primeiro poema de *Inscriptions*) começa por re-ordenar as intenções apontadas em "Inscription", enquanto a maior contenção discursiva que Whitman passa a observar aumenta o relevo dos aspectos programáticos essenciais:

ONE'S-SELF I sing, a simple separate person,
Yet utter the word Democratic, the word En-Masse.

Of physiology from top to toe I sing,
Not physiognomy alone nor brain alone is worthy for the Muse,
I say the Form complete is worthier far,
The Female equally with the Male I sing.

Of Life immense in passion, pulse, and power,
Cheerful, for freest action form'd under the laws divine,
The Modern Man I sing. (PP 165)

Neste poema, verifica-se que Whitman concilia um esforço de síntese com o emprego sistemático da repetição. Na verdade, ele consegue aludir de forma sucinta a várias linhas de pensamento que orientam *Leaves of Grass* e, paradoxalmente, recorre à insistência como processo acentuador de uma identificação da sua poesia com o acto de cantar (em "One's-Self I Sing", à semelhança do poema "Inscription", é usada por quatro vezes a expressão: "I sing").

A sobriedade que marca o discurso lacónico de "One's-Self I Sing" e de outros poemas de *Inscriptions* contrasta, sem dúvida, com a exuberância e o verbalismo do poema de abertura em *Leaves of Grass*, na edição de 1855.

Conclui-se, portanto, que a poesia whitmaniana também revela concisão, apesar de esta não ser prevalectente.

Note-se ainda que, no poema "One's-Self I Sing", em confronto com a redobrada ênfase atribuída ao Eu poético de "Song of Myself" (ou do poema inicial, em 1855), há uma inversão no enunciado, surgindo primeiro referido o que se canta. E cantar envolve aqui, sobretudo, a problemática da vertente épica, como Gay Wilson Allen salienta em *A Reader's Guide to Walt Whitman*:

This poem is nearly all doctrine, announcing the "program" of the book. [...] The poet says "I sing," but here *sing* is a metaphor, not a

Whitman", enquanto *Leaves of Grass* abre com "Proto-Leaf". Este poema, em 1867, recebe o título de "Starting from Paumanok". Em 1871, a posição de "Starting from Paumanok" em *Leaves of Grass* é deslocada para imediatamente a seguir à secção *Inscriptions*, ordem que se manteria.

6 Gay Wilson Allen, *The Solitary Singer: A Critical Biography of Walt Whitman* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985) 153. Itálicos introduzidos.

fact. Since the poem is not singable, why does the poet use the word *sing* four times? Probably because he remembered that the epic poet sang - Homer quite literally - according to tradition. And Virgil begins his epic, "Arms and the man I sing." In defending his subject matter as "worthy for the Muse," Whitman is asserting that his muse is different from Homer's or Virgil's because he sings for a democratic society. Consequently, his hero is not a giant among men, a Hector or an Achilles, but "a simple separate person" - an average person, but one with his own personality.⁷

O Eu poético de "One's-Self I Sing", que se assume poeta, apresenta o Homem Moderno ("The Modern Man") como herói da poesia épica "moderna". Todavia, o anúncio da celebração empreendida coincide com a proposta para a formação desse Novo Homem, uma proposta sobre a necessidade das condições políticas, filosóficas e religiosas seguintes:

- O relacionamento entre indivíduo ("a simple separate person") e comunidade ("En-Masse") submeter-se aos princípios democráticos, com base no respeito pela liberdade individual;
- a plenitude física e espiritual ("the Form complete") estar igualmente ao alcance legítimo de homens e mulheres ("The Female equally with the Male"), o que prenuncia liberdade sexual ("physiology from top to toe");
- as emoções intensas e as situações particulares da vida serem fruídas com alegria e liberdade ("Life immense in passion, pulse, and power, / Cheerful, for freest action"), sob a égide das leis divinas ("under the laws divine").

De acordo com esta apresentação / proposta, o herói é singular e, ao mesmo tempo, transforma-se em plural (representante do povo americano) - o projecto de exaltação do conceito de Homem Moderno (i.e., o Americano) engloba o intento de persuadir o leitor, motivando-o para a causa da democracia. Por isso, o âmbito de tal cantar não se restringe ao Eu poético, mas abre-se ("ONE'S-SELF" permite ir além de "myself"), desde qualquer indivíduo até ao nível colectivo. Whitman parte do esboço traçado em "One's-Self I Sing" para "modernizar" os ensinamentos da tradição poética, na sua tentativa de atingir com o(s) herói(s) do presente e do futuro uma elevação capaz de corresponder àquela exemplificada pelos heróis do passado nas epopeias antigas.

⁷ G. W. Allen, *A Reader's Guide to Walt Whitman* (Syracuse, N.Y.: Syracuse Univ. Press, 1997) 120.

"As I Ponder'd in Silence", o segundo poema de *Inscriptions*, retoma e desenvolve os sinais deixados em "One's-Self I Sing" sobre o enquadramento de *Leaves of Grass* na tradição do poema épico. Em especial, é aprofundada a referência anterior à musa ("Not physiognomy alone nor brain alone is worthy for the Muse"), através de uma situação na qual esta aparece ao sujeito do enunciado quando ele se encontra a reflectir acerca dos seus próprios poemas. Tratando-se da musa inspiradora da poesia épica, fica tácito o reconhecimento de que este poeta se liga à mesma tradição. Efectivamente, lê-se na primeira estrofe do poema:⁸

As I ponder'd in silence,
 Returning upon my poems, considering, lingering long,
 A Phantom arose before me with distrustful aspect,
 Terrible in beauty, age, and power,
 The genius of poets of old lands,
 As to me directing like flame its eyes,
 With finger pointing to many immortal songs,
 And menacing voice, *What singest thou?* it said,
Know'st thou not there is but one theme for ever-enduring bards?
And that is the theme of War, the fortune of battles,
The making of perfect soldiers. (PP 165)

A musa ("A Phantom [...] / Terrible in beauty, age, and power, / The genius of poets of old lands") adverte com firmeza o sujeito poético quanto aos modelos antigos a respeitar ("With finger pointing to many immortal songs"), interroga-o ("*What singest thou?*") e lembra-lhe o tema que deve ser cantado, consoante objectivos inalteráveis ("*the theme of War, the fortune of battles, / The making of perfect soldiers*").

Ora, a resposta do Eu poético conjuga a subtilidade metafórica e a força da convicção. Primeiro, ele garante manter-se fiel à temática central característica da poesia épica, ao dizer que também canta a guerra, aparentando subordinar-se à musa. Porém, o que depois se verifica é uma atitude corajosa para enfrentar a altivez dela. A segunda estrofe do poema traz a afirmação das diferenças que o sujeito do enunciado decide introduzir sobre o objectivo da sua poesia, ousando fundamentá-las perante a musa, sem hesitações:

⁸ Transcreve-se a informação: "In this and the next poem ["In Cabin'd Ships at Sea"] WW begins a use of *italics* whose flexibility and variety the student will find interesting to note as he proceeds through *LG*. Here the form is question and answer, but in the following poem it is imagined response. In "Song of the Redwood-Tree," as in "Out of the Cradle..." and "Out of the Rolling Ocean..." it is direct first person. In the thrush song of "When Lilacs Last..." it is a voice overheard, and so on." (*NLG* 1).

*Be it so, then I answer'd,
 I too haughty Shade also sing war, and a longer and greater one
 than any,
 Waged in my book with varying fortune, with flight, advance and
 retreat, victory deferr'd and wavering,
 (Yet methinks certain, or as good as certain, at the last,) the field
 the world,
 For life and death, for the Body and for the eternal Soul,
 Lo, I too am come, chanting the chant of battles,
 I above all promote brave soldiers. (PP 165)*

A "guerra" aludida também representa o desafio ao preconceito da fixidez na tradição poética. O herói whitmaniano (o "Homem Moderno", já identificado em "One's-Self I Sing") combate pela democracia. Para melhor assinalar a renovação a que procede envolvendo a forma poética da epopeia, o Eu do poema salvaguarda a dimensão comum da luta, em paralelo com a poesia épica mais antiga. Logo de seguida, retrata o tipo de luta muito diferente em que participa, nos tempos modernos e num país novo ("*I too haughty Shade also sing war, [...] / Waged in my book with varying fortune, with flight, advance and retreat, victory deferr'd and wavering*"). Conforme é sublinhado, o propósito último da poesia épica "moderna" distingue-se porque esta se ocupa de aspectos resolvidos na esfera terrena ("*the field the world*"), abrange a condição humana quer no plano físico, quer no espiritual ("*For life and death, for the Body and for the eternal Soul*"), e, principalmente, actua no sentido de contribuir para a formação de um Novo Homem (o Americano) que se empenhe, com a indispensável audácia, na defesa de uma sociedade livre e democrática ("*I above all promote brave soldiers*").

Assim, no âmbito da secção *Inscriptions*, "One's-Self I Sing" e "As I Ponder'd in Silence" articulam-se para introduzirem *Leaves of Grass* enquanto poema épico "moderno" e, em consequência, inovador.

Definida tal condição, Whitman tenta consolidar ao longo de *Inscriptions* o estatuto da sua poesia, pelo que divulga esta como sendo destinada a absorver e a projectar alusões ao desenvolvimento histórico da América no processo da construção de uma identidade nacional.

É precisamente devido à influência desse trabalho elaborado em *Leaves of Grass* que James E. Miller, Jr., no seu livro *Walt Whitman*, quando problematiza o vínculo entre o Poeta e a América, atribui significado excepcional ao poema épico escrito desde uma fase ainda de busca da identidade, tanto por parte de Whitman, como ao nível da nação americana:

Whitman lived through the nation's heroic age, at a time when men had to be (or seemed to be) a little more than life-size to accomplish all the deeds they undertook. When he came on the scene, he found a country (like himself) in search of an identity. By the time he departed, not only he but his country had established, for better or worse, their personalities. Because Whitman and America conducted simultaneously that sobering search for a self, because they set off together in quest of their souls, there is an intimacy between the two in his book that no subsequent work can ever approach. *Leaves of Grass* must, for this reason, be recognized ultimately as America's great archetypal poem – as the national epic.⁹

O tempo que separa a primeira versão e a última de *Leaves of Grass* constitui, aliás, um elemento com reflexo importante em *Inscriptions*, secção cuja estrutura denota flutuações. Para elas contribuem os diversos acontecimentos ocorridos no país (sobretudo, uma guerra civil), a evolução da sociedade americana, a experiência de vida acumulada pelo Autor, a decadência física deste e uma decorrente maturidade no campo espiritual, factores que geram mudanças profundas. Whitman não as quer diluir, nem mesmo em termos de apresentação da sua poesia. Ao invés, deixa anunciados alguns contrastes relativamente a uma forma de expressão poética em que pretende incorporar aspectos de natureza complexa e antagónica, individual e colectiva.

Considere-se o caso de "Shut Not Your Doors", vigésimo primeiro poema de *Inscriptions*, no qual o sujeito poético, enquanto escritor, dirige um apelo às bibliotecas, a fim de as persuadir a não recusarem o seu livro:

SHUT not your doors to me proud libraries,
For that which was lacking on all your well-fill'd shelves, yet
needed most, I bring,

⁹ James E. Miller, Jr., *Walt Whitman* (New York: Twayne Publishers, Inc., 1962) 16.

Forth from the war emerging, a book I have made,
 The words of my book nothing, the drift of it every thing,
 A book separate, not link'd with the rest nor felt by the intellect,
 But you ye untold latencies will thrill to every page. (PP 175)

O poema, resultante de várias alterações formais, incluindo uma supressão de quatro versos,¹⁰ começa por pertencer a *Drum-Taps* (1865), segmento de *Leaves of Grass* relacionado com a crise da Guerra Civil, o que esclarece a referência à guerra ("Forth from the war emerging"). Nesta conjuntura, ganha relevo a atribuição de um carácter fundamental ao impulso que determina o acto da escrita, a ponto de, alegadamente, ser menosprezada a questão discursiva ("The words of my book nothing, the drift of it every thing"). Portanto, segundo este verso, o interesse da poesia reside apenas na mensagem transmitida. Ou dito de outro modo – face à tragédia da Guerra Civil, a poesia whitmaniana intensifica a expressão de emoções a que também se prendem causas políticas (as da democracia e da unidade nacional). Contudo, o citado princípio de subestimação da linguagem e dos processos retóricos utilizados na Literatura acabaria por desaparecer da poética mais tardia de Whitman, conforme testemunham o seu empenho na rasura de que nasce o próprio poema definitivo "Shut Not Your Doors" e a sua decisão de integrá-lo em *Inscriptions*, já em 1881...

Um confronto que se estabeleça entre poemas como "Shut Not Your Doors" e "Me Imperturbe" (o décimo quinto da secção) servirá para observar, com bastante nitidez, exemplos de oscilações e contrastes no percurso da poesia de Whitman reflectidos em *Inscriptions*.

Recuando então a "Me Imperturbe", um poema escrito antes da Guerra (em 1860 e, a princípio, inserido na secção *Chants Democratic* de *Leaves of Grass*), depara-se com a calma e a indiferença do sujeito poético. De facto, a sua atitude passiva, mas de auto-domínio perante eventuais situações projectadas em lugares variados, é contrastante com a perturbação e a impetuosidade manifestadas pelo Eu do enunciado de "Shut Not Your Doors". A empatia estabelecida com a Natureza proporciona uma capacidade de compreender o significado relativo da existência e atingir pacificação:

¹⁰ Tais versos integram, desde 1881, o poema "As They Draw to a Close".

ME imperturbe, standing at ease in Nature,
Master of all or mistress of all, aplomb in the midst of irrational
things,
Imbued as they, passive, receptive, silent as they,
Finding my occupation, poverty, notoriety, foibles, crimes, less
important than I thought,
Me toward the Mexican sea, or in the Mannahatta or the
Tennessee, or far north or inland,
A river man, or a man of the woods or of any farm-life of these
States or of the coast, or the lakes or Kanada,
Me wherever my life is lived, O to be self-balanced for
contingencies,
To confront night, storms, hunger, ridicule, accidents, rebuffs, as
the trees and animals do.

(PP 173)

Este poema e outros escritos no período que antecede a Guerra Civil – não pertencentes a *Inscriptions*, como "Song of Prudence" (1856) ou "A Song of Joys" (1860) – traduzem certa descrença revelada por Whitman no combate político, posição que acaba por assinalar uma fase da sua escrita poética. Por conseguinte, não é nenhum conjunto sistematizado de princípios filosóficos que leva Whitman a adoptar determinada filosofia de vida e a registá-la na sua poesia, mas esta perfaz a resposta que encontra para as circunstâncias do rumo político da América naquela época.¹¹ Entretanto, e por associação, o discurso de Whitman em "Me Imperturbe" e o quadro poético aí representado conduzem a que possa vislumbrar-se no poema alguma afinidade com princípios do estoicismo. Isso mesmo argumenta George Hutchinson no artigo "Stoicism", quando reconhece uma vertente estóica na poesia whitmaniana, chegando a afirmar o seguinte: "'Me Imperturbe' can serve virtually as a definition of the stoic stance."¹² De notar ainda que para este tipo de leitura concorre o emprego da forma de complemento do pronome pessoal ("Me"), em vez do pronome pessoal sujeito, no início de "Me Imperturbe", o que sem dúvida acentua a dimensão da passividade. Ora, tal atitude passiva aparece depois substancialmente alterada no poema "Shut Not Your Doors", pelo tom de ansiedade que se verifica marcar a expressão do Eu poético quanto ao futuro acolhimento dispensado à sua escrita.

Como atrás se disse no presente trabalho, o assunto da poesia

¹¹ Sobre "Me Imperturbe", transcreve-se a observação: "It is remindful of the counsels to himself which WW often entered in his notebooks". (NLG 11).

¹² George Hutchinson, "Stoicism" in *Walt Whitman: An Encyclopedia*, ed. J. R. LeMaster and Donald D. Kummings (New York and London: Garland Publishing, Inc., 1998) 692.

prevalece em *Inscriptions*, visto que Whitman deseja cimentar o estatuto de *Leaves of Grass* proclamado nos primeiros dois poemas. Por isso, a partir do terceiro poema, "In Cabin'd Ships at Sea" (1871), muito embora o Poeta não tenha qualquer intuito de restringir o número dos seus potenciais leitores, por vezes o Eu do enunciado identifica destinatários desta poesia e dirige-se com frequência ao receptor ("You"), de modo a sugerir e instigar uma relação de proximidade que é avivada no fecho do conjunto, em "Thou Reader".

No poema "In Cabin'd Ships at Sea", a temática da fortuna da recepção à poesia domina as preocupações manifestadas pelo sujeito poético. À semelhança do que acontece noutros poemas de *Inscriptions*, há uma dedicatória, mas neste caso expressa nos versos finais, e não logo no título:¹³

Bear forth to them folded my love, (dear mariners, for you I fold
it here in every leaf;)
Speed on my book! spread your white sails my little bark athwart
the imperious waves,
Chant on, sail on, bear o'er the boundless blue from me to every
sea,
This song for mariners and all their ships. (PP 166)

O poema "In Cabin'd Ships at Sea" organiza-se em três estrofes de oito versos cada, as quais correspondem às fases do desenvolvimento de uma situação criada em torno do acesso de marinheiros à poesia.

Na primeira estrofe, o discurso é metaforicamente atribuído a um livro de poemas, enquanto se mantém na expectativa de ser lido pelos que, longe da terra, atravessam a imensidão do mar:

IN cabin'd ships at sea,
The boundless blue on every side expanding,
With whistling winds and music of the waves, the large imperious
waves,
Or some lone bark buoy'd on the dense marine,
Where joyous full of faith, spreading white sails,
She cleaves the ether mid the sparkle and the foam of day, or
under many a star at night,

¹³ Cf. os seguintes títulos: "To Foreign Lands", "To a Historian", "To Thee Old Cause", "For Him I Sing", "To The States", "To a Certain Cantatrice" e "To You".

By sailors young and old haply will I, a reminiscence of the land,
be read,
In full rapport at last. (PP 166)

A segunda estrofe, onde modificações gráficas do tipo de letra permitem a representação de uma hipotética resposta dos marinheiros,¹⁴ assinala o poder da poesia, a qual não só acompanha os que se deslocam a zonas misteriosas do mundo, como se converte para eles em canto universal:

*Here are our thoughts, voyagers' thoughts,
Here not the land, firm land, alone appears, may then by them be
said,
The sky o'erarches here, we feel the undulating deck beneath our
feet,
We feel the long pulsation, ebb and flow of endless motion,
The tones of unseen mystery, the vague and vast suggestions of the
briny world, the liquid-flowing syllables,
The perfume, the faint creaking of the cordage, the melancholy
rhythm,
The boundless vista and the horizon far and dim are all here,
And this is ocean's poem. (PP 166)*

A última estrofe consiste na intervenção de um sujeito poético que na condição de poeta se dirige ao seu livro, a fim de garantir a presença da poesia em terra e no mar. A determinação e o empenho inerentes ao acto da escrita ficam bem demonstrados através do seguinte trecho que precede o remate de "In Cabin'd Ships at Sea":

Then falter not O book, fulfil your destiny,
You not a reminiscence of the land alone,
You too as a lone bark cleaving the ether, purpos'd I know not
whither, yet ever full of faith,
Consort to every ship that sails, sail you! (PP 166)

A dedicatória já citada encerra este poema com uma manifestação de afecto ["Bear forth to them folded my love, (dear mariners, for you I fold it here in every leaf;)"], recurso amiúde utilizado por Whitman na sua poesia para dramatizar a faceta da confessionalidade e, inclusive, enquanto artifício retórico para

14 Cf. n. 8 do presente trabalho.

comprometer os leitores numa relação emocional com o sujeito do enunciado.

Pela insistência, ressalta no poema o confronto terra / mar. Justificar-se-á, a tal propósito, uma chamada de atenção para o facto de serem introduzidos em *Inscriptions* alguns temas e / ou imagens com significado especial ao longo de *Leaves of Grass*.

No que concerne a "In Cabin'd Ships at Sea", pela primeira vez dá-se uma inclusão da água como símbolo, mediante referência ao mar. Ora, na poesia de Whitman, o simbolismo da água tem uma importância muito considerável, estando sobretudo ligado à dimensão espiritual. Daí que sejam numerosas as imagens da água em *Leaves of Grass*, as quais envolvem o mar, como também rios, lagos ou a chuva, por exemplo. Além disto, o mar constitui o motivo central de uma secção que recebe, precisamente, o título *Sea-Drift*.

Sobre as referências ao mar na obra geral de Whitman, mencionam-se dois excertos do artigo "The Sea", da autoria do crítico David Kuebrich. O primeiro resume assim a questão do simbolismo: "In both Whitman's poetry and prose, the sea functions as a symbol of the divine source of humanity and the rest of creation."¹⁵ O segundo equaciona a problemática da dicotomia terra / mar (focada no poema "In Cabin'd Ships at Sea") e deixa um esclarecimento útil:

With the sea representing the divine or the spiritual in Whitman's poetry, the land represents the natural world, and the shoreline becomes a meeting point between the two worlds and thus an appropriate location for spiritual perception and poetic inspiration. In various poems, for instance, "Out of the Cradle Endlessly Rocking," "By Blue Ontario's Shore," "When I Heard at the Close of the Day," and "As I Ebb'd with the Ocean of Life," Whitman receives an important revelation at the seashore.¹⁶

Imediatamente a seguir a "In Cabin'd Ships at Sea", Whitman coloca o poema "To Foreign Lands" (1860), posicionamento que, mediante o contraste estabelecido nos respectivos títulos entre as alusões ao mar ("Sea") e à terra ("Lands"), empresta abrangência complementar à recepção ideada para a poesia que *Inscriptions* apresenta. Ao mesmo tempo, o envio para o estrangeiro ("To Foreign Lands") projecta *Leaves of Grass* no plano do

¹⁵ David Kuebrich, "The Sea" in *Walt Whitman: An Encyclopedia* 622.

¹⁶ David Kuebrich, "The Sea" in *Walt Whitman: An Encyclopedia* 623.

reconhecimento internacional, de uma forma que lhe acrescenta o carácter da universalidade:

I HEARD that you ask'd for something to prove this puzzle the New
World,
And to define America, her athletic Democracy,
Therefore I send you my poems that you behold in them what you
wanted.

(PP 167)

Ao antever o efeito da sua poesia em países estrangeiros, o Eu poético mostra confiança na qualidade do que escreve, admitindo, entretanto, exercer influência política, visto que a razão apontada para recomendar a leitura dos seus poemas se prende com o louvor à democracia americana e a exemplaridade que esta pode partilhar com o mundo. Aliás, em *Leaves of Grass*, no poema "Salut au Monde!"¹⁷ (já fora de *Inscriptions*), depara-se com um desenvolvimento da abertura lançada em "To Foreign Lands".

Como o título indica, "Salut au Monde!" consiste numa saudação a todos os povos do mundo. Formado por treze secções, nas quais os catálogos se sucedem,¹⁸ este poema espelha a solidariedade ao nível internacional que reaparece em vários momentos da obra de Whitman. Veja-se como o verso final da décima parte condensa a mensagem de todo o poema, enquanto, na última estrofe, o sujeito do enunciado se institui representante da América:

And I salute all the inhabitants of the earth. (PP 294)

Toward you all, in America's name,
I raise high the perpendicular hand, I make the signal,
To remain after me in sight forever,
For all the haunts and homes of men.

(PP 297)

Por conseguinte, apesar do forte nacionalismo que se manifesta nos seus poemas, Whitman dedica alguns deles à temática respeitante ao estrangeiro, facto com início em "To Foreign Lands". A pluralidade das raízes culturais americanas também explica a faceta da predisposição para um olhar atento

¹⁷ Em *Leaves of Grass* de 1856, o poema recebe o título "Poem of Salutation". Em 1860, o título do poema passa definitivamente para "Salut au Monde!".

¹⁸ Refiram-se três menções respeitantes a Portugal: "Lisbon" (v. 77); "Oporto" (v. 135); "you Portuguese!" (v. 168). Cf.: PP 290, 293, 294.

dirigido ao exterior, em virtude de a América ser um país que necessita de encontrar identidade. Por exemplo, embora Whitman permaneça na América praticamente durante toda a sua vida,¹⁹ alguns poetas americanos já do século XX chegam a decidir expatriar-se, em consequência de um recrudescimento do interesse e do espírito de curiosidade por diversas culturas, aspecto em que sobressaem os modernistas Ezra Pound e T. S. Eliot, afinal, de outro modo na esteira de Whitman.

O quinto poema de *Inscriptions*, com o título "To a Historian" (1860), está ligado à questão da democracia na América.²⁰ Trata-se de uma confrontação que proclama a superioridade do(s) poeta(s) sobre o(s) historiador(es), em resultado de uma alegada influência quanto à construção da sociedade futura:

YOU who celebrate bygones,
 Who have explored the outward, the surfaces of the races,
 the life that has exhibited itself,
 Who have treated of man as the creature of politics, aggregates,
 rulers and priests,
 I, habitan of the Alleghanies, treating of him as he is in himself in
 his own rights,
 Pressing the pulse of the life that has seldom exhibited itself,
 (the great pride of man in himself,)
 Chanter of Personality, outlining what is yet to be,
 I project the history of the future.²¹

(PP 167)

Endereçado a um historiador, o poema assenta numa estratégia retórica que tem a finalidade de comparar as tarefas desempenhadas pelo historiador e pelo poeta. Neste enquadramento, o primeiro é caracterizado por se ocupar do passado, numa perspectiva reduzida e superficial ("the outward, the surfaces of the races, the life that has exhibited itself"), sob a dependência dos poderes instituídos ("the creature of politics, aggregates, rulers and priests"). Por sua vez, o segundo é caracterizado por se ocupar do futuro, numa perspectiva ampla e profunda ["the life that has *seldom* exhibited itself, (the great pride of man in himself,)"],²² com independência e capacidade profética ("Chanter of Personality, outlining what is yet to be"). O discurso de um sujeito do enunciado que se afirma poeta acaba,

19 A única viagem ao estrangeiro feita por Whitman é ao Canadá, entre Junho e Outubro de 1880.

20 O poema aparece em *Leaves of Grass* de 1860, integrado em *Chants Democratic*. Em 1867, a sua extensão é encurtada de quinze para sete versos.

21 Transcreve-se o apontamento: "habitan of the Alleghanies] 'habitan' is apparently the poet's coinage, perhaps derived from 'habitant,' a native of Canada (or Louisiana) of French descent. The Alleghanies are the oldest mountains in the United States; thus WW is allegorically identifying himself with the ancient geologic past of his land. 'Alleghanies' is Whitman's own spelling." (NLG 4).

22 Itálico introduzido.

inclusive, no jogo de palavras que serve para frisar como a poesia ultrapassa os limites da história ("I project the *history* of the future").²³

"To a Historian" evidencia uma posição neo-aristotélica, no sentido em que transparece no poema a recuperação da destriça entre poesia e história analisada no capítulo IX de *Poética*. Na verdade, Aristóteles distingue os objectivos da poesia e da história, ao observar o seguinte:

não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa [...] — diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. Por "referir-se ao universal" entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e acções que, por liame de necessidade e verosimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens;²⁴

Através da conclusão de "To a Historian" em favor da poesia, Whitman está a atribuir à figura do poeta determinadas possibilidades no campo da criação que se aproximam do pensamento aristotélico citado. E, no âmbito de *Leaves of Grass*, tal significa que é conferido ao poeta um papel decisivo na garantia futura da vida democrática, linha orientadora prosseguida noutros poemas de *Inscriptions*, como "On Journeys through the States" e "Poets to Come".

"To Thee Old Cause" (1871), que sucede a "To a Historian", confirma o desígnio whitmaniano de fundamentar as potencialidades de intervenção da poesia na luta por uma sociedade democrática. O poema surge impregnado de fervor patriótico, reunindo uma declaração sobre a importância da poesia, a recordação dolorosa da Guerra Civil e a promessa de uma entrega do Eu poético em defesa da causa da democracia ("Old Cause").

Assim, organizado em três estrofes, o poema parte de uma dedicatória:

²³ Itálico introduzido.

²⁴ Aristóteles, *Poética*, Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa (Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986) 115-116.

TO thee old cause!
Thou peerless, passionate, good cause,
Thou stern, remorseless, sweet idea,
Deathless throughout the ages, races, lands,
After a strange sad war, great war for thee,
(I think all war through time was really fought, and ever will be
really fought, for thee.)
These chants for thee, the eternal march of thee. (PP 167)

A estrofe intermédia assinala uma pausa centrada na memória da guerra e lança a ponte em direcção à última fase:

(A war O soldiers not for itself alone,
Far, far more stood silently waiting behind, now to advance in this
book.) (PP 167)

Na terceira estrofe, o discurso não só retoma a força expressiva da anterior dedicatória, mas converte-se em juramento de fidelidade, quando a poesia é identificada com a própria guerra. Em consequência, o tom de arrebatamento, a determinação e mesmo alguma agressividade marcam, definitivamente, o poema "To Thee Old Cause":

Thou orb of many orbs!
Thou seething principle! thou well-kept, latent germ! thou centre!
Around the idea of thee the war revolving,
With all its angry and vehement play of causes,
(With vast results to come for thrice a thousand years,)
These recitatives for thee, – my book and the war are one,
Merged in its spirit I and mine, as the contest hinged on thee,
As a wheel on its axis turns, this book unwitting to itself,
Around the idea of thee. (PP 167-168)

Entretanto, subjacente ao poema, deve ainda considerar-se uma vertente histórica muito importante, a qual resulta da política defendida por Whitman acerca da unidade da América como nação. Este aspecto, que tem a ver com a proposta whitmaniana para um esforço de conciliação entre o direito à liberdade individual e a necessidade de o país se manter unido, fica assinalado, com bastante clareza, num artigo escrito por Margaret H. Duggar sobre "To Thee Old Cause". De facto, a crítica

pretende lembrar como aquela problemática, abrangendo as duas componentes que tanto preocupam Whitman, está implicada no poema: "'Old Cause,' first published in 1871, claims for Whitman's work at least two historical dimensions. In his poetry, he addresses not only the political independence of citizens growing out of the Revolutionary War but the necessity for union affirmed by the recently concluded American Civil War; 'my book and the war are one,' he says in the poem."²⁵

"Eidólons" (1876), o sétimo poema de *Inscriptions*, traz a esta secção várias mudanças significativas.

Um primeiro ponto a sublinhar provém da circunstância de constituir o poema de *Inscriptions* mais longo, com o total de oitenta e quatro versos. E embora a sua extensão seja apenas média no universo de *Leaves of Grass*, a saliência indicada relativamente ao conjunto introdutório concorre para aqui emprestar a "Eidólons" maior centralidade.

Face ao emprego quase sistemático de "verso livre" por Whitman, no plano da prosódia também se observam transformações neste poema, com incidência nos seguintes aspectos:

- Regularidade estrófica (invulgar em *Leaves of Grass*), com distribuição dos versos por quadras.²⁶

- Predominância acentuada de pés jâmbicos.

Em cada estrofe, proximidade ou até coincidência do número de pés, na relação entre o primeiro e o quarto versos (mais curtos), bem como entre o segundo e o terceiro versos,²⁷ existindo um paralelismo:

I MET a seer,
 Passing the hues and objects of the world,
 The fields of art and learning, pleasure, sense,
 To glean eidólons.

Put in thy chants said he,
 No more the puzzling hour nor day, nor segments, parts, put in,
 Put first before the rest as light for all and entrance-song of all,
 That of eidólons.
 Ever the dim beginning,
 Ever the growth, the rounding of the circle,
 Ever the summit and the merge at last, (to surely start again,)
 Eidólons! eidólons! (PP 168)

²⁵ Margaret H. Duggar, " 'To Thee Old Cause' (1871) " in *Walt Whitman: An Encyclopedia* 733.

²⁶ Para exemplo, cf. próximas citações de cinco quadras.

²⁷ Citações: Primeira, segunda e terceira estrofes do poema.

• Repetição de palavras no último verso de cada estrofe, em jeito de refrão (com variações das formas singular e plural: "eidólons"; "eidólon"):²⁸

The ostent evanescent,
The substance of an artist's mood or savan's studies long,
Or warrior's, martyr's, hero's toils,
To fashion his eidólon.

Of every human life,
(The units gather'd, posted, not a thought, emotion, deed, left out.)
The whole or large or small summ'd, added up,
In its eidólon. (PP 168-169)

As modificações prosódicas encontradas em "Eidólons" representam uma evolução na poesia whitmaniana. Na realidade, a versão final de *Leaves of Grass* consegue assimilar várias diferenças processuais ocorridas durante a escrita desta obra. É assim que, no anterior poema "In Cabin'd Ships at Sea", Whitman deixa um sinal claro (apesar de menos evidente) de já admitir aproximações à regularidade no campo prosódico.²⁹ Ora, os dois poemas pertencem aos anos 70, à fase de transição de Whitman para uma velhice precoce, mas, também, fase de maturidade da sua poesia, na segunda metade do período da História da América conhecido, em geral, como o da Reconstrução ("Reconstruction").³⁰ Dir-se-á que, em vez do uso exclusivo de "verso livre", acaba por ficar testemunhada em *Leaves of Grass* uma apologia da escolha, com liberdade, do tipo de verso entendido como o mais adequado ao ritmo que o Poeta deseja imprimir a cada poema. O que de facto acontece é Whitman privilegiar na sua criação poética, e de modo avassalador, certo tipo de "verso livre". A propósito deste assunto, com a perspectiva que hoje se torna possível ter, repare-se como Whitman antecipa uma prática que T. S. Eliot e Ezra Pound depois também seguiriam, ao utilizarem nas respectivas obras poéticas quer "verso livre", quer referências métricas ou, ainda, escolhendo mesmo subordinarem-se à regularidade métrica.

Além de se distanciar da técnica de escrita mais frequente na poesia whitmaniana, "Eidólons" ilustra uma profunda alteração de carácter temático, em contraste nítido com outros poemas de *Inscriptions*. Chega a surpreender o envio radical para a

²⁸ Citações: Sexta e sétima estrofes do poema. Cf. citações das três estrofes iniciais do poema.

²⁹ Sobre o assunto, trancreve-se: "Note the structural regularity of this poem ["In Cabin'd Ships at Sea"]: three stanzas of eight iambic lines each, beginning and ending with shorter lines." (NLG 3).

³⁰ Transcreve-se o comentário: "In many ways, the Reconstruction years (1865-1877) were a time of disruption for Walt Whitman. As the United States came apart in civil war, and then sought to recompose its Union ideology, so Whitman experienced the war and its aftermath with disquieting intensity." (Luke Mancuso, "Reconstruction" in *Walt Whitman: An Encyclopedia* 576).

espiritualidade, o que faz de "Eidólons" um poema "metafísico", relacionado com uma linha de pensamento filosófico que se inscreve na tradição platônica.

Entretanto, a partir da etimologia da palavra "eidólon", introduza-se um esclarecimento necessário sobre o conceito que está na base de todo o poema. A questão surge bem explicada por D. Neil Richardson, num artigo com o título " 'Eidólons'(1876)" onde afirma o seguinte: "The word 'eidólon' is the Greek word meaning 'idol' and in English can be loosely translated as a specter, phantom, or unsubstantial image. Whitman used the word to mean a spiritual image of the immaterial whose essence is unchanging, contrasted to the material world, where change is an appearance, a mere shadow of its true self."³¹ Por seu turno, na obra *The Evolution of Walt Whitman*, Roger Asselineau especula acerca da fonte que terá influenciado Whitman a recorrer ao termo "eidólon", e avança com duas hipóteses pertinentes: "He may have borrowed the word 'eidólon' from Carlyle or Poe who both used it."³²

Passando à análise do poema, verifica-se que, no canto ao qual parece dar a sua voz, o sujeito poético confessa limitar-se a cumprir ordens recebidas para comunicar aos outros Homens uma revelação quanto à problemática da essência³³ – o princípio de que a verdadeira *realidade* é espírito e não a matéria de um mundo só aparente:

All space, all time,
(The stars, the terrible perturbations of the suns,
Swelling, collapsing, ending, serving their longer, shorter use,
Fill'd with eidólons only.

The noiseless myriads,
The infinite oceans where the rivers empty,
The separate countless free identities, like eyesight,
The true realities, eidólons.

Not this the world,
Nor these the universes, they the universes,
Purport and end, ever the permanent life of life,
Eidólons, eidólons.

³¹ D. Neil Richardson, "Eidólons' (1836)" in *Walt Whitman: An Encyclopedia* 201.

³² Roger Asselineau, "The Creation of a Book" in *The Evolution of Walt Whitman. An Expanded Edition* (Iowa City: University of Iowa Press, 1999) 282.

³³ Cf. as duas primeiras estrofes do poema anteriormente citadas.

Beyond thy lectures learn'd professor,
 Beyond thy telescope or spectroscope observer keen, beyond all
 mathematics,
 Beyond the doctor's surgery, anatomy, beyond the chemist with his
 chemistry,
 The entities of entities, eidólons. (PP 169-170)

O bardo desempenha uma função didáctica e específica na sociedade moderna, enquanto figura inspirada. Como todas as imagens terrenas, pertence ao Absoluto que é designado por Deus ("God"), na estrofe a seguir transcrita:

The prophet and the bard,
 Shall yet maintain themselves, in higher stages yet,
 Shall mediate to the Modern, to Democracy, interpret yet to them,
 God and eidólons. (PP 170)

Esta viragem total para a espiritualidade, observável na poesia de Whitman, ressalta por deliberadamente se afastar da intenção declarada na abertura de *Inscriptions*, em "One's-Self I Sing", poema no qual o sujeito do enunciado promete cantar a alma e, de igual modo, o corpo. Mas, num contraste explícito, o corpo não constitui objecto de canto em "Eidólons". Note-se a dramatização em que o Eu poético envolve alma ("soul") e corpo ("body"):

And thee my soul,
 Joys, ceaseless exercises, exaltations,
 Thy yearning amply fed at last, prepared to meet,
 Thy mates, eidólons.

Thy body permanent,
 The body lurking there within thy body,
 The only purport of the form thou art, the real I myself,
 An image, an eidólón. (PP 170)

A última estrofe de "Eidólons" visa acentuar a plena consciência do sujeito do enunciado no tocante à sua condição de poeta e, ao mesmo tempo, visa também representar um pretenso enquadramento filosófico da poesia. Todo o poema é intencionalmente repetitivo (nos campos temático e formal,

reforçados através de construções próximas de refrão), embora esta quadra lhe confira um sentido de globalidade mais preciso, sobretudo pela concisão do verso derradeiro que transforma o conceito em imagem visual. O poder da imagem reside no fecho de um círculo em que se inscreve o próprio poema:

Thy very songs not in thy songs,
 No special strains to sing, none for itself,
 But from the whole resulting, rising at last and floating,
 A round full-orb'd eidolon. (PP 170)

Dois assuntos relacionados com "Eidólons" merecem ainda reflexão.

O primeiro diz respeito à presença insistente de uma teoria da correspondência que remete para o pensamento de Emanuel Swedenborg, filósofo e místico cuja influência se manifesta em vários autores americanos e europeus do século XIX, caso, por exemplo, de Emerson.³⁴ "Eidólons" não é, de modo nenhum, o único poema whitmaniano que espelha afinidade com a doutrina de Swedenborg. Mas será aquele onde tal doutrina aparece apresentada com maior veemência e desenvolvimento, enquanto sua temática exclusiva. Como David S. Reynolds afirma, no livro *Walt Whitman's America: A Cultural Biography*, já desde "Starting from Paumanok" que se projecta na poesia de Whitman uma ligação a Swedenborg. De facto, tal pode ficar de imediato comprovado pelo excerto que se reproduz desse poema³⁵ (aliás, citação também usada, em parte, por Reynolds):

I will not make poems with reference to parts,
 But I will make poems, songs, thoughts, with reference to
 ensemble,
 And I will not sing with reference to a day, but with reference to
 all days,
 And I will not make a poem nor the least part of a poem but has
 reference to the soul,
 Because having look'd at the objects of the universe, I find there is
 no one nor any particle of one but has reference to the soul.
 Was somebody asking to see the soul?
 See, your own shape and countenance, persons, substances,
 beasts, the trees, the running rivers, the rocks and sands.
 (PP 183)

³⁴ Inicialmente, a influência de Swedenborg em Whitman não chega por via de Emerson, mas resulta de conferências a que Whitman assiste, dadas por um professor da Universidade de Nova Iorque, George Bush, em 1846.

³⁵ Última estrofe da secção 12 e primeira da secção 13, respectivamente.

No entanto, "Starting from Paumanok" contempla múltiplos aspectos, tratados de forma muito diferente da que é aplicada face à problemática de "Eidólons". Por isso, quando David S. Reynolds se debruça sobre "Eidólons", comenta com ironia, aludindo por extensão a Henry James, Sr.: "The poem outdoes Swedenborg or even James in its assertions of correspondences, as the poet looks everywhere and sees only the spiritual counterpart of every physical and emotional thing."³⁶

O segundo assunto relacionado com "Eidólons", e que falta ponderar, articula-se, de certa maneira, com o anterior, em torno da adaptação feita por Whitman da filosofia de Swedenborg e do efeito que isso provoca na sua poesia. Não há dúvida de que o poema "Eidólons", no âmbito de *Inscriptions*, expõe uma radicalização filosófica. Ora, à mudança de pensamento não é estranho o factor do tempo no percurso da vida do Poeta. A consciência de a passagem do tempo lhe trazer a fragilização do corpo leva Whitman a interessar-se por dedicar a sua poesia ao espírito. É nesta conformidade que Roger Asselineau traça um paralelo entre a debilidade física que vai dominando Whitman e a correspondente transferência de atenção para a espiritualidade, o que torna a sua poesia mais filosófica, como "Eidólons" mostra: "His fatigue – already apparent in 1871-72 – [...]. Another symptom of the decline of his creative power is the increasingly intellectual tone of his poems. 'Eidólons' is characteristic of his new manner. He no longer concerned himself now with the concrete details which swarmed in 'Song of Myself'; he preferred to philosophize. His instinctive pantheism has become a kind of dessicated Hegelianism. This intellectualization can be seen also in the suddenly increased proportion of prose in his work."³⁷ No poema "Eidólons", Whitman regista o processo evolutivo universal, focando a superioridade do espírito porque realidade – o espírito permanece, a matéria altera-se. Por conseguinte, a mudança no corpo arrasta mudança na poesia. O corpo deixa de ser exaltado, cedendo lugar à reflexão sobre o processo de correspondência entre matéria e espírito:

³⁶ D. S. Reynolds, *Walt Whitman's America: A Cultural Biography* (New York: Vintage Books, 1996) 266.

³⁷ Roger Asselineau, "The Creation of a Personality" in *The Evolution of Walt Whitman. An Expanded Edition* 223.

Ever the mutable,
Ever materials, changing, crumbling, re-cohering,
Ever the ateliers, the factories divine,
Issuing eidólons. (PP 168)

Estes versos traduzem os pressupostos de uma nova filosofia de vida que nasce da lucidez atingida por Whitman no limiar da velhice. Mas, a poesia não se constitui, apenas, com base em princípios, nem a eles se submete na totalidade. Daí que "Eidólons" também expresse a mágoa que se integra na dimensão espiritual contemplada no discurso do sujeito poético, no sentido apontado por D. Neil Richardson, quando observa: "The poem is rendered poignant by the fact that Whitman wrote it in his final years, when his physical vitality did not match his inner vigor."³⁸

O breve poema "For Him I Sing" (1871) é o oitavo de *Inscriptions*. Na sua leitura, ressalta o facto de sugerir determinada referência. Porém, não existem quaisquer indicações suplementares. Assim, e visto que se inclui naquela secção, ficará legitimada a possibilidade de se identificar o pronome pessoal complemento ("Him") como alusivo ao Homem Moderno ("The Modern Man"), figura paradigmática introduzida no primeiro poema, "One's-Self I Sing".³⁹

Considerem-se, então, os versos de "For Him I Sing":

FOR him I sing,
I raise the present on the past,
(As some perennial tree out of its roots, the present on the past,)
With time and space I him dilate and fuse the immortal laws,
To make himself by them the law unto himself. (PP 171)

Quanto a este poema, além de um registo sobre a técnica de sugerir que Whitman utiliza na escrita para forçar o receptor à intervenção no acto de leitura, saliente-se a função que o Eu do enunciado atribui a si próprio enquanto poeta – ligar o presente e o passado ("I raise the present on the past"). Esta capacidade da poesia complementa-se em *Inscriptions*, no vigésimo segundo poema, "Poets to Come" (1860),⁴⁰ por exemplo, onde é estabelecida a ligação entre o presente e o futuro, à semelhança do que Whitman já indicia em "To a Historian"⁴¹. Na verdade, em "Poets to Come", o sujeito poético saúda e estimula os vindouros, pois acredita, implicitamente, que no futuro a sua mensagem permanece:

³⁸ D. Neil Richardson, "Eidólons' (1876)" in *Walt Whitman: An Encyclopedia* 201.

³⁹ James E. Miller, Jr. admite esta hipótese. Cf.: *A Critical Guide to Leaves of Grass* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1970) 143.

⁴⁰ Em *Leaves of Grass* de 1860, o poema é o nº 14 de *Chants Democratic*. Em 1867, sofre alterações e, desde 1881, integra-se em *Inscriptions*.

⁴¹ No poema "To a Historian", lê-se: "I project the history of the future." Sobre o assunto, cf. pp. 174-175 do presente trabalho.

POETS to come! orators, singers, musicians to come!
 Not to-day is to justify me and answer what I am for,
 But you, a new brood, native, athletic, continental, greater than
 before known,
 Arouse! for you must justify me.

I myself but write one or two indicative words for the future,
 I but advance a moment only to wheel and hurry back in the
 darkness.

I am a man who, sauntering along without fully stopping, turns a
 casual look upon you and then averts his face,
 Leaving it to you to prove and define it,
 Expecting the main things from you. (PP 175)

No fundo, tal como se verifica em "Song of Myself" e noutros poemas, o Poeta fixa o presente, a fim de "anular" o tempo, na perspectiva que alcança da eternidade. É esta consciência que, de outro modo, o poema "Eidólons" procura demonstrar.

O nono poema de *Inscriptions*, "When I Read the Book" (1871), ilustra um caso significativo decorrente da prática whitmaniana de re-escrita. Significativo, em especial porque o Poeta desvia para sentidos diferentes a versão anterior do poema, apresentada em *Leaves of Grass* de 1867.

Para confronto, observe-se primeiro o texto definitivo, composto por uma estrofe de sete versos:

WHEN I read the book, the biography famous,
 And is this then (said I) what the author calls a man's life?
 And so will some one when I am dead and gone write my life?
 (As if any man really knew aught of my life,
 Why even I myself I often think know little or nothing of my real
 life,
 Only a few hints, a few diffused faint clews and indirections
 I seek for my own use to trace out here.) (PP 171)

A construção global do poema causa alguma estranheza, em virtude de o número de versos (quatro) incluído em parêntesis ser maior do que o número de versos (três) fora deles. Geralmente, o parêntesis assinala um aparte no discurso, como a expressão intercalada no segundo verso mostra ["(said I)"]. Ora, em "When I

Read the Book”, o emprego de parêntesis ganha relevo inusitado. O monólogo do sujeito do enunciado nos quatro versos finais não é um simples esclarecimento, pois levanta questões implicadas com o próprio carácter introdutório de *Inscriptions*, no âmbito da obra *Leaves of Grass*. Tais versos transformam-se até numa espécie de revelação, mediante a cumplicidade que sugerem estabelecer com o leitor, de um modo que se torna enfático, em resposta às interrogações críticas levantadas nos três versos do início. Como diz James E. Miller, Jr., antecedendo a citação de “When I Read the Book” no seu livro *Walt Whitman*, este poema funciona em termos de aviso: “As though in anticipation of scholars and critics who would probe deeply into his private affairs, Whitman placed a warning at the beginning of *Leaves of Grass*”.⁴² O Eu poético de “When I Read the Book” considera abusiva a especulação que os biógrafos tendem a desenvolver a propósito da vida alheia. Trata-se de uma das questões focadas no poema. Para também se reflectir sobre outras, importa atender-se à re-escrita da poesia a que Whitman procede (circunstância atrás mencionada), passando pela leitura da versão primitiva.

Assim, na edição crítica de *Leaves of Grass* publicada pela editora Norton, depara-se com a seguinte nota: “The first (and more powerful) version of this poem in *LG* 1867 was limited to five lines, the first four as they are now, the fifth completing the parenthesis: As if you, O *cunning Soul*, did not keep your secret well!). The MS (Lion) shows many variants.”⁴³ (NLG 8) Portanto, nas duas versões do poema confrontadas, a denúncia quanto à falta de rigor das biografias coincide. Mas, na primeira versão, antecipando-se a prováveis leituras biografistas da sua escrita, o sujeito poético desvenda uma estratégia deliberada a respeito da alma.

Isto pode, inclusive, concorrer para explicar o recurso assumido a uma *persona* (“Walt Whitman”) por Whitman, em poemas tão emblemáticos de *Leaves of Grass* como “Song of Myself” e “Salut au Monde!”. De facto, o Canto 24 de “Song of Myself” testemunha a seguinte identificação do sujeito poético:

Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son,
Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding,
No sentimentalist, no stander above men and women or apart from
them,
No more modest than immodest. (PP 210)

⁴² James E. Miller, Jr., *Walt Whitman* 16.

⁴³ Itálicos introduzidos.

E no que concerne a "Salut au Monde!", aquela nomeação aparece quatro vezes no poema:⁴⁴

O TAKE my hand Walt Whitman! (PP 287)

What widens within you Walt Whitman? (PP 287)

What do you hear Walt Whitman? (PP 288)

What do you see Walt Whitman? (PP 289)

Entretanto, regressando ao poema "When I Read the Book" e à sua versão definitiva, conclui-se que o motivo nesta invocado contra a ilusória abrangência de uma biografia é muito diferente das razões expostas na primeira versão. O sujeito do enunciado admite que certos aspectos da sua vida se relacionam com a escrita da poesia ("Only a few hints, a few diffused faint clues and indirections / I seek for my own use to trace out here"), embora argumente que nem ele se conhece a si próprio ("I myself I often think know little or nothing of my real life"). Por isso, num artigo sobre o poema, Guiyou Huang aplica esta situação a Whitman, para afirmar: "the poem may be viewed as an expression of his constant quest for the self."⁴⁵ Na verdade, a este poema também está subjacente a busca que o Eu poético empreende da sua dimensão mais profunda, através do exercício da escrita.

As duas versões do poema apontam a condição necessariamente incompleta e, por conseguinte, redutora da perspectiva traçada por qualquer biografia. Em torno deste problema, enquanto a primeira versão apenas alude, com ironia, a uma estratégia retórica na escrita da poesia, a segunda já reconhece a procura contínua de identidade na escrita de *Leaves of Grass*. O esforço de Whitman na re-escrita de "When I Read the Book" tem como resultado, todavia, um poema explicativo, em prejuízo da tensão e da sobriedade conseguidas no discurso anterior.

O décimo poema de *Inscriptions*, "Beginning My Studies" (1865), recorda o prazer sentido numa fase inicial de aprendizagem baseada na experiência da vida quotidiana. O deslumbramento evocado pelo sujeito poético traduz-se no registo de várias descobertas sucessivas, inerentes à tomada de consciência da sua integração no mundo:

⁴⁴ As duas primeiras transcrições são retiradas da primeira parte do poema; as duas últimas pertencem à terceira e à quarta partes, respectivamente.

⁴⁵ Guiyou Huang, " 'When I Read the Book' (1867) " in *Walt Whitman: An Encyclopedia* 770.

BEGINNING my studies the first step pleas'd me so much,
The mere fact consciousness, these forms, the power of motion,
The least insect or animal, the senses, eyesight, love,
The first step I say awed me and pleas'd me so much,
I have hardly gone and hardly wish'd to go any farther,
But stop and loiter all the time to sing it in ecstatic songs.

(PP 171)

Neste enquadramento de "Beginning My Studies", fascinado pela surpresa (daí a expressão repetida: "the first step"), o Eu poético afirma o desejo de prolongar a intensa experiência vivida ("I have hardly gone and hardly wish'd to go any farther"), transformando-a em canto. O verso final do poema constitui-se no anúncio de um desígnio profundo a ser completado ("But stop and loiter all the time to sing it in ecstatic songs").

Enquanto poema introdutório, apesar da sua brevidade, "Beginning My Studies" deixa sinais claros relativamente à técnica de escrita apoiada em catálogos que Whitman desenvolve ao longo de *Leaves of Grass* (em muitos poemas, extensos catálogos de imagens).

Ainda noutro poema de *Inscriptions*, "I Hear America Singing" (1860),⁴⁶ posicionado como décimo oitavo da secção, Whitman projecta em forma de catálogo esse prazer de enumerar os aspectos, as coisas e / ou alguns acontecimentos que em geral se conhecem pela experiência diária e comum. Trata-se de um poema alegre, no qual o sujeito do enunciado constrói uma perspectiva harmoniosa da vida na América, a partir da referência aos cânticos que diz ouvir e identifica de acordo com os temas alusivos às diferentes tarefas desempenhadas por cada membro da sociedade:

I HEAR America singing, the varied carols I hear,
Those of mechanics, each one singing his as it should be blithe and
strong,
The carpenter singing his as he measures his plank or beam,
The mason singing his as he makes ready for work, or leaves off
work,
The boatman singing what belongs to him in his boat, the deckhand
singing on the steamboat deck,
The shoemaker singing as he sits on his bench, the hatter singing
as he stands,
The wood-cutter's song, the ploughboy's on his way in the

⁴⁶ Inicialmente, poema n.º 20 de *Chants Democratic*.

morning, or at noon intermission or at sundown,
 The delicious singing of the mother, or of the young wife at work,
 or of the girl sewing or washing,
 Each singing what belongs to him or her and to none else,
 The day what belongs to the day – at night the party of young
 fellows, robust, friendly,
 Singing with open mouths their strong melodious songs.

(PP 174)

No seu conjunto, o poema oferece uma visão optimista da comunidade americana, pois sugere tal comunidade feliz e bem organizada ("Each singing what belongs to him or her and to none else"). Estas marcas positivas, transmitidas pelas imagens simples do poema, ajudam a que melhor se entenda a popularidade mantida por "I Hear America Singing" durante o século XX. Há, sem dúvida, uma carga política de feição democrática que se manifesta nos versos. Por exemplo, Betsy Erkkila subscreve uma leitura com a mesma orientação. No seu livro *Whitman: The Political Poet*, quando comenta a secção *Chants Democratic*, a que pertenceu o poema, a crítica observa de modo peremptório: "he [Whitman] celebrates the glory and dignity of the laborer in no. 3 ('Song for Occupations') and no. 20 ('I Hear America Singing')".⁴⁷ Ora, Whitman não só aponta para esse objectivo, como até acrescenta a menção a trabalhos domésticos das mulheres, por si consideradas elementos participantes na vida activa do país, reconhecimento pouco vulgar na época.

Existe uma nítida ironia da parte de Whitman, ao colocar o poema "Beginners" (1860) imediatamente após "Beginning My Studies", na ordenação de *Inscriptions*. O vínculo etimológico ("Beginners" / "Beginning") serve para reforçar os sentidos diferentes que indicam os títulos. De facto, o título "Beginning My Studies" assinala o início de uma aprendizagem desde a condição de ignorância. Por seu turno, o título "Beginners" também está ligado à ideia de começo, mas já implicando conhecimento profundo e capacidade rara.

Leia-se o texto deste último poema:

HOW they are provided for upon the earth, (appearing at intervals,
 How dear and dreadful they are to the earth,
 How they inure to themselves as much as to any – what a paradox
 appears their age,

⁴⁷ Betsy Erkkila, *Whitman: The Political Poet* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1996) 162.

How people respond to them, yet know them not,
How there is something relentless in their fate all times,
How all times mischoose the objects of their adulation and reward,
And how the same inexorable price must still be paid for the same
great purchase. (PP 171-172)

A caracterização apresentada no título é um dado indispensável a ter em conta e, ao mesmo tempo, a principal dificuldade a ultrapassar quando se reflecte sobre "Beginners". Por isso, uma nota da edição de *Leaves of Grass* publicada pela editora Norton avisa e explicita: "This distinguished little poem, which first appeared in *LG* 1860, shows WW's power to withhold and challenge. The word 'beginners' is to be taken in no obvious sense: the beginners are the great innovators." (NLG 9)

O poema constitui, acima de tudo, um hino dedicado aos que sabem contribuir para o progresso do Homem através da renovação que introduzem e / ou das mudanças revolucionárias que propõem. Sem especificação, as figuras abrangidas podem ser de áreas diversas, incluindo as artes, com influência na vida da sociedade. Por conseguinte, é admissível que Whitman também contemple a sua própria condição de poeta. Importa sublinhar que, em "Beginners", não se verifica o intuito de definir com pormenor essas figuras, mas encontra-se o propósito de expressar desagravo, face à recepção que lhes é habitualmente dispensada ("How people respond to them, yet know them not, / How there is something relentless in their fate all times") – todo o poema se forma com exclamações que as anáforas (pela repetição da palavra "How") acentuam; e só no início do último verso não surge a mesma palavra ("How") que inaugura os outros versos, embora reapareça logo após a conjunção copulativa ("And"). Aquelas figuras são raras ["How they are provided for upon the earth, (appearing at intervals,)" e provocam sentimentos opostos ("How dear and dreadful they are to the earth"), porque as mudanças se tornam difíceis ou mesmo dolorosas. Como grandes excepções, tais figuras nem são reconhecidas pela maioria das pessoas, sofrendo as consequências da ingratidão e acabando por pagar com o seu sacrifício as realizações de que todos beneficiam ("How all times mischoose the objects of their adulation and reward, / And how the same inexorable price must still be paid for the same great purchase"). O poema denuncia esta ironia amarga

que sempre recai sobre os génios, verdadeiros dinamizadores que abrem caminho às transformações. Em consequência, o louvor dos inovadores termina com uma crítica à injustiça da sociedade em geral.

"To The States" é o poema seguinte em *Inscriptions*, secção onde só em 1881 se integra, com este título novo. Em *Leaves of Grass* de 1860, o poema pertence a *Messenger Leaves*, intitulando-se "Walt Whitman's Caution"; nas edições de 1871 e 1876, passa a pertencer a *Songs of Insurrection*.

Formulado enquanto dedicatória, o poema faz uma apologia veemente da liberdade, contra o totalitarismo, em apenas três versos:

TO the States or any one of them, or any city of the States,
Resist much, obey little,
Once unquestioning obedience, once fully enslaved,
Once fully enslaved, no nation, state, city of this earth, ever
afterward resumes its liberty. (PP 172)

Poema de pura intervenção política e com uma directriz firme, adapta-se às fases distintas no percurso evolutivo da América. Assim, ao publicá-lo em 1860, Whitman enquadra-o na crise vivida no país, antes da Guerra Civil. Nas edições de 1871 e 1876, o alvo do Poeta centra-se num combate para enfrentar a corrupção que se vai instalando após a Guerra. Por último, em *Leaves of Grass* de 1881, o poema representa um conselho a todos os estados que formam a nação americana e, em simultâneo, um desafio com vista a refrear as imposições burocráticas da administração central.

"On Journeys through the States" (1860) também se trata de um poema de carácter político. Sendo o décimo terceiro de *Inscriptions*, surge na versão original inserido em *Chants Democratic*.

À semelhança do que se observa em "To a Historian" e "Poets to Come", o poema "On Journeys through the States" levanta a questão do futuro da democracia na América. Mas, neste caso, articula-se uma conjectura esperançada e quase profética com uma proposta que define linhas programáticas da tarefa a ser cumprida, segundo espírito militante:

ON journeys through the States we start,
(Ay through the world, urged by these songs,

Sailing henceforth to every land, to every sea,
We willing learners of all, teachers of all, and lovers of all.

We have watch'd the seasons dispensing themselves and passing
on,
And have said, Why should not a man or woman do as much as
the seasons, and effuse as much?

We dwell a while in every city and town,
We pass through Kanada, the North-east, the vast valley of the
Mississippi, and the Southern States,
We confer on equal terms with each of the States,
We make trial of ourselves and invite men and women to hear,
We say to ourselves, Remember, fear not, be candid, promulge
the body and the soul,
Dwell a while and pass on, be copious, temperate, chaste,
magnetic,
And what you effuse may then return as the seasons return,
And may be just as much as the seasons. (PP 172)

De acordo com a perspectiva gizada no poema, a influência da poesia ("these songs") será determinante na construção de uma sociedade mais democrática no futuro. Betsy Erkkila também assinala o facto, quando reflecte sobre vários poemas constantes em *Chants Democratic*, entre os quais "On Journeys through the States". Nesse plano alargado, referindo-se a Whitman, comenta: "he [Whitman] underlines the importance of poets and orators, female and male, in the creation of the democratic future."⁴⁸

A mensagem política de "On Journeys through the States" tem por base a confiança na democracia ("We willing learners of all, teachers of all, and lovers of all") e a sua dinamização ("Why should not a man or woman do as much as the seasons, and effuse as much?"). A fim de alcançar estes objectivos, no âmbito da estratégia retórica arquitectada, Whitman utiliza a imaginística da viagem. Note-se, a propósito, que o tema da viagem aparece com frequência em *Leaves of Grass*, incluindo a presença em mais dois poemas de *Inscriptions*, "In Cabin'd Ships at Sea" e "The Ship Starting".

O poema "To a Certain Cantatrice", cuja origem data de 1860, pertence de início a *Messenger Leaves*, vindo a integrar *Songs of Insurrection*, em 1871 e 1876. Na secção *Inscriptions*, é outro dos que se organizam sob a forma de uma dedicatória. Sucede a "On

⁴⁸ Betsy Erkkila,
Whitman: The Political Poet
162.

Journeys through the States” e relaciona-se com este poema, devido à sua vertente política:

HERE, take this gift,
I was reserving it for some hero, speaker, or general,
One who should serve the good old cause, the great idea, the
progress and freedom of the race,
Some brave confronter of despots, some daring rebel;
But I see that what I was reserving belongs to you just as much as
to any. (PP 172-173)

A afectividade expressa na dedicatória à figura aludida no poema resulta, sobretudo, do contributo político que o sujeito do enunciado lhe reconhece na luta contra a prepotência (“One who should serve the good old cause”).⁴⁹ Recorra-se, de novo, à edição de *Leaves of Grass* da editora Norton onde se encontram os seguintes elementos de carácter biográfico, sobre Whitman e a escrita do poema: “The tribute is addressed to Madame Marietta Alboni, great coloratura soprano, who in the New York season of 1852-1853 appeared in ten operas, every one attended by the poet, as he proudly testified”. (NLG 10)

A informação justifica-se, em especial, porque releva a importância que a música tem para Whitman. Aliás, aquela cantora volta a ser focada, mas agora directamente pelo nome, em “Proud Music of the Storm”, o poema que melhor demonstra o enorme interesse de Whitman pela ópera.⁵⁰ Daí se retiram estes versos de admiração profunda:

(The teeming lady comes,
The lustrous orb, Venus contralto, the blooming mother,
Sister of loftiest gods, Alboni’s self I hear.) (PP 528)

A ligação de Whitman à música fica ainda bem vincada em *Inscriptions*, no poema “Poets to Come”, porquanto, no verso de abertura⁵¹, os representantes da música recebem uma saudação juntamente com poetas e oradores, todos eles considerados agentes decisivos para o futuro da democracia:

POETS to come! orators, singers, musicians to come! (PP 175)

Na estrutura de *Inscriptions*, “Me Imperturbe”⁵² sucede a “To

49 Depara-se com uma antecipação dos termos usados por Whitman para caracterizar a democracia, através do título do seu poema “To Thee Old Cause” (1871).

50 Este poema é publicado pela primeira vez, em 1869, com o título “Proud Music of the Sea-Storm”, na revista *Atlantic Monthly*. Em 1871, Whitman inscreve-o em *Leaves of Grass* com o título definitivo “Proud Music of the Storm”. Na versão de 1881, o poema sofre alterações textuais.

51 Verso atrás citado no presente trabalho.

52 Poema atrás analisado no presente trabalho.

a Certain Cantatrice". Depois, localizam-se "Savantism" e "The Ship Starting", dois curtos poemas que reforçam temas e / ou motivos imaginísticos contemplados em unidades anteriores desta secção.

O título "Savantism" nasce da invenção de um termo por Whitman (com origem no Francês: "savant") e é usado para designar o discernimento próprio do sábio. O poema aponta no sentido filosófico proveniente de Platão. O sujeito do enunciado, assinalando a sua condição de poeta, afirma conhecer que a realidade é espiritual e determinante do mundo aparente, na linha do pensamento desenvolvido ao longo de "Eidólons":

THITHER as I look I see each result and glory retracing itself and
nestling close, always obligated,
Thither hours, months, years – thither trades, compacts,
establishments, even the most minute,
Thither every-day life, speech, utensils, politics, persons, estates;
Thither we also, I with my leaves and songs, trustful, admirant,
As a father to his father going takes his children along with him.
(PP 173)

Quanto a "The Ship Starting", o décimo sétimo poema de *Inscriptions*, saliente-se a insistência na imaginística da viagem, o que traz mais uma vez à poesia de Whitman a presença do mar:

LO, the unbounded sea,
On its breast a ship starting, spreading all sails, carrying even her
moonsails,
The pennant is flying aloft as she speeds she speeds so
stately – below emulous waves press forward,
They surround the ship with shining curving motions and foam.
(PP 173-174)

Há nestas imagens o registo de um determinado momento de esplendor. Elas conseguem suspender o tempo e são também capazes de sugerir, através das forças muito desiguais em presença ("below emulous waves press forward"), por um lado, as noções de grandeza e liberdade associadas ao mar (the unbounded sea) e, por outro lado, a consciência de um desafio corajoso que a viagem implica e o barco representa ("she speeds she speeds so stately").

No seguimento de *Inscriptions*, passa-se da imensidão natural do mar reflectida em "The Ship Starting" para o testemunho da vitalidade da América cantada em "I Hear America Singing".⁵³ Porém, já se verifica um contraste nítido entre este último poema e o próximo, "What Place Is Besieged?".

O clima de alegria que atravessa "I Hear America Singing" dá lugar ao ambiente de conflito em "What Place Is Besieged?". O louvor da harmonia e o tom de confiança numa sociedade pacífica e diversificada são substituídos pelo tom de ameaça de um sujeito poético com um discurso metafórico abrupto, marcado pela imaginística da guerra e que apenas se ocupa da temática da desconfiança entre os Homens. Assim, no poema "What Place Is Besieged?", constituído por uma quadra, pode ler-se:⁵⁴

WHAT place is besieged, and vainly tries to raise the siege?
Lo, I send to that place a commander, swift, brave, immortal,
And with him horse and foot, and parks of artillery,
And artillery-men, the deadliest that ever fired gun. (PP 174)

A combatividade aqui manifestada prolonga-se em "Still Though the One I Sing". Este poema, em 1871, introduz o grupo intitulado *Songs of Insurrection*, anunciando a revolta contra a corrupção na chamada "Gilded Age", período em que se desenvolve na América um capitalismo desmedido. Importa entender-se o enquadramento do poema naquela época e o desígnio que Whitman tem de colocá-lo em *Inscriptions*, na edição de 1881, a fim de o tornar emblemático de uma fase da vida na América:

STILL though the one I sing,
(One, yet of contradictions made,) I dedicate to Nationality,
I leave in him revolt, (O latent right of insurrection! O quenchless,
indispensable fire!) (PP 174)

⁵³ Poema atrás analisado no presente trabalho.

⁵⁴ Em 1860, a quadra pertence a um poema de oito versos da secção *Calamus*. Só em 1881, Whitman inscreve "What Place Is Besieged?" em *Inscriptions*.

No exemplo de poesia revolucionária que Whitman pretende ilustrar, surge assumida a existência de contradição. Mas, para o Eu poético, o fervor da revolta é não só independente dos pressupostos lógicos, como necessário. Este reconhecimento, posicionado quase no final da secção introdutória de *Leaves of Grass*, sublinha o processo inovador da edificação de um poema épico que, mediante os seus contrastes (ou até as suas

incoerências) e as oscilações de uma voz poética, canta várias fases do desenvolvimento de uma nação e representa a pluralidade das vozes. O principal objectivo de Whitman em *Inscriptions* é preparar os leitores para os múltiplos assuntos que *Leaves of Grass* reúne, pelo que nessa apresentação ocorrem alguns aspectos julgados relevantes e controversos.

"Still Though the One I Sing" assinala uma abertura e faz o anúncio das situações de contradição em *Leaves of Grass*. Abertura e anúncio, no sentido em que a contradição aparece declarada e aceite com naturalidade no poema de *Inscriptions*, enquanto espelho da inconstância humana.

De facto, "Song of Myself" ratifica o anúncio. No Canto 51 (o penúltimo), encontram-se os seguintes versos onde o sujeito do enunciado admite, com indiferença, poder tomar atitudes contraditórias:

Do I contradict myself?
 Very well then I contradict myself,
 (I am large, I contain multitudes.) (PP 246)

Após "Still Though the One I Sing", Whitman coloca quatro poemas a fechar *Inscriptions* – "Shut Not Your Doors", "Poets to Come", "To You" (1860) e "Thou Reader" (1881) –, os quais envolvem a problemática da recepção a *Leaves of Grass*. Estes poemas dirigem-se a potenciais leitores, através do recurso persuasivo a apelos, saudações e / ou dedicatórias.

Em "Shut Not Your Doors",⁵⁵ o pedido lançado às bibliotecas em geral (ou aos leitores de poesia?) metaforiza um desafio de Whitman para que, a partir dos seus versos, se desprendam emoções intensas e silenciadas.

No poema "Poets to Come",⁵⁶ o Eu poético projecta uma resposta à sua escrita por futuros poetas, o que se traduz na previsão confiante sobre o estatuto de *Leaves of Grass* como referência inevitável ("Arouse! for you must justify me"). Sem dúvida que, ao recuperar o poema "Poets to Come" de 1860, para o inserir no final da secção introdutória em 1881, Whitman equaciona a própria obra *Leaves of Grass*, na expectativa de que ela se torne influente quanto à renovação da escrita da poesia.

A legitimidade de tal desejo viria a ser confirmada pelo

55 Poema atrás analisado no presente trabalho.

56 Poema atrás analisado no presente trabalho.

tempo. Prova clara dessa influência constitui uma antologia publicada já no último quartel do século XX, com o título *Walt Whitman: The Measure of His Song*, que incorpora diversos textos, não só de americanos, mas de autores de todo o mundo.⁵⁷ Também Steven P. Schneider, no seu artigo " 'Poets to Come' (1860)", salienta o exemplo mencionado, quando escreve a propósito do poema "Poets to Come" e da circunstância de ele servir de epígrafe na edição daquele volume: "The ongoing poetic response is accounted for in *Walt Whitman: The Measure of His Song* (1981), in which the editors organize chronologically the vast number of poems, letters, essays, and tributes that have been written to and about Walt Whitman. 'Poets to Come' serves as an apt epigraph for that collection."⁵⁸ Steven Schneider conclui, acrescentando a seguinte caracterização do poema de Whitman: "'Poets to Come' is an historic invitation, responded to in one way or another by poets who have followed in Whitman's footsteps. Fully cognizant of his own mortality in this poem [...] Whitman anticipates an immortal link between himself and future generations of poets."⁵⁹

O poema "To You", que encerra *Messenger Leaves* na edição de 1860 de *Leaves of Grass*, é incluído em *Inscriptions*, em 1881. Além do título, dele constam apenas os seguintes dois versos:

STRANGER, if you passing meet me and desire to speak to me, why
should you not speak to me?
And why should I not speak to you? (PP 175)

Fundamentalmente, o poema considera aspectos relacionados com a solidão e o afastamento entre as pessoas. De modo irreverente, o sujeito poético lança duas interrogações que denunciam a existência de preconceitos quanto a estabelecer-se comunicação em resultado de empatia. Assim, o poema "To You" transforma-se num convite ao leitor para que se ultrapassem distanciamentos não justificados, impulsionando a abertura de um processo de comunicação através da poesia que fica apresentada ao longo de *Inscriptions*.

Gary Schmidgall, o organizador de um livro que selecciona excertos das conversas quase diariamente mantidas por Horace Traubel e Whitman, desde 1888 até à morte do Poeta, sugere que a vertente biográfica está reflectida neste poema⁶⁰. De facto, na

⁵⁷ Jim Perlman, Ed Folsom and Dan Campion, eds. *Walt Whitman: The Measure of His Song* (1st ed., 1981; Duluth, Minnesota: Holy Cow! Press, 1998). O livro inclui uma tradução inglesa de "Saudação a Walt Whitman" de Álvaro de Campos.

⁵⁸ Steven P. Schneider, "'Poets to Come' (1860)" in *Walt Whitman: An Encyclopedia* 529.

⁵⁹ Steven P. Schneider, "'Poets to Come' (1860)" in *Walt Whitman: An Encyclopedia* 529.

⁶⁰ Horace Traubel (1858-1919) é um amigo de Whitman que deixa um valioso contributo informativo sobre os últimos

introdução do capítulo "Walt and His Boys" da obra *Intimate with Walt: Selections from Whitman's Conversations with Horace Traubel, 1888-1892*, Schmidgall afirma, com apoio no exemplo de "To You":

Whitman was an ardent and apparently quite skilled schmoozer, as one of his shortest but most characteristic poems, "To You" (1860), perfectly captures: "Stranger! if you, passing, meet me, and desire to speak to me, why should you not speak to me? / And why should I not speak to you?" His notebooks record countless brief acquaintances made – largely with blue-collar types and virtually never with women – while traveling on East River ferries, Broadway stages, Washington horsecars, and Delaware River ferries.⁶¹ (IwWHT: 147)

Mesmo admitindo-se que a componente biográfica possa estar subjacente à escrita de "To You", entende-se que, ao inserir o poema em *Inscriptions*, Whitman procura sobretudo usá-lo como elemento persuasivo na recepção a *Leaves of Grass*. Daí que o carácter alusivo de "To You", implicando o leitor, venha a ser completado por uma referência explícita no título do último poema desta secção introdutória: "Thou Reader".

Ora, em "Thou Reader", é criada a imagem de um interlocutor a partir do discurso que o próprio sujeito poético, identificado como poeta, lhe dirige (artifício este que também sustenta o discurso em muitos outros poemas de *Leaves of Grass*). Entretanto, a partilha da vontade de comunicar traduz-se quer na dedicatória afectuosa de toda a poesia subsequente a *Inscriptions*, quer numa pressuposta afinidade mantida com o leitor:

THOU reader throbbest life and pride and love the same as I,
Therefore for thee the following chants. (PP 175)

De forma vibrante, o mais curto poema de *Inscriptions* encerra a apresentação da temática vasta que Whitman explora no seu canto da América e dos Americanos, ao qual chama *Leaves of Grass*.

quatro anos da vida deste, material reunido por estenografia e editado sob o título genérico de *With Walt Whitman in Camden*. Os dois últimos volumes da obra, o oitavo e o nono, viriam a ser publicados em 1996. O primeiro volume sai em 1906, mas, até à morte de Traubel, ficam só concluídos três volumes. Traubel ajuda Whitman nas publicações de *November Boughs* (1888), *Complete Poetry and Prose of Walt Whitman* (1888) e *Leaves of Grass* ("deathbed edition", 1892).

61 Em itálico no original.

«The Forgotten City», de William Carlos Williams: memória e imaginação na (re)construção da cidade*

There is no direction. Whither? I
cannot say. I cannot say
more than how. The how (the howl) only
is at my disposal (proposal): watching –
colder than stone.

A. João Seabra do
Amaral

Williams Carlos Williams, *Paterson*

To look is to transgress, but transgression is a creative game.

Octavio Paz, *Children of the Mire*

A oposição entre natureza e urbanismo, decorrente da emergência da indústria e consequente proliferação da cidade, traçou o nosso destino: causou profundas transformações na paisagem e obrigou a custosas adaptações a um novo *modus vivendi*.

Definindo-se na Europa por oposição à Idade Média e ao feudalismo, na América a cidade adquire contornos culturais diferentes porque se afirma por oposição ao espaço selvagem e ao espírito de fronteira (Lehan 1998: 167). E embora se sentisse a necessidade de industrializar a América, os males capitalistas já instalados na Europa e conhecidos na América levavam a que homens como Thomas Jefferson encorajassem o trabalho da terra e apostassem numa república essencialmente agrária: "Those who labor in the earth are the chosen people of God" (Jefferson 1964: 164-65). Contudo, o processo estava já em curso, a guerra civil acelerou-o e a mudança fez-se, embora com os seus custos.

Com a forçada utilização, estruturação e transformação do espaço, o Americano perdia gradualmente a ligação à natureza. Enquanto o progresso galopante conquistava e ocupava a terra, a natureza encolhia com o repentino crescimento urbano. A

máquina a vapor, que dispensava o rio junto à fábrica, concentrava o homem rural no grande aglomerado citadino, deslocado pelo sonho e pela ambição. E a América agrária transforma-se na América urbana.

Ora, alimentados desde a fundação das colónias pelo ideal de um paraíso perdido e pelo optimismo em o recuperar, vigorizados depois pelo materialismo crescente de que fala Max Weber, os Americanos pensavam a cidade na sua pureza originária, como espaço e sentido de lugar onde habitar e viver, materialização harmoniosa de um paraíso terreno, enfim, utopia realizada. Isso mesmo se entende na expressão de John Winthrop, "we shall be as a city upon a hill", cuja dimensão física e simbólica tem alimentado a Literatura Americana. E sendo o processo de urbanização o projecto inicial e final da construção da América, desenhado e organizado à medida das necessidades humanas, a cidade, mais do que lugar para viver, emerge como processo de transformação e empreendimento do possível. E porque sonhada, projectada, construída e vivida pelos homens, a cidade ultrapassa os seus limites geográficos, demográficos e económicos para emergir como a própria experiência humana, individual e colectiva, lugar de sentimentos e emoções, dos mais encorajadores aos mais frustrantes.

Com o desenvolvimento industrial, surge uma nova realidade que opunha, não só o mecânico ao orgânico, mas especialmente o mundo urbano ao mundo natural, cuja harmonização se revela equívoca, penosa e exigente. A paisagem natural, inspiradora constante de grandes feitos, era o filtro cultural com que a América olhava em seu redor. Assim, a reconciliação residia na possibilidade do pastoralismo urbano, na combinação dos dois mundos onde natureza e progresso se associassem em benefício da comunidade, as relações entre o mundo natural e tecnológico se estreitassem e a consonância instalada entre os dois pólos fizesse surgir uma nova Jerusalém, florida, harmoniosa, feliz:

A man like a city and a woman like a flower
– who are in love. (Williams 1992: 7)

No entanto, a idealização da paisagem pastoril contrasta com o labirinto desconhecido que a cidade constitui. As vivências quotidianas de William Carlos Williams na sua prática médica

testemunham as consequências da transformação rápida do espaço, as dissonâncias entre as promessas originárias da América e o futuro por cumprir, a contradição entre o rural presente na imagem e valores da América no passado e a consciência e configuração urbana que a América evidencia no presente.

Em «The Forgiven City» (Williams 1976: 140-41), Williams oferece-nos a realidade experienciada, a desarmonia que paira na metrópole, o desconcerto do mundo urbano. Utilizando o monólogo interior, faz o percurso histórico entre o passado e o presente em demanda da identidade americana, numa viagem de tensões e contrastes entre o ideal e o real. Sigamo-lo.

Na descida à cidade, a paisagem natural contrária e visão jeffersoniana e surge adversa, violenta e feroz, numa imagem devastadora:

When with my mother I was coming down
from the country the day of the hurricane,
trees were across the road and small branches
kept rattling on the road of the car
There was ten feet or more of water
making the parkways impassible with wind
bringing more rain in sheets. Brown torrents
gushed up through new sluices in the
valley floor (1-9)

Marcado pelo acaso – “the day of the hurricane” –, o dia assinala um fim de inverno duro, tumultuoso, dinâmico que se prolonga na deslocação do automóvel (note-se a ausência de pontuação no verso 4), interrompendo o idílio entre máquina e natureza. Como assinala Leo Marx, “Disorder in society follows close upon disorder in nature” (Marx 1964: 51). Contudo, a descrição objectiva da paisagem de inverno liga-se à imagética subjectiva da mudança, da primavera que se avizinha - recorrente na obra de Williams -, ou seja, tornar a condição “impassible” em “passible”.

O desejo de completar a viagem e chegar à cidade, percorrendo o sul e o oeste agrário em direcção ao norte e leste industrial, configuram a cidade como imaginário de promessa – da promessa bíblica de fundação da cidade na “wilderness”:

so that I had to take what road
I could find bearing to the south and west,
to get back to the city. (9-11)

Ao mesmo tempo, aflora a visão de fronteira corporizada no sentido de espanto, inseparável da América:

I passed through
extraordinary places, as vivid as any
I ever saw where the storm had broken
the barrier and let through (11-14)

E justamente a meio do poema, destacada pela centralidade oferecida, surge a primeira visão da cidade, em versos compactos e densos, em toda a sua dimensão social, económica e cultural:

a strange commonplace: Long, deserted avenues
with unrecognized names at the corners and
drunken looking people with completely
foreign manners. (15-18)

O cenário é de vazio intenso, estranhamento, ausência de sentido e desajuste perante a complexidade moderna e opaca do urbano. Longe do optimismo de outros tempos, surgem imagens de isolamento, decadência e desumanização. O sentimento de desintegração e anonimato (lembrando *Bartleby*, de Melville) faz perder a nostalgia das origens pastoris da cidade:

Monuments, institutions
and in one place a large body of water
startled me with an acre or more of hot
jets spouting up symmetrically over it. Parks. (18-21)

A urbanização, "monuments", os centros de poder "institutions" e a tecnologia "jets spouting up symmetrically", "Parks", emprestam um sentido de artificialidade, desajustamento e alienação perante a realidade moderna. Assoma o desfasamento entre os paradigmas da cidade e o sujeito poético, os labirintos citadinos por descobrir, "unrecognized names", e uma realidade complexa que resiste em revelar-se, "foreign manners", ou seja, perda de referências do lugar. Pressente-se o afastamento do seu mundo, "the country",

e a partilha no desajustamento, na solidão e no isolamento do homem citadino: "I had no idea where I was" (22).

Porém, qual Ishmael, Huck Finn ou Jay Gatsby, no alcance da sua liberdade interior, o sujeito poético tenta explorar novo território e conciliar a sua identidade com o espaço da cidade:

and promised myself
I would some day go back to study this
curious and industrious people who lived
in these apartments, at these sharp
corners and turns of intersecting avenues
with so little apparent communication
with an outside world. (22-28)

Intrigava-o o meio claustrofóbico, "live in these apartments", agressivo, "sharp corners" e labiríntico, "turns of intersecting avenues", mas, sobretudo, a incomunicabilidade que cobria a superfície da cidade – fruto da industrialização, da rotina e banalidade quotidiana. Adivinha-se a luta de consciência individual que pretende conhecer a realidade exterior e harmonizar a desordem circundante. É que, apesar de ser "commonplace", logo, lugar de comunhão e partilha, a cidade revela-se espaço que separa e isola e que, por outro lado, transforma os habitantes num amontoado humano, "they", onde a individualidade se apaga e a identificação com o lugar inexistente. Ora em Williams é bem diferente o conceito de cidade, expresso em *Paterson*:

(...) the city
the man, an identity – it can't be
otherwise – an
interpretation, both ways. Rolling
up! Obverse, reverse;
the drunk the sober; the illustrious
the gross: one. (Williams 1992: 4)

Assim, num primeiro instante, Williams, o médico, faz a anamnese, ou seja, observa, recolhe dados e sintomas, faz a história clínica da cidade. De seguida, conclui, diagnostica o mal: "so little apparent communication" para, num último momento, reforçar o diagnóstico numa pergunta que aponta já a terapia a executar:

How did they get
cut off this way from representation in our
newspapers and other means of publicity
when so near the metropolis, so closely
surrounded by the familiar and the famous? (28-32)

Na esteira de Emerson, que recorda o poema que é o espaço americano – "Yet America is a poem in our eyes; its ample geography dazzles the imagination" (Emerson 1950: 338); e de Thoreau, que desafia à análise e descoberta da imensidão interior a explorar: "be / Expert in homecosmography" (Thoreau 1983: 211), Williams aponta o material imenso que se estende ao olhar, "the familiar and the famous", a riqueza inspiradora circundante que a alienação da cidade torna opaca e que urge tornar clara, "know clearly (as through clear ice)" (Williams 1992: 20).

A interrogação final – um desafio à memória e à imaginação – obriga a uma inversão de marcha no percurso efectuado: remete para a promessa anterior, "I would some day go back" (l. 23), logo, leva-nos ao princípio do poema, ou seja, ao seu título, "The Forgotten City". E é aí, na cidade esquecida, nos subterrâneos da memória que teremos de procurar ou, como diz o poeta em *Paterson*, "Dig / a musty bone" (Williams 1992: 3).

A viagem da memória abre-se à confirmação da solidão, mas também à sede insaciável de conhecimento, à exaltação da liberdade e ao gosto pela mobilidade, tão característica do americano. A promessa de rumar ao passado na procura de sentido, de reclamar raízes, de imprimir orientação à existência, satisfaz o desejo americano de retorno à origem, como Fitzgerald tão bem traduziu em *The Great Gatsby*: "we beat on, boats against the current, born ceaselessly into the past" (Fitzgerald 1953: 182). O sentido de lugar, a história, os mitos e as esperanças são espaços de inspiração renovada. E é nos limites da memória que o ideal de possibilidade de realiza, que se buscam as raízes e suportes para um outro (re)nascer:

Memory is a kind
of accomplishment
a sort of renewal
even
an initiation, since the space it opens are new
places

inhabited by hordes
heretofore unrealized,
of new kinds – (Williams 1992: 78)

Recordando a cidade como o Éden anunciado e justapondo-a à civilização moderna que contradiz essa promessa, a verdade surgirá fluida e transparente através da palavra, no confronto de mundos opostos, passado e presente, ideal e real:

The past above, the future below
and the present pouring down: the roar,
the roar of the present, a speech –
is, of necessity, my sole concern . (Ibidem: 144-45)

Aí buscar-se-á uma nova visão, o sentido de lugar, uma esperança que fará (re)construir uma cidade outra, pois em Williams a redenção é possível, como em Emerson um novo começo está sempre a despontar.

O apelo que o poeta faz à memória é um convite aos meandros da imaginação, um meio de cumprir o mandamento de Pound "make it new". Perante o desconcerto do mundo, é através dela, do espaço que nos abre, que se pode escapar:

It is the imagination
which cannot be fathomed.
It is through this hole
we escape . . .
(...)
through this hole
at the bottom of the cavern
of death, the imagination
escapes intact (Ibidem: 210)

Para tanto, siga-se o seu conselho em «To a Solitary Disciple»: "notice", "observe", "grasp", "see", "observe", "observe", "observe" (Williams 1976: 31-32), pois o mundo factual aguarda a nossa atenção escrupulosa para que, mediado pela imaginação, se revele e surja outro. Sejamos, pois, leitores solitários, observadores atentos, em contacto permanente com o mundo, capazes de o olhar na sua pureza inicial para aí chegarmos a uma outra visão.

(...) A

world lost,
 a world unsuspected
 beckons to new places
 and no whiteness (lost) is so white as the memory
 of whiteness (Williams 1992: 78)

No seu *dictum* "no ideas but in things", Williams recusa as ideias porque carregadas de subjectivismo, revestidas de conceitos prévios. Contudo, despidas e libertas da sua significação, tornam-se "coisas" que, através da imaginação, se oferecem renascidas, originais, como em «Spring and All»:

Lifeless in appearance, sluggish
 dazed spring approaches –

they enter the new world naked,
 cold, uncertain of all
 save they enter (Williams 1976: 45)

Um novo mundo se instaura nesse acto de nascer, nessa primavera constante do acto de criar: "rooted, they / grip down and begin to awaken" (*Ibidem*: 45). Uma outra realidade surge, singular, nesse espaço de claridade iluminado pela mente e pelo olhar:

"Where is the seen world? It is behind the eye, in a space you have learned to create. And where, likewise, is the clarified world (where "so much depends")? Ah, in the Imagination.
 (Kenner 1989: 60)"

A transmutação faz-se através da imaginação, consubstanciada na palavra que soa diariamente na cidade – na praça, na rua, na avenida, não importa o que designe: "plums", "wheelbarrows", "chickens", "saxifrages". ("Yes. Anything is good material for poetry" – Williams 1992: 222). É no momento de observar as coisas simples, na capacidade de as ver, de questionar o meio que nos rodeia que a arte se revela, o caos se harmoniza e o mundo se renova, ou, recorrendo de novo a Kenner, "where things are born a second time" (Kenner 1989: 62).

Aí reside a arte de Williams: potenciar o contacto com o local – “local is the only universal”, diz ele –, revelar a realidade experienciada e reconciliá-la com o mundo circundante. E porque é a palavra que nomeia e diz o mundo, é o idioma americano que corporiza o milagre, com o qual o poeta compõe os seus poemas. Distanciando-se da erudição de Eliot ou Pound, Williams usa a linguagem comum, os seus ritmos e sonoridades para dizer dos sonhos e conflitos, esperanças e angústias do povo americano, elevando-a a linguagem poética.

É, pois, com ela que se estabelece o contacto com o local, se recuperam as referências, a identidade, a comunhão com o outro, a harmonia no fruir do espaço. Assim se revigora a comunicação na “metropolis” entre escolhidos e deserdados, se recorda a cidade prometida, se (re)constrói a cidade já esquecida e se presentifica uma outra, harmoniosa, inclusiva, democrática, uma “new city of Friends” de que fala Walt Whitman:

I DREAM'D in a dream I saw a city invincible to the attacks of the
whole of the rest of the earth,
I dream'd that was the new city of Friends.
Nothing was greater there than the quality of robust love, it led
the rest,
It was seen every hour in the actions of the men of that city,
And in all their looks and words. (WHITMAN 1998: 109)

Obras Citadas

EMERSON, Ralph Waldo (1950). «The Poet». *The Complete Essays and Other Writings*. New York: The New Library.

FITZGERALD, Scott (1953). *The Great Gatsby*. New York: Charles Scribner's Sons.

JEFFERSON, Thomas (1964). *Notes on the State of Virginia*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

KENNER, Hugh (1989). *A Homemade World – The American Modernist Writers*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.

LEHAN, Richard (1998). *The City in Literature*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

MARX, Leo (1964). *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: OUP.

THOREAU, Henry David (1983). *Walden or Life in the Woods*. Boston: Houghton Mifflin Co.

WHITMAN, Walt (1998). «I Dream'd in a Dream». "Calamus". *Leaves of Grass*. Oxford, New York: OUP.

WILLIAMS, William Carlos (1992). *Paterson*. New York: New Directions.

———. *Selected Poems*. (1972). London, New York: Penguin Books.

* Comunicação apresentada no 24º Congresso da APEAA, Universidade Católica, Lisboa.

0 Nosso Convidado

– ENTREVISTA –

“Monumentos Pátrios”: entrevista com Lúcia Rosas

*Lúcia Rosas
entrevistada por
Filomena Vasconcelos*

Lúcia Rosas é professora e investigadora na FLUP, no Departamento de Ciências e Técnicas do Património (DCTP), tendo apresentado a sua tese de doutoramento sobre a preservação e o restauro de monumentos medievais em Portugal, entre os anos 30 do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX: *Monumentos Pátrios: A arquitectura religiosa medieval – património e restauro (1835-1928)*. A entrevista que se segue aborda de modo preciso e directo as principais linhas de força deste intenso trabalho de pesquisa que, com a maior disponibilidade e espírito de colaboração, a Prof. Doutora Lúcia Rosas aceitou partilhar connosco.

Monumentos Pátrios

FV – Começo por agradecer teres aceite o nosso convite para colaborar connosco neste número inaugural do Via Panorâmica, enquanto revista do DEAA. Justamente por se tratar de um contributo fora do âmbito estrito dos estudos literários, ele afigura-se-nos duplamente indispensável: não só em si, pelo seu valor próprio, mas também pela abertura de perspectivas e leituras que proporciona a todo um trabalho interdisciplinar de investigação sobre um determinado tema, neste caso, em torno de uma época, de uma ideologia, nos seus padrões de acção política, social e estética, nas suas múltiplas manifestações concretas. Por circunstâncias várias, este número surge com uma incidência marcada de estudos críticos sobre o romantismo literário, razão pela qual nos pareceu importante reequacionar o próprio conceito de romantismo e, naturalmente, do período histórico que lhe é inerente, a partir de um ponto de vista diferente, como o da história de arte e, particularmente, na ligação que o teu trabalho estabelece, no contexto português, entre os planos da expressão literária da época e a arquitectura religiosa medieval.

«Monumentos Pátrios» é, de facto, em Herculano, a feliz verbalização da aliança de valores do passado e do presente que o romantismo tão intrinsecamente soube interpretar. E é neste sentido que vai a minha primeira pergunta: em que medida é que os escritores portugueses do século XIX — e refiro-me concretamente não só a Herculano, mas igualmente a Garrett — foram importantes para, de certo modo, intensificar a consciência da nação, do governo, de todo um povo, acerca do valor histórico, do valor de antiguidade, do seu património arquitectónico?

LR — Desde já agradeço ao DEAA o interesse demonstrado pelo tema que desenvolvi na minha dissertação de doutoramento. O cruzamento disciplinar é sempre desejável.

A valorização do património artístico no Portugal oitocentista cabe, sem dúvida, no fenómeno do romantismo. No entanto os protagonistas desta valorização são diversos. Se o enlace entre a exaltação da Idade Média e a exaltação dos monumentos então construídos é muito claro em Herculano, tendo o seu pensamento uma imensa ponderação na consagração e salvaguarda da arquitectura medieval, não encontramos o mesmo postulado em todos os intervenientes. A título de exemplo poderei referir que Luis da Silva Mousinho de Albuquerque, responsável pelas obras de restauro do mosteiro da Batalha entre 1840 e 1843 — a Batalha foi o primeiro grande monumento português a ser restaurado no quadro do governo da nação —, elege a época dos Descobrimentos como a época mais brilhante da História de Portugal, mas não gosta das Capelas Imperfeitas, ou seja não cola a sua época de eleição com a arquitectura do tempo respectivo. O que o seduz no mosteiro da Batalha é o génio sublime do arquitecto, expresso na unidade da arquitectura, patente na igreja, Capela do Fundador e claustro. Nas Capelas Imperfeitas aprecia a qualidade dos trabalhos, mas considera que foram construídas contra as leis invariáveis da arte e do gosto.

O conceito do tempo histórico como um sistema de pluralidades diversas, seguindo os estimulantes ensaios de Jean-Claude Schmitt, deverá ser um ponto de partida no estudo de todo o fenómeno artístico.

A consagração do monumento histórico em Portugal no século XIX, para a qual foi determinante o papel desempenhado pelos escritores portugueses, é um fenómeno comum a grande

parte dos países europeus de então, que encontrou na imprensa um meio privilegiado não só de mediatização mas também de debate e formulação teórica.

Os jornais e revistas “pitorescos” e “ilustrados” adoptando modelos inspirados em periódicos franceses e ingleses adquiriram em Portugal, principalmente a partir da década de 30, uma projecção que se detecta na multiplicação dos títulos ao longo da centúria e na prolongada existência de alguns exemplares. Coincidindo com o grande incremento da imprensa e muito contribuindo para o seu êxito, a utilização da gravura nos periódicos permitiu a difusão da iconografia dos monumentos portugueses e estrangeiros, factor essencial na definição de categorias como monumento histórico, monumento nacional, gótico, manuelino e restauro, e da sua alargada difusão junto da opinião pública.

Se é certo que a imprensa literária dedicou, sobretudo até meados do século, pouca importância às artes plásticas contemporâneas, o mesmo não pode dizer-se em relação à arquitectura do passado, por muito incipiente que fosse a cultura artística dos autores dos textos. A sua divulgação deve incluir-se no fenómeno mais vasto do jornalismo da época e nas intenções dos seus mentores, que esperavam alargar a instrução ao maior número possível de leitores, exercendo uma função pedagógica e civilizadora indispensável para o progresso do país.

Foi nas páginas do “O Panorama” que, no seu primeiro número, em 1837, surgiu um elogio explícito da arquitectura gótica e o primeiro protesto contra o descuido a que o governo e os municípios votavam os monumentos portugueses. O artigo intitulado “A Arquitectura Gótica. Igreja do Carmo em Lisboa”, era acompanhado da respectiva gravura que figurava o cenário arruinado da igreja. Escrito por Alexandre Herculano, à época o redactor principal da revista, nele se definem alguns dos tópicos fundamentais da consagração do monumento histórico em Portugal, da valorização dos edifícios góticos, apesar da imprecisão cronológica e artística sobre o estilo, e da exaltação da época correspondente. Herculano não deixa de referir “o riquíssimo mosteiro da Batalha, que é a admiração de todos os estrangeiros que o examinam”, aspirando à sua reparação, à semelhança do que, exemplarmente, uma escola de architectos e escultores realizava na catedral de Estrasburgo.

Se examinarmos a imprensa desde o princípio do século e as raras obras escritas sobre os monumentos portugueses, não duvidamos em considerar que este texto de Herculano marca o início de uma reflexão sobre os monumentos e o património, que será continuada nos anos seguintes pelo mesmo autor e por outros.

O tema dos monumentos andava no ar e é nesse contexto que surgem os textos de Herculano. A sua divulgação através de um periódico tão prestigiado e lido confere ao assunto uma relevância que deve ser sublinhada. "O Panorama" tinha uma tiragem de 5000 exemplares e contava com assinantes em todo o país. O público a que se destinava este periódico e os seus similares era muito heterogéneo, mas a intenção declarada dos redactores era instruir as classes laboriosas em "missão civilizadora", num entusiasmo impulsionado pela ideia da felicidade pela instrução.

A imagem que Herculano tem da arquitectura gótica corresponde a uma visão literária e mística: "As arcarias góticas, o clarão solenne de uma luz reflectida no mármore do pavimento através dos vidros córados das frestas esguias (...) as torres erguidas dos campanários, cujos cimos pyramidaes pareciam apontar parao ceo - as columnas delgadas e subindo a prodigiosa altura, semelhantes ao pensamento que se ergue até ao throno do Senhor - tudo isso desapareceu."

Este cenário gótico ideal estava a ser destruído e ameaçado pelo reaproveitamento dos edifícios para aquartelamento de soldados, armazéns e outras finalidades "onde nem uma pedra falla do passado, onde nada respira uma ideia religiosa".

Contrastando com o desleixo português de governos e clero, Herculano chama a atenção para a Inglaterra e para França onde seriamente se tratava de conservar os edifícios.

Alexandre Herculano regista neste texto cinco tópicos fundamentais para a definição da matriz disciplinar que respeita à consagração do monumento histórico:

- a valorização da arquitectura da Idade Média contra a hegemonia clássica;
 - o estabelecimento de uma equivalência entre as virtudes da arquitectura gótica e as virtudes da História de Portugal;
 - a inclusão dos monumentos na idiossincrasia da nação.
- Estes são abrangidos no *volkgeist*, premissa importante no conceito de monumento nacional;

- a necessidade da conservação dos edifícios porque as "pedras falam", são testemunhas e herança do passado;
- a conservação do passado como um dos vectores da instrução.

O mote estava lançado e pelo próprio Herculano merecerá assinalável desenvolvimento nos anos seguintes, bem como por outros autores de forma diferenciada, correspondendo à formação de cada um e também às opções políticas, porque a partir daqui a defesa dos monumentos torna-se um tema da opinião pública e do debate político. Era preciso legislar sobre o património deixado ao abandono depois da extinção das Ordens religiosas masculinas (1834), mas as pressões do progresso, o perfume dos lucros e a alternância permanente do poder, fizeram desta questão também uma bandeira política.

Entre 1838 e 1839 Herculano escreve n' "O Panorama" quatro artigos sobre os monumentos, que mais tarde reformulará com o objectivo de serem editados nos "Opúsculos", sob o título de Monumentos Patrios. Estes textos foram já objecto de vários estudos nos quais os autores destacam a cultura europeia de Herculano e a importância nuclear, no seu pensamento romântico, da estética kantiana e da ideia de "índole" nacional de Hegel.

Herculano era um assíduo e atento leitor do prestigiado periódico francês "Revue des Deux Mondes", que aliás propôs em 1838 como modelo a seguir para se poder manter uma revista de qualidade em Portugal. Em 1832 a citada revista publicou o célebre texto de Victor Hugo, "Guerre aux démolisseurs", anteriormente editado em 1829 na "Revue de Paris" e de grande repercussão na defesa dos monumentos em França.

Em 1833 é a vez de Montalembert (1810-1870) escrever na "Revue des Deux Mondes" um texto que intitulou "Du Vandalisme en France. Lettre a M. Victor Hugo", retomando o tema na mesma publicação em 1838. É precisamente neste último ano que Herculano começa a escrever os seus artigos sobre os monumentos. Se cotejarmos estes textos com os de Montalembert apercebemo-nos da sua decisiva influência no pensamento de Herculano e quanto este se inspirou nos artigos do conde francês e também no de Victor Hugo (1802-1885).

Para Montalembert o progresso, apesar das suas virtudes, faz-se a despeito da beleza. É por isso imprescindível conservar os

vestígios da antiga beleza que correspondem aos monumentos construídos no solo da pátria pela mão dos antepassados. Para Herculano o progresso das cidades que destrói monumentos de seis séculos para fazer um terreiro corresponde a uma "civilização vandálica".

A inspiração de Herculano nos textos citados é nítida, recorrendo mesmo a exemplos semelhantes. Os dois autores comungam de uma visão mística da arquitectura gótica e de um conceito historicista de monumento.

Nos textos de Herculano perpassa, contudo, uma ideia de decadência da sociedade portuguesa nas primeiras décadas do século decorrente, e um pessimismo amargo relativamente ao progresso, que o levam a enfatizar o passado e a História - é verdade que se trata de um oficial do seu ofício - a um ponto extremo de sacralização das pedras do passado, numa retórica pesada que fará escola e será repetida inúmeras vezes, exaurindo-se os seus conceitos, porque permanecem muito além do seu tempo certo, que é o do primeiro romantismo nacional.

A repetição ao longo da centúria das ideias-chave expostas por Herculano, desacompanhadas de uma cultura artística, que não podia encontrar alicerces no árido panorama do ensino e das artes, marcou o quadro de referência sobre monumentos e património de uma forma indelével até ao final do século - apesar das contribuições notáveis de Joaquim de Vasconcelos, Sousa Viterbo e Gabriel Pereira, entre outros - a que a figura emblemática da cultura portuguesa em que se tornou Herculano, conferiu maior relevo.

Em 1843, na revista que temos vindo a seguir, publica seis textos sobre o conceito de monumento, desta vez na sua vertente mais abstracta e jurídica, embora deslize inevitavelmente para a concepção de monumento histórico.

Herculano não pode deixar de distinguir os monumentos úteis e os inúteis, e com eles relacionar diferentes épocas da história da humanidade. Nem de outra forma podia ser no quadro da sua concepção moral e pedagógica da História. O mundo decadente dos finais do Império Romano produziu monumentos necessariamente egoístas "isto é, essencialmente inúteis. Modificados pela ideia capital da sociedade os da idade média foram prolíficos e civilisadores: a cathedral e o mosteiro correspondiam como symbolo - e como realidade á eschola

moderna; como símbolo, porque a religião foi nessas eras quase o único instrumento de progresso moral; como realidade porque no mosteiro e na catedral progrediu a inteligência humana até que apareceu a imprensa. A utilidade social agregou-se por esse modo à execução dos monumentos”. Depois as nações envelheceram, marcadas pela decadência e de novo surgiram “os motes do exarcha, os monumentos com estatuas”.

Luis XIV e D. José, ou melhor os respectivos absolutismos, são os símbolos dessa época.

Da restrita definição etimológica de monumento - advertir, lembrar - A. Herculano progride para a definição de monumento histórico, ao qual atribui a categoria nuclear de memória e acrescenta a qualidade de ilustração da história. Capaz de lembrar o passado, o monumento histórico é um documento, uma prova, um detalhe das gerações precedentes. A sua capacidade de memorização é imensa ultrapassando o indivíduo ou o facto isolado. Por isso ele é tão valorizado por Herculano, situando-se o seu pensamento no contexto da sobrevalorização romântica da História.

Tinha de ser muito poderoso o sortilégio dos monumentos medievais (e manuelinos) na mente da geração romântica portuguesa, apaixonada pela História e pelo passado glorioso de Portugal, depositário das mais nobres virtudes guerreiras e da grande ousadia que levou a nação às descobertas. É sabido que Herculano elege a Idade Média, D. Afonso Henriques e D. João I. A época dos Descobrimentos é já de decadência, mas as suas preferências não são dominantes. Em outros autores, vamos encontrar um culto pelo passado e pelos monumentos, onde igualmente têm lugar o rei D. Manuel e as inúmeras e apelativas construções marcadas pelo seu reinado.

Do mosteiro dos Jerónimos fizera Garrett o cenário do seu poema *Camões* (1825) contribuindo para a valorização deste monumento, no mesmo ano em que o barão Taylor tirava modelos em gesso das colunas do templo.

Mas voltemos a Garrett e ao seu protagonismo na defesa dos monumentos, uma das vertentes da definição teórica de monumento histórico e/ou nacional. Na *Lírica* de João Mínimo publicada em 1829, dá conta da tremenda desilusão que constituiu uma visita ao mosteiro de S. Dionísio de Odivelas, fundação do rei

D. Dinis, onde o autor pensava ir encontrar "o solene e magestoso espectáculo do interior de um templo gothico (...). O interior da igreja é exactamente o tal mixto hermaphrodito de architectura amphibia e ridícula, de doirados e mármore fingidos, de columnas anomalas que a nenhuma ordem pertencem - ou mais exactamente formam a nova ordem asnatia, adoptada para a construção de quase todos os novos edificios de Portugal, e para a emplastração e degradação de todos os antigos". É o mesmo desagrado contra dourados, pinturas e rebocos que occultam a singeleza dos monumentos medievais, expresso por Herculano uns anos depois.

É bem conhecida a indignação de Garrett perante o estado ruinoso dos monumentos de Santarém, nas *Viagens na Minha Terra*, romance inicialmente publicado em 1843 na "Revista Universal Lisbonense". Mais do que as ruínas, o que causa uma impressão altamente negativa no autor são as alterações que os edificios sofreram:

"As ruínas do tempo são tristes, mas bellas, as que as revoluções trazem ficam marcadas com o cunho solene da historia. Mas as brutas degradações e as mais brutas reparações da ignorância, os mesquinhos consertos da arte parasita, esses profanam, tiram todo o prestigio".¹

A decepção que demonstra perante a Igreja de Santa Maria de Alcaçova é imensa. Garrett entendia que aquele templo tinha sido quase catedral da primeira vila do reino, e que era um dos mais antigos e históricos templos de Portugal. Aí se depara com "esse igrejorio insignificante de capuchos, mesquinha e ridícula massa de alvenaria, sem nenhuma architectura, sem nenhum gosto, risco, execução e trabalho de um mestre pedreiro de aldeia e do seu aprendiz! (...).

Nos reparos e reconstruções dos templos antigos é que este péssimo estilo, esta ausência de todo o estilo, de toda a arte, mais ofende e escandaliza.

Olhem aquela empena clássica posta de remate ao frontispício todo Renascença da Conceição Velha, em Lisboa. Vejam a emplastagem de gesso com que estão mascarados os elegantes feixes de colunas góticas da nossa Sé".

Garrett demonstra uma apetência estética pontuada de alguma cultura artística que não encontramos em Herculano

¹ Idem, *Viagens na Minha Terra* in "Obras Completas" "Obras Completas de Almeida Garrett", (Edição revista coordenada e dirigida por Teophilo Braga) Lisboa, v.2, tomo 19, Empresa da História de Portugal, 1904, p.187.

interessado fundamentalmente na “capacidade de história” dos monumentos. A formação e a personalidade de cada um, tão distintas, são suficientemente conhecidas para entendermos que de outro modo não poderia ser. Mas não é o confronto entre os dois que nos interessa analisar.

A influência das opiniões de Garrett foi grande e a indignação perante a adulteração dos monumentos tornou-se um lugar-comum na imprensa da época.

O que, como já notámos, origina os mais extremados protestos de Garrett e de Herculano, Montalembert e muitos outros, e também da generalidade dos autores que escrevem sobre a questão nos periódicos oitocentistas, são as transformações feitas ao monumento original, as alterações arquitectónicas e tudo o que encobre o aparênciã primordial: os rebocos e caições, o mobiliário litúrgico, a talha dourada, a pintura fingida, etc.

FV – Julgo que foi também determinante a influência inglesa – muito por via de Garrett, obviamente – em todo este processo de revalorização e recuperação do nosso património ‘gótico’, ‘pitoresco’ -

LR – A influência inglesa neste processo de valorização faz-se muito pelos relatos de viagens, mas a obra mais importante, que mais estrangeiros atraiu a Portugal e que mais contribuiu para o protagonismo europeu do mosteiro da Batalha, foi a obra de James Murphy, “Plans elevations sections and views of the Church of Batalha (...)”, publicada em Londres em 1795.

James Murphy é um arquitecto de origem irlandesa, que vem a Portugal em 1789 com o objectivo de desenhar em pormenor o conjunto monumental da Batalha. Impulsionada e patrocinada por William Conygham, membro da Sociedade de Antiquários de Londres, que aqui estivera em 1783 regressando a Inglaterra com desenhos de monumentos portugueses, esta viagem de Murphy deve ser entendida no ambiente cultural e artístico inglês que desde a primeira metade do século XVIII se interessava pelas origens da arquitectura gótica, procurando fundamentos e inspirações de uma prática revivalista (ou de um gosto que nunca havia desaparecido totalmente) de construir à maneira gótica.

Já em 1760 Thomas Pitt, que desenhará pormenores em estilo

neo-gótico para Strawberry Hill (1753-1783), a famosa casa de Horace Walpole, viera à Península Ibérica procurar nos edifícios medievais a validade da teoria de Christopher Wren (1632-1723) sobre a origem sarracena da arquitectura gótica. Fica particularmente impressionado com o mosteiro da Batalha e não hesita em atribuir a sua autoria a um arquitecto inglês, criando uma corrente de opinião que na historiografia de arte portuguesa será um assunto recorrente até aos nossos dias, e suscitando em Inglaterra uma curiosidade sobre o edifício, acentuada pela origem inglesa da D. Filipa de Lencastre, esposa do fundador do mosteiro.

É neste contexto que deve entender-se o grande sucesso da obra de Murphy editada luxuosamente em Londres em 1795 e que projectou pela Europa de então o prestígio do mosteiro da Batalha e da sua sempre tão valorizada arquitectura. Grande parte dos estrangeiros que viajam em Portugal no século XIX e que, por deveres de ofício ou curiosidade de viajante mundano e culto, visitam a Batalha, referem a obra de Murphy, indiciando a sua alargada difusão e o seu papel na divulgação do conjunto monumental português.

FV – Normalmente fala-se de uma notável expansão e profusão de textos e autores literários durante o século XIX, do cuidado e atenção de que foram alvo por parte dos estudos de historiografia e crítica literária e textual, à luz do positivismo cientifista da época, mas não deve por certo esquecer-se a importância da imprensa jornalística neste mesmo processo de exaltação da identidade nacional, como que adormecida nas velhas ruínas da religiosidade medieval, quando não adulterada nos inúmeros 'embelezamentos' posteriores. Em que é que este facto se evidencia?

LR – Creio que a minha resposta à primeira questão pode de algum modo abranger esta.

FV – É verdade, e a minha pergunta surgiu redundante até certo ponto... mas trata-se, em todo o caso, de uma época verdadeiramente complexa, em termos políticos e sociais. Por um lado, a atracção e o desejo irreversível de progresso, de modernidade, por outro, a nostalgia bucólica que se revia num

utópico retorno ao passado imemorial de todos os mitos ou, ainda mais ingenuamente – porque se supunha menos utópico – , num retorno ao passado de uma era pré-industrial. Em que medida o encanto e o desencanto são interpretados pela acção efectiva dos governos da altura na recuperação do património monumental português?

LR – Ora bom: aqui, se não te importas, focaria esta questão conjuntamente com as motivações do restauro.

FV – Com certeza, é uma proposta aliciante.

LR – Então vejamos: restaura-se o quê, porquê e como? porque é que se estima o passado? por razões de cultura artística ou mais pela importância da criação simbólica da nação? em que medida passado e progresso se encontram ou desencontram? em que medida é que em Portugal, a cultura e o ensino artístico estão consonantes ou dissonantes dos outros países europeus?

– O restauro do mosteiro da Batalha, iniciado em 1840 e continuado ao longo do século, constituiu um marco fundamental na história do restauro arquitectónico em Portugal. A grande qualidade da sua arquitectura, o valor emblemático que encerra, o facto de ter sido o primeiro monumento português a merecer uma publicação estrangeira apelativamente ilustrada, o prestigiante impulso conferido ao início das obras pelo rei D. Fernando II e a concepção de restauro que Luis Mousinho de Albuquerque lhe imprimiu, fizeram deste conjunto monumental um atractor, no fenómeno do restauro no século XIX português.

A partir de 1840 não mais deixamos de ter notícias de restauros realizados por todo o país, ou das intenções de o fazer. Devemos notar desde já que o maior número dos grandes edifícios religiosos românicos, góticos e manuelinos recebeu obras de restauro durante o século XIX e as duas primeiras décadas do nosso século, realidade tornada opaca pela acção contínua da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais depois de 1929, que restaurou novamente alguns monumentos apagando as marcas dos restauros anteriores, e pelo tipo de restauro que praticou, fixando um modelo de monumento restaurado, indissociavelmente ligado, na memória portuguesa, ao século XX.

Os mosteiros de Alcobaça, Batalha, Carmo, Jerónimos, Santa Cruz de Coimbra, o convento de Cristo, e as Sés de Coimbra, Guarda, Viseu e Lisboa, foram restaurados no século anterior, ou logo depois, em projectos quase todos pensados em oitocentos, assim como outros edifícios de menor dimensão mas de importância arquitectónica assinalável como as igrejas de Jesus de Setúbal, S. Francisco de Évora, S. João de Alporão e Nossa Senhora da Graça de Santarém, São João Baptista e Santa Maria do Olival de Tomar, Paço de Sousa, as matrizes da Golegã, de Viana do Castelo, os conventos da Conceição de Beja e da Madre de Deus e muitos outros templos de menor programa construtivo. No que respeita a arquitectura militar e civil foram restaurados a Torre de Belém, os castelos de Santa Maria da Feira e de Leiria e os paços reais de Évora e de Sintra, exemplos de edifícios de maior monumentalidade que receberam intervenções mais radicais e sistemáticas, uma vez que outros exemplares foram igualmente objecto de obras marcadas pela vontade de manter o "carácter de antiguidade".

Não obstante a ausência de programas concertados e métodos definidos, sem ensino, sem teoria e arquitectos formados na especialidade, num quadro político e governamental em constante mutação, recebendo tardiamente uma estrutura administrativa própria, com orçamentos flutuantes e frequentemente escassos, tacteando, sob o enorme impulso da imprensa periódica, grande propulsora do fenómeno em Portugal, o entusiasmo (e as verbas) de indivíduos ou sociedades locais vocacionadas para a salvaguarda dos monumentos, e alguns conselhos, elogios e desagravos da Real Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses, efectuaram-se vários restauros, foram mantidos edifícios que ameaçavam ruína com menores ou maiores intervenções, em quantidade apreciável para uma época de crise, de instabilidade e também de progresso e fomento, assiduamente em antinomia com a conservação dos edifícios do passado.

Conduzindo incipientes restauros, com pobres orçamentos e paupérrima ciência, em muitos casos, se os compararmos às vastas e complexas intervenções em monumentos franceses, alemães, italianos ou espanhóis, o século XIX português não deixou de pretender salvaguardar as construções medievais,

procurando aí fixar a presença de um passado de bravura e de grandeza, restaurando os edifícios que melhor aparentavam patentear o valor patrimonial da nação. Este, o valor histórico dos monumentos, é um dos principais critérios, ou melhor um leitmotiv, na eleição dos edifícios merecedores de restauro e no tipo de obras praticadas, outro é a admiração pela arquitectura que se impõe como arte maior, pelas qualidades artísticas e construtivas e pela especial capacidade de significar a época da sua construção.

O gosto, o respeito, a conservação e a renovação do que é antigo é um fenómeno de sempre, mesmo que praticado esporadicamente, porque o que é antigo é durável e assegura a perduração das civilizações. O Império Romano assim o entendeu.

A atitude de D. João V criando a Academia Real de História Portuguesa em 1720 e a lei de protecção e estudo dos “monumentos antigos”, fenícios, gregos, persas, romanos e árabes, faz parte do fenómeno europeu a que Françoise Choay chamou o “tempo dos Antiquários”, época de interesse pelo conhecimento das antiguidades nacionais “em que pode ser muito interessada a glória da Nação Portuguesa”, constituindo a perda desses vestígios “um prejuízo tão sensível e tão danoso à reputação e glória da antiga Lusitânia”.

A consciência do prejuízo que resultaria para a glória da nação a perda daqueles vestígios, indicia uma consciência do valor patrimonial, mas, como já dissemos, o prestígio das antiguidades e a sua guarda tocou todos os tempos, com a sua aura de mistério, qualidade artística ou excelência de materiais.

A singularidade do fenómeno de conservação e restauro no século XIX reside no facto de ele constituir um vector fundamental da cultura da época, um tópico, quase um lugar-comum da opinião pública, mediatizado pela imprensa e pela imagem, marcado por a criação de sociedades vocacionadas para a protecção do património, aparelhos administrativos próprios, legislação correspondente e por uma vontade política e cultural sistemática e concertada. Se os organismos oficiais funcionam mal e se a política é ineficaz, esse é um aspecto que pertence a outra ordem de razões.

FV – E na prática: quais os organismos, as instituições públicas ou privadas que foram responsáveis pelos critérios de classificação dos monumentos e pela sua recuperação efectiva?

LR – O Bibliotecário-mor da Real Biblioteca Pública de Lisboa (1802); a Academia de Ciências de Lisboa (1836); o Serviço das Obras Públicas do Ministério do Reino (1836); o Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria que, depois da reforma de Fontes Pereira de Melo (1852) incluía na 3ª secção os Monumentos Históricos, Edifícios Públicos e Obras de aformoseamento e recreio público; a Associação dos Arquitectos Civis Portugueses (1863); a Comissão para salvarguardar os Monumentos Nacionais (1870); a Real Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses (1872); o Instituto de Coimbra (1873); o Museu Distrital de Santarém (1876); a Academia Real das Belas-Artes de Lisboa (1881); a Comissão dos Monumentos Nacionais (1894); o Conselho Superior dos Monumentos Nacionais (1899), bem como outras comissões e/ou associações municipais e cívicas.

FV – Talvez quisesses referir-te, como exemplos, aos monumentos mais emblemáticos deste surto de exaltação nacional – verdadeiramente romântico – que encontrou na arquitectura religiosa uma das expressões mais sólidas e temporalmente omnipresentes.

LR – Os conjuntos monásticos da Batalha, de Alcobaça e dos Jerónimos; as Sés de Lisboa, Coimbra e da Guarda; os Conventos de Cristo, da Conceição de Beja e da Madre de Deus de Lisboa; as igrejas de Jesus de Setúbal, de S. Francisco de Évora, de S. João do Alporão (Santarém), de S. Miguel do Castelo (Guimarães), entre muitas obras. Relativamente à arquitectura civil e militar mereceram grande apreço o Paço Real de Sintra, o Palácio Real de Évora, os castelos da Feira e de Leiria, e a Torre de Belém.

FV – Foi uma conversa deveras enriquecedora que, acima de tudo, nos ajuda a redimensionar o problema da literatura e da cultura de uma época, na medida em que a situa no espaço físico da sua arquitectura e das suas raízes patrimoniais, em meandros que só o investigador especialista sabe conquistar. Resta-me agradecer, não só da minha parte, mas estendendo todo o reconhecimento à equipa da *Via Panorâmica* e a todos os colegas que gentilmente acederam em colaborar enviando-nos os seus trabalhos.