

Via Panoramica

Série 3, vol. 9, n.º 1, 2020



**Via Panoramica:
Revista de Estudos
Anglo-Americanos
Série 3, vol. 9, n.º 1, 2020**

Apresentação

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

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

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

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

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

Critérios de avaliação:

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

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

Gualter Cunha, editor geral
Márcia Lemos, editora executiva

Presentation

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

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

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

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

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

Assessment criteria

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

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

Gualter Cunha, general editor
Márcia Lemos, executive editor

Comissão Científica

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

TITLE: Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos, série 3, vol. 9, n.º 1, 2020

GENERAL EDITOR: Gualter Cunha

EXECUTIVE EDITOR: Márcia Lemos

PLACE OF PUBLICATION: Porto

PUBLISHER: Universidade do Porto – Faculdade de Letras

YEAR: 2020

ISSN: 1646-4728

PERIODICITY: Semestral

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

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

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

Via Panoramica, série 3, vol. 9, n.º 1, 2020

EDITED BY:

MÁRCIA LEMOS

CONTENTS

A Prefatory Note

Márcia Lemos..... 8

Ativismo literário - Ecotopia

Marcus Vinícius Matias 10

2 + 2 = 5: A ideologia em *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell

Jéssica Bispo..... 29

“Quis voar a uma alta torre”: para uma leitura hubrística de *The Spire* (1964), de William Golding

Miguel Alarcão..... 48

Do Cachimbo à Gabardine: O Mito do Detetive em Sherlock Holmes e Philip Marlowe

João Sottomayor Fernandes 64

Rua Americana

Jorge de Carvalho 81

7 Poemas de Derek Mahon

- The Snow Party | A Festa da Neve

- Gipsies | Ciganos

- Courtyards in Delft | Pátios em Delft

- The Attic | O Sótão

- Tractatus | Tractatus

- Kinsale | Kinsale

- A Swim in Co. Wicklow | Nadando em County Wicklow

Rui Carvalho Homem (tradução) 89

A Prefatory Note

Márcia Lemos

The current issue of *Via Panoramica* revolves significantly, but not exclusively, around utopian and dystopian visions of the world. In “Ativismo literário - Ecotopia”, Marcus Vinícius Matias provides an outstanding example of how literature and the arts can inspire engaged actions and projects. Matias focuses on the response from literary activism and utopian thinking to environmental problems, a major global concern nowadays, by analysing literary works such as *MaddAddam*, by Margaret Atwood, or *Ecotopia*, by Ernest Callenbach.

Furthermore, Matias presents a project implemented at Universidade Federal de Alagoas (Brazil), titled *Campus utopicus - imaginativismo e utopia* (2019-2020), which aimed to make an imaginative structural intervention on the University Campus, through the participation of its teachers, students and administrative technicians, with the goal of creating a sustainable, welcoming and utopia-driven university model.

Jéssica Bispo’s article, revealingly titled “2 + 2 = 5: A ideologia em *Nineteen Eighty-Four*, de George Orwell”, takes us far away from the utopian ideals presented by Matias into the canonical Orwellian dystopia and its nightmarish society dominated by the Party’s repressive powers. Indeed, based on Louis Althusser’s theory of ideology, Bispo provides the reader not only with an interesting analysis of the tools used by the ruling government of Oceania to guarantee the enforcement of its ideology, but also a view of the subversive strategies employed by dissenters.

In “‘Quis voar a uma alta torre’: para uma leitura hubrística de *The Spire* (1964), de William Golding”, Miguel Alarcão focuses his analysis on the novel’s protagonist, dean Jocelin, whom Alarcão defines as a man obsessed with the dream of building a giant spire, not so much as a tribute to God (as Jocelin himself purports) but as a self-eulogy for being God’s chosen one. As Alarcão recalls, Good, in general, and God, in particular, are invariably associated with heights, thus Jocelin’s ambition is to reach the highest point possible to show intimacy with the divine spheres, regardless of all warnings and presages, such as heavy rains, the construction foreman’s doubts and concerns, the lack of solid ground for the foundations of the spire or the death of several construction workers during the process.

João Sottomayor Fernandes's contribution to the issue, "Do Cachimbo à Gabardine: O Mito do Detetive em Sherlock Holmes e Philip Marlowe", establishes a bridge between British and American culture and literature by means of a comparative analysis of two famous representatives of law and justice in the realm of fiction: detectives Holmes and Marlowe. Fernandes emphasises that both detectives mirror the thoughts and beliefs of their creators regarding their own societies. However, whereas Holmes generally authorizes the Victorian *status quo*, Marlowe presents the American society as being ultimately corrupt. In their quest for justice and defence of moral values, both men acquire a mythical quality, according to Fernandes.

From literature to cinema, "Rua Americana" (September 2020) describes a stimulating cinema cycle organised by KINO-DOC (www.kino-doc.pt) in a partnership with the University of Porto, held outdoors, at Pátio do Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto, with programme and text by Jorge de Carvalho. It was the second edition of the event, featuring, this time, films that portrayed marginal fringes of the American continent. For various reasons those are the ones that were excluded from the American Dream.

Back to literature, the issue is brought into an excellent conclusion with a plunge into Irish poetry through Rui Carvalho Homem's translation of seven poems from Derek Mahon's *New Collected Poems* (The Gallery Press, 2011).

Ativismo literário - Ecotopia

Marcus Vinícius Matias

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS -
BRASIL

Citation: Marcus Vinícius Matias. "Ativismo literário - Ecotopia." *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 9, n.º 1, 2020, pp. 10-28. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>.

Abstract

The worsening of environmental problems is already configured as one of the characteristics that define 21st century. Movements that warn us about the development of climate changes, the pollution of oceans with tons of plastics and the abuse of predatory consumption societies are added on recurrent issues of global warming and inappropriate land use. I propose to discuss how these movements of awareness and dissemination of critical thinking about environmental problems are engendered through literary activism and utopian thinking. For this, I approach concepts such as sustainability and resilience, from the perspective of Phillips (2017), and also the proposal of Ecocriticism, discussed by Buell, Heise, and Thornber (2011), and Garrard (2004). As for literary perspective, works like *MaddAddam*, by Atwood, and *Ecotopia*, by Callenbach, are some of the examples that illustrate this analysis. I therefore seek to discuss how literary activism presents itself in the face of environmental problems.

Keywords: Literary activism; Ecocriticism; Sustainability; Resilience; Utopia

Resumo

O agravamento dos problemas ambientais já se configura como uma das características que definem o século XXI. Movimentos que alertam sobre o desenvolvimento das mudanças climáticas, da poluição dos oceanos, com toneladas de plásticos, e o abuso das sociedades de consumo predatório vêm a somar-se às recorrentes questões sobre o aquecimento global e o mal uso da terra. Proponho discutir como esses movimentos de conscientização e divulgação do pensamento crítico sobre os problemas ambientais são engendrados por meio de um ativismo literário e pelo pensamento utópico. Para isso, abordo conceitos como sustentabilidade e resiliência, pela perspectiva de Phillips (2017), e também a proposta da Ecocrítica, discutida por Buell, Heise e Thornber (2011), e Garrard (2004). Pelo viés literário, obras como *MaddAddam*, de Atwood, e *Ecotopia*, de Callenbach, são alguns dos exemplos que ilustram essa análise. Procuro, portanto, discutir como o ativismo literário se coloca diante dos problemas ambientais.

Palavras-chave: Ativismo literário; Ecocrítica; Sustentabilidade; Resiliência; Utopia

O termo “ativismo literário” pode nos levar a definições que abrangem desde o despertar do senso crítico e posicionamento político, a partir da leitura de obras literárias, até o estímulo à prática de ações coletivas na sociedade. Tendo em mente essas possibilidades, proponho discutir conceitualmente um tipo específico de ativismo: aquele por meio do qual atitudes ecologicamente transformadoras são inspiradas por obras literárias que, de algum modo, exploram temas de conscientização ecológica e de sustentabilidade ambiental. Como consequência de experiências desse tipo, também discuto como a literatura me levou a desenvolver um projeto de intervenção ambiental e urbanístico com base no impulso utópico.

Não estou, contudo, afirmando que o ativismo literário é uma consequência inevitável que se faz pela experiência da leitura ou da escrita de uma obra, mas que há uma possibilidade tangível de que ações práticas se concretizem inspiradas por um apelo afetivo e pela fruição estética que costumam ser provocados pela leitura de um romance ou poesia. Segundo Antônio Candido:

De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. . . . Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. (178)

Visto por essa perspectiva, o termo “ativismo literário” não se limita ao fato de uma obra ser intencionalmente (ou não) engajada em temas ambientais, de gênero ou étnicos (apenas para citar alguns); ele traz em si um potencial transformador que está encapsulado no sentido que damos à própria obra ao interpretá-la e que pode nos impelir a uma ação prática. Trata-se, portanto, do poder da literatura de despertar reflexões e atitudes que causam impacto no modo como uma pessoa, um grupo social, ou toda sociedade, lida com suas dinâmicas de convívio e de consumo. Acontece que quando esse efeito crítico da literatura encontra morada em palavras intencionalmente organizadas por escritoras e escritores politicamente engajadas/os, o poder transformador da narrativa é potencializado.

Um exemplo desse ativismo literário intencionalmente direcionado são as lutas contra o preconceito étnico, o qual é criticado literária e cientificamente em *A escritora afro-brasileira: ativismo e arte literária*. Essa coletânea de textos literários e acadêmicos de autoras como Cristiane Sobral, Mel Adún, Conceição Evaristo, Débora Almeida, Esmeralda Ribeiro, e Mirian Alves foi organizada em 2016 por Down Duke, especialista em Literaturas Afro-latino-americanas e em Estudos Culturais da

Universidade de Tennessee. Através do ponto de vista das escritoras, suas “vozes . . . ganham amplitude porque ouvidas em sua multiplicidade, talvez reencenando o que a própria Conceição Evaristo chama de ‘escrivivência’, ou seja, a escrita a partir de um corpo, de uma condição de uma experiência” (Oliveira n. pag.), o que ocorre quando a própria expressão de uma dada realidade é muitas vezes silenciada. Ainda de acordo com Oliveira,¹ “Longe de qualquer possibilidade panfletária ou mesmo de qualquer insinuação de ordem autobiográfica em suas obras, as autoras, por meio do referido ativismo, analisam as condições de rupturas desejáveis com o racismo que assola este país em diversos níveis e setores” (n. pag.).

Em *A escritora afro-brasileira: ativismo e arte literária* tanto as estruturas formais quanto as temáticas também contribuem para uma expressão estética de igual função ativista, ao mesclar ficção com não-ficção em um discurso polifônico e de textura fortemente tecida. O efeito que daí surge é a expressão de experiências vividas e transformadas pela literatura na vida dessas autoras que, em troca, alimentam a literatura com suas vidas e experiências, inspirando mudanças de percepção quanto aos conflitos étnicos em uma tradição de luta feminina.

Outra preocupação é a denúncia da representação das personagens negras na literatura nacional, ainda carregada de estereótipos. Esta preocupação convoca outro debate, qual seja o da construção do protagonismo negro nesta vertente literária de que falamos. De forma semelhante, o desafio da formação do leitor brasileiro (sic.), principalmente quando de pele escura e que pouco se reconhece na literatura brasileira *tout court*. (Oliveira n. pag., grifo do autor)

Também existem exemplos de modos mais sutis de ativismo literário, como é o caso do britânico Lewis Carroll, em sua famosa obra *Alice no país das Maravilhas*. É provável que Carroll tenha inserido passagens em seus livros que em muito se assemelham aos efeitos do uso de narcóticos, como um modo de alertar as crianças (e seus pais) sobre os males de se ingerir substâncias que faziam parte dos costumes sociais, mas que frequentemente levavam a morte. Um desses costumes era o grande consumo de ópio na Inglaterra vitoriana, usado principalmente como forma de acalmar as crianças, mas que era extremamente nocivo aos infantes (qtd. in Wohl 34-5).

Na obra de Carroll podemos perceber a referência a um dos efeitos sofridos pelas crianças vítimas do uso de ópio: “Alice não gostou nada da aparência da coisa. . . . ‘Se você vai se transformar em porco, minha querida’, disse Alice, seriamente, ‘não terei mais nada a fazer com você’” (87). Alice se refere a aparência grotesca da

criança que ela segura nos braços, sendo similar em aparência ao encolhimento dos bebês quando morriam vítimas do narcótico no mundo extraliterário.

Alimentopia - um ativismo ecocrítico

Em outro fragmento de *Alice no país das maravilhas* parece haver um alerta para o perigo de uma possível intoxicação alimentar. Alice segura um frasco no qual está escrito “beba-me”, mas ela é cuidadosa e decide avaliar a situação antes de seguir a instrução: “Era muito fácil dizer ‘beba-me’, mas a pequena e sábia Alice não faria isso com pressa. - Não, eu vou olhar primeiro, disse ela, e ver se está marcado como ‘veneno’ ou não” (Carroll 9-10). A desconfiança de que nem tudo o que está disponível para o consumo nos faz bem, chama à atenção para a presença de adulterantes nos alimentos e, portanto, da necessidade de um rigor maior nos processos de produção, de preservação e de distribuição destes.

Em 1840 já era comum a presença de substâncias e aditivos estranhos e nocivos nos alimentos para a classe trabalhadora, tais como estricnina, *cocculus inculus* (ambos são alucinógenos) e cobre no rum e na cerveja; sulfato de cobre nos pickles, frutas engarrafadas, vinho e conservas; cromato de chumbo na mostarda e no rapé; carbonato de cobre, sulfato de chumbo, bissulfato de mercúrio e chumbo veneziano em produtos de confeitaria e no chocolate; chumbo no vinho e na cidra, o que contradiz a ideia de que no passado a comida era mais saudável (qtd. in Wohl 34-5).

Nesse contexto configurado por perigos de ingestão de alimentos tóxicos, um grande número de obras literárias, cujo impulso utópico orbita a temática da alimentação e sua relação com o meio ambiente, passou a tratar de forma mais crítica dos processos de produção, distribuição e descarte em grande escala dos alimentos. Tal alimentopia se constrói na esperança de despertar a reflexão sobre os benefícios de uma alimentação saudável para a formação de uma sociedade melhor e de chamar a atenção para a degradação do meio ambiente por conta da exploração indevida da terra. Na esteira dessa abordagem, também são alvo de críticas a utilização de adubos químicos, fertilizantes e o descarte inapropriado de restos de comida, porque tais sobras poderiam retroalimentar a terra, a exemplo de produção de adubo por compostagem, em vez de superlotarem os lixões dos centros urbanos; além disso, evitariam o uso de química para adubar a terra. Outro problema relacionado ao alimento, ao descarte e ao mal uso da terra é assim colocado por Lyman Sargent:

. . . uma vez que se pergunta o que as pessoas comem, surgem dúvidas sobre como a comida é produzida, como é preparada e quem a prepara, como é servida e quem a

serve, quem faz a limpeza após a refeição e o que acontece com as sobras. E essas questões implicam claramente questões como a natureza das famílias e comunidades, relações de gênero, relações rurais / urbanas, economia e mecânica de produção, distribuição e consumo e saneamento, e essas questões também se relacionam claramente com o sistema político e como são tomadas as decisões sobre essas questões. (14)²

Boa parte de obras (ficcionais e não-ficcionais) que abordam a temática da alimentação em um contexto utópico pode ser encontrada em *Food Utopias - Reimagining Citizenship, Ethics and Community* (2015). No capítulo 2 desse livro, uma espécie de curadoria literária é organizada e analisada por Sargent; obras que não só, por contraste, provocam reflexões sobre uma realidade histórica de exploração indevida da terra e conseqüente ameaça ambiental, mas que também sugerem, por meio do pensamento utópico, imbricados sistemas de produção e descarte sustentável, a organização do trabalho rural e cuidados com a saúde alimentar. Um exemplo dessas produções é *A vision of future Australia* (1991), de Phillip Toyne, cujo enfoque é sobre alimentos produzidos sem que seja necessária a adição de qualquer produto químico.

Na coleção de histórias e poemas, intitulada *Earthfuture: Stories from a sustainable world* (1999), de Guy Dauncey, produções orgânicas em pequenas propriedades rurais (negando os modismos “orgânicos” das grandes indústrias alimentícias) são trazidas ao cardápio em pequena escala e em produção local.

A proposta de voltar as atenções para a produção de alimentos de forma sustentável, ou seja, sem o uso de venenos e com uma economia cíclica no modo de produção e distribuição destes, pode ser encontrada nas primeiras histórias de Dauncey, como o conto “Going organic”. Nessa narrativa, que se passa em 2005, ou seja, em um futuro não muito distante da época em que foi escrita, o estabelecimento de fazendas orgânicas de pequeno porte promove o surgimento de cooperativas de alimentos saudáveis que seriam destinados para uma área no sudoeste da Inglaterra (qtd. in Sargent 21). Essa história foi, na verdade, baseada em projetos já existentes e que ficamos sabendo deles por meio de uma nota do próprio autor, nos fazendo perceber, de uma só vez, que existem formas mais saudáveis de produção, organização e distribuição de alimentos, e que estas são viáveis porque já existem exemplos no mundo extraliterário.

Do mesmo modo, Marge Piercy, ao abordar a questão da produção do alimento em sua obra *Women on the edge of time* (1976), não exclui o respeito ao meio ambiente e a igualdade social:

As crianças trabalham, os velhos trabalham, mulheres e homens trabalham. Trabalhamos muito para alimentar todo mundo sem destruir o solo, mantendo sua saúde e fertilidade. Com a maioria das pessoas em meio período, ninguém se mata de trabalhar do amanhecer ao anoitecer como os fazendeiros antigos. (121)³

Consideradas pelo viés do ativismo literário, essas obras reforçam o argumento de que estamos, de algum modo, despertando o senso crítico sobre nossas atitudes quotidianas quando entramos no universo da narrativa (como leitores/as ou como escritores/as) e experimentamos situações que nos fazem imaginar, por comparação, como elas seriam na nossa realidade. Se, a partir daí, assumimos novas formas de ser e de lidar com a nossa relação com o alimento e o meio ambiente, então o efeito reflexivo da obra encontrou um desfecho positivo. Por esse efeito reflexivo é que defino o ativismo literário: um processo de transformação política que pode se configurar a partir da recepção de uma obra ou na composição desta.

A Ecocrítica

No ativismo literário que apresento aqui, a construção crítica de uma dada visão de mundo, não raro, se mostra através de manifestações que assumem características mais engajadas politicamente, ao inspirar a ruptura com as condições indesejáveis de exploração do ser e de seu entorno. É o caso do escritor e jornalista Mia Couto que, mais engajado politicamente, nos diz: “Temos de reinventar uma maneira de fazer política, porque isso afeta a nós todos (sic). Faço isso pela via da escrita, da literatura . . .” (Novaes n. pag.).

Couto é um ativista moçambicano, cujos trabalhos também se desenvolvem em relação aos estudos sobre o impacto ambiental e às tentativas de enfrentar dificuldades para manter suas ações contra as sequelas de um desenvolvimento predatório, o que pode ser lido como a resposta a uma inquietude materializada pelo verbo em suas obras. Nesse sentido, a forma de compensação que o ato de escrever se insere está em convergência com o que diz Italo Calvino:

. . . escrevemos para que o mundo não escrito possa exprimir-se por meio de nós. No momento em que minha atenção se afasta da ordem regular das linhas escritas e acompanha a complexidade movente que nenhuma frase pode conter ou exaurir, me sinto próximo de entender que, do outro lado das palavras, há algo que busca sair do silêncio, busca significar por intermédio da linguagem, como dando golpes no muro de uma prisão. (114)

Este modo mais engajado de ativismo literário se difere (mas não se afasta) daquele no qual uma inquietação é despertada pelo ato, a princípio passivo, da leitura de uma obra, catalisando experiências sociais com o propósito de repensá-las. Há, no entanto, um momento de recepção de uma dada leitura que pode vir a se transformar em atitudes transformadoras da realidade histórica do/a leitor/a. Tais mudanças costumam ser estruturadas por questionamentos e reflexões cujas origens estão na percepção do teor crítico da narrativa sobre vivências ou fatos silenciados por um *status quo*, como é o caso das escritoras de etnia afro, apresentadas anteriormente.

Quando seu direcionamento se aproxima mais das questões ambientais, o ativismo literário vai ao encontro de pensamentos reflexivos levantados por outras áreas que não apenas as da literatura em si, a exemplo da Ecocrítica:

. . . problemas ambientais exigem análises em termos culturais e científicos, porque são o resultado de uma interação entre o conhecimento ecológico da natureza e sua inflexão cultural. Isso envolverá estudos interdisciplinares que se baseiam na teoria literária e cultural, filosofia, sociologia, psicologia e história ambiental, além de ecologia. (Garrard 27)⁴

Mesmo entendendo o ecocriticismo como produção multidisciplinar do pensamento crítico, percebo que em áreas da expressão artística - como a literatura e as demais expressões estéticas criativas - esta manifestação do pensamento se populariza e amplia sua atuação devido a fluidez de sua materialidade. Daí sua estreita relação com o ativismo literário:

. . . os experimentos de literatura e outras mídias com pensamento fora da caixa podem oferecer recursos exclusivos para ativar a preocupação e o pensamento criativo sobre o futuro ambiental do planeta. Por si só, é improvável que representações criativas de danos ambientais libertem sociedades de estilos de vida que dependem de ecossistemas radicalmente transformadores. Mas refletir sobre obras de imaginação pode levar a uma preocupação intensificada sobre as consequências de tais escolhas e possíveis alternativas a elas. (Buell, Heise, and Thornber 418)⁵

O ecocriticismo alinha-se com a ideia de que é através da manifestação criativa da imaginação e do seu entendimento, que questões relacionadas às diversas formas de degradação ambiental nos dias atuais podem ser compreendidas de modo mais significativo. O poder das narrativas de nos fazer sentir, por meio da imaginação, uma determinada realidade, aliado a fatos históricos e científicos, desempenha um papel

importante para a compreensão da tensa situação que o planeta vem experimentando e a urgência em se discutir esse assunto.

É nesse sentido que Lawrence Buell e suas companheiras de pesquisa, Ursula K. Heise and Karen Thornber argumentam que na Ecocrítica “os estudos de literatura e meio ambiente . . . , compreendem uma iniciativa eclética, pluriforme e interdisciplinar que visa explorar as dimensões ambientais da literatura e outras mídias criativas . . . ” (418).⁶

Em se tratando do jogo entre a imaginação e a literatura, as narrativas que trazem como tema o impulso utópico são provavelmente as que mais facilmente dialogam com o ativismo literário, em ambas as formas: construindo lugares (topoi) ecologicamente ideais, ou, pelo contrário, ao apresentarem um modelo de crítica sobre a depredação ambiental. O romance *Ecotopia* (1973), de Ernest Callenbach, por exemplo, nos leva a uma sociedade completamente transformada pelo uso consciente do espaço, dos modos de produção, reutilização e reciclagem dos bens de consumo, tudo em respeito às dinâmicas do meio ambiente.

Imaginar-se vivendo em um lugar melhor, seja onde a vida é mais tranquila e há abundância de alimentos e conforto, seja em um ambiente ecologicamente harmonioso, não é algo raro. No entanto, imaginar que esse lugar é uma reconfiguração de uma boa parte de seu país, o qual passou por um processo radical de separação política com o restante do continente e de retorno a um modo de vida completamente oposto ao que costumava ser, é um salto significativo da imaginação. É esse o mote da narrativa de Callenbach: mostrar, por meio do contraste, a transformação de parte do território estadunidense, após a revolucionária decisão de separar politicamente a região oeste e transformá-la em um local utópico.

Apesar de *Ecotopia* ter sido duramente criticada por conta de sérias contradições de gênero ou falhas conceituais no aprofundamento criativo e na elaboração estética do contexto ficcional, como apontado por Naomi Jacobs (3), essa obra consegue, ainda assim, criar um ambiente utópico curioso e com algumas propostas que vieram a se tornar reais com o passar do tempo. É o caso da separação do lixo ou da reciclagem de bens comuns, como roupas e acessórios. Há, portanto, a exposição de um modo alternativo de vida e de relacionamentos sociais que contrastam com aquele experimentado nos Estados Unidos da década de 70, através da qual percebemos a necessidade e o cuidado em se preservar o meio ambiente, mas que, lamentavelmente, ainda não consegue se desvincular de velhos padrões ideológicos, como as questões de gênero, de forma igualmente revolucionária.

Toda a descrição dessa zona utópica chamada de Ecotopia é feita por um método narrativo/argumentativo que consiste em criar diálogos entre o cético visitante enviado para investigar essa nova região, o jornalista William Weston, e os diversos habitantes locais: transeuntes, líderes comunitários, trabalhadoras, funcionárias de lojas, líderes políticos, etc. É através dos diálogos com essas personas que as ideias e a estrutura social de Ecotopia são aos poucos apresentadas e colocadas à prova, seja por argumentos científicos, ou pela vivência positiva do próprio jornalista nesse local idealizado segundo princípios norteados pelo respeito ao meio ambiente. Por esse viés podemos perceber o poder de crítica e de reflexão que essa obra literária traz em si e que converge com o que a ecocrítica defende: nos alertar para a necessidade de pensarmos o planeta e agirmos de modo sustentável, por meio de diversas áreas do conhecimento. O que me leva a perguntar: o que é sustentabilidade?

Segundo Dana Phillips, em seu artigo “Collapse, resilience, stability and sustainability in Margaret Atwood’s trilogy” (2017),⁷ o termo “sustentabilidade” tem sido usado tão variadamente e em tantos contextos que seu significado atualmente encontra-se envolto pelas brumas da ambiguidade e por isso nos alerta sobre a necessidade de cautela em o utilizarmos:

“Sustentabilidade” é uma palavra em busca de um significado preciso há várias décadas. Ela é definida de várias formas, como abraçar fontes alternativas de energia, como a prática da chamada permacultura, como uma filosofia de vida de baixo impacto e - para alguns de seus adeptos, incluindo a maioria dos governos - como uma nova estratégia para o desenvolvimento continuado seguindo as linhas familiares estabelecidas pelo capitalismo e na esteira do pico do petróleo. Precisamente porque significa muita coisa, ninguém foi capaz de desambiguar o termo, identificar os componentes necessários da sustentabilidade e explicar como ele pode ser alcançado. (Phillips 140-1)⁸

Analisando a complexidade em se definir tal termo e também para ajudar a entendê-lo em sua própria dinâmica enquanto fenômeno, Phillips o compara com um conceito relativamente novo: a resiliência. Também o faz com outros dois fenômenos da natureza: o colapso e a estabilidade. Juntos, esses quatro fenômenos são analisados por Phillips na busca de uma melhor interpretação do que ocorre, precisamente, no complexo cenário ficcional pós-apocalíptico da trilogia *MaddAddam*, de Atwood, mas propriamente sobre o primeiro romance: *Oryx and Crake*.

Segundo Phillips, enquanto a sustentabilidade é entendida como uma forma de controle do meio ambiente - o mantendo sempre previsível - a resiliência, por outro lado, se mostra como um fenômeno relativamente imprevisível da natureza e com habilidade de se adaptar as mais diversas mudanças, sempre buscando a sua própria preservação. É o que acontece quando, após uma enchente, novas espécies surgem no lugar de outras que costumavam habitar uma certa área, a qual, de um modo geral, volta a ser a mesma, mas com nova dinâmica entre as espécies que o constitui. Ou, no caso da obra de Atwood, quando o desfecho da trilogia nos leva a perceber que em vez de o meio ambiente finalmente se tornar estável (no contexto da narrativa) e, portanto, sustentável após a interferência bioquímica de Crake, ele continua seu processo de transformação biológica e torna-se palco para novos atores, cuja existência ocupa um lugar que outrora era de posse dos seres humanos, como analisa Phillips:

A resiliência, portanto, parece desempenhar um papel subversivo nesses romances. Como sugeri anteriormente, a resiliência pode, junto com a estabilidade, situar-se entre colapso e sustentabilidade. Mas o resultado é, na melhor das hipóteses, uma síntese insípida - e a mediação, ou melhor, o processo evolutivo parece continuar em andamento, sem fim à vista. (156)⁹

O que ocorre é uma adaptação deste ambiente ficcional às novas condições climáticas, mantendo suas configurações originais, mas com o surgimento de novas espécies e novos ciclos de renovação climática e de produção de bens de consumo que desafiam a previsibilidade ou o controle desejável. Na obra de Atwood são os Crakers os supostos representantes dessa nova era: uma espécie humanoide, produzida em laboratório com o propósito de habitar a terra como um ser “melhorado”, ou seja, adaptado ao novo ambiente pós-apocalíptico e às novas condições climáticas e, portanto, um ser que representa a estabilidade.

No entanto, aos poucos os Crakers vão adquirindo habilidades imprevistas pelo seu criador (Crake) e começam a apresentar mudanças de hábitos, inclusive biológicas, quando as poucas mulheres humanas restantes começam a engravidar das espécies masculinas de Crakers, ao fim da trilogia: “. . . processos evolutivos continuam a funcionar como sempre foram feitos. O resultado da interferência de Crake não é a estabilidade, mas a resiliência - no caso dos Crakers, da natureza humana - e uma previsão duvidosa para a sustentabilidade” (Phillips 155).¹⁰

Nesse sentido, o ecologista canadense C.S. Holling afirma que a resiliência “é uma medida da persistência dos sistemas e de sua capacidade de absorver mudança e perturbação e ainda manter as mesmas relações entre populações ou variações de

estado” (*apud*. Phillips 141-2).¹¹ Isso acontece porque seu maior atributo não é preservar uma espécie em particular, mas o sistema como um todo; manter o meio que dará condições para que a vida se reestabeleça após ter sofrido algum tipo de distúrbio ou alteração de alguma ordem invasiva. É como uma dança de cadeiras, sendo as cadeiras análogas aos sistemas da natureza, e as espécies que os habitam são os/as dançarinos/as que revezam a vez de sentar ou de ficar de fora daquela rodada. A resiliência é, portanto, sistêmica e se distribui por todo o meio.

Nesse jogo o colapso assume o papel de causa natural e a estabilidade o de atender às expectativas idealizadas pela comunidade científica, segundo as quais um ambiente se renovaria após uma grande catástrofe e voltaria a ser como antes. Porém, como argumenta Phillips, há pouca probabilidade dele voltar a ser exatamente como era.

Então, pode-se dizer que, enquanto a ameaça de colapso - que em nosso tempo é representada de maneira mais dramática pelas mudanças climáticas globais - faz com que alcançar a sustentabilidade pareça uma necessidade absoluta, a realidade da resiliência sugere que existe um meio termo entre os dois extremos, um espaço dinâmico em que algo como uma negociação contínua sobre as diferenças aparentemente gritantes que podem ocorrer entre colapso e sustentabilidade. A justaposição entre os cenários do pior caso e do melhor caso do futuro do meio ambiente obscureceu esse meio termo *no discurso popular*, assim como a crença persistente de que, deixado por conta própria, o mundo natural prefere a estabilidade. . . . O meio termo é um terreno contestado. (Phillips 143, grifo meu)¹²

Com efeito, esse meio termo ou o local intermediário apontado por Phillips e ocupado pela resiliência, é também o local de instabilidade e, portanto, da incerteza porque o que parece ser uma coisa boa para a natureza, não o é necessariamente para os seres humanos. Se nos adaptamos a um determinado meio ambiente e dele retiramos nosso sustento de forma metódica e previsível, uma mudança repentina nessa situação, na qual novas espécies surgem em detrimento das já esperadas, isso exigirá dos seres humanos uma igual capacidade de mudança e adaptação. Nem sempre essa mudança é algo fácil ou possível de acontecer; daí nossa necessidade e desejo por um ambiente sustentável ou que, no caso de um colapso climático, seu resultado seja um retorno à estabilidade (sobretudo, econômica).

É nesse ponto que a análise de Phillips sobre a obra de Atwood nos leva a um desfecho irônico. Segundo Phillips, toda a problemática da trama parece se fundar, justamente, na busca por um ambiente sustentável. O cenário pós-apocalíptico da trilogia não foi, portanto, causado por uma catástrofe ambiental, como uma mudança climática radical: “O que aconteceu antes do começo de *Oryx e Crake* pode ser

caracterizado menos como um colapso do que como uma falha, um fracasso, da sustentabilidade - exatamente do tipo que estamos experimentando no momento presente na história” (Phillips 149).¹³ Ela se refere à tentativa malograda de se criar uma espécie nova e que se adaptasse tão perfeitamente ao novo ambiente que resultaria na estabilidade deste.

Curiosamente, no mundo extraliterário (nessa “nossa história”), um tipo inesperado de colapso desestruturou não só a crença em que após uma crise a estabilidade retornaria, como também as bases do atual sistema econômico de exploração dos recursos naturais: a COVID-19. No início da pandemia provocada pelo novo corona vírus (quando estávamos em total isolamento), já se observava como a natureza aos poucos voltava a ocupar os espaços outrora frequentados pelos seres humanos, como rios ou parques urbanos. Isso provocou um contraste entre a ideia de que é possível a natureza voltar a ser o que era antes, com a incerteza sobre isso, presente na pergunta que se espalhava nos meios de comunicação: “Como será a vida pós-corona vírus?”

Poderia dizer que o que se presencia nessa crise pandêmica é o embate entre o vírus Corona e uma espécie bem similar a ele: o ser humano. O primeiro, assim como o segundo, tem por prática de sobrevivência o esgotamento predatório de sua fonte de vida, o meio ambiente em que se insere. Não fosse por atitudes sensatas de parte da comunidade que representa os seres humanos, essa afirmação seria incontestável.

Analisando algumas manifestações que, por conta da situação de ameaça global por uma pandemia, afirmam que voltar ao que era antes é justamente o que não devíamos fazer - porque foi esse modo de vida que nos levou ao colapso (supondo que chegamos a um colapso social e econômico) -, percebo que o fenômeno da resiliência, apresentado por Phillips e por Holling pode ser a resposta à pergunta sobre como vai ser a vida pós-corona.

O caminho para mudanças mais significativas, nesse sentido, não será pavimentado pelo retorno a um “como era antes” (e sua estabilidade), mas pela diversidade de possibilidades que essa tentativa de retorno pode provocar. Embora arriscada, instável e até imprevisível, a resiliência é provavelmente a responsável pelo surgimento ou estabelecimento de novas espécies e formas de convívio no planeta (ou de, pelo menos, realocá-las), o diversificando. Aceitá-la é entender que para a preservação do planeta devemos deixar de pensar apenas em nós como única espécie que merece atenção. Como aponta Ynestra King:

Um ecossistema saudável e equilibrado, incluindo habitantes humanos e não humanos, deve manter a diversidade. . . . A vida social e a vida natural são literalmente

simplificadas para o inorgânico para a conveniência da sociedade de mercado. Portanto, precisamos de um movimento global descentralizado, baseado em interesses comuns, que celebre a diversidade e se oponha a todas as formas de dominação e violência. (*apud.* Garrard 39)¹⁴

A resiliência (no caso dessa discussão), ou as incertezas (no caso da situação pandêmica) destacam nossas fragilidades tanto com o Outro, quanto com o nosso próprio sistema econômico de produção, distribuição, consumo e descarte dos nossos bens de desejo e de sobrevivência (que não estão necessariamente na mesma medida).

Essa é uma das conclusões que Phillips nos faz chegar, quando ela chama a atenção ao desfecho de *MaddAddam*, mais precisamente quando ela aponta para a necessidade dos sobreviventes por produtos industrializados como papel higiênico ou roupas que os abrigassem dos efeitos nocivos do sol:

A paisagem de *MaddAddam* está tão destruída que os sobreviventes não têm outra escolha a não ser continuar se escondendo entre os restos da própria civilização industrial que eles um dia tiveram a esperança de renunciar. . . . Por um lado, eles viram o fim da civilização industrial; por outro lado, eles continuam a depender de seus produtos. (Phillips 157)¹⁵

Por ironia, é justamente a herança de um modo de vida industrial, que se torna fonte de esperança e sustento daqueles e daquelas humanos/as que conseguiram sobreviver ao declínio do consumo predatório e motivo que os levaram, outrora, a esse ambiente colapsado.

Campus Utopicus: um ativismo literário em ação

Finalizo esse percurso por conceitos e narrativas que abordaram modos de ativismo literário, apresentando um relato pessoal de como obras literárias e teóricas sobre os utopismos e a Ecocrítica me levaram a ações ativistas, por meio de um projeto de pós-doutoramento. O projeto *Campus utopicus - imaginativismo e utopia*¹⁶ (2019-2020) surgiu com a proposta de fazer uma intervenção estrutural imaginativa no Campus da Universidade Federal de Alagoas (Brasil), por meio da participação de seus docentes, discentes e técnicos administrativos. O que motivou essa intervenção foi a ideia de se criar um modelo de Universidade sustentável e acolhedora, segundo o impulso utópico.

Partindo da percepção de que um Campus universitário em muito assemelha-se a organização política e espacial de uma cidade (só que em escala menor), a proposta era incentivar a imaginação dos e das participantes do projeto, no sentido de transformarem seus desejos e sonhos de um lugar melhor em narrativas para uma

cidade sustentável. A utilização de energia limpa, a reutilização da água, a humanização das relações sociais e políticas, assim como a edificação de espaços acolhedores inseridos no projeto urbanístico desse novo ambiente eram algumas das minhas expectativas. Além de contribuir com uma gestão mais sustentável do Campus, essas experiências poderiam me ajudar a entender e especular como seria essa mesma intervenção na cidade de Maceió ou em qualquer outro centro urbano.

Para tanto, precisava conhecer mais a fundo a elaboração e as dinâmicas de um projeto que já estava em andamento em Portugal e que também me inspirou: o *Valongo, cidade utópica*,¹⁷ realizado por meio do centro de investigação CETAPS (Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies) da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde iniciei o meu pós-doutoramento sob a supervisão da professora doutora Fátima Vieira.

No processo de investigação e levantamento de dados para o *Campus Utopicus - imaginativismo e utopia* tive a oportunidade de acompanhar estagiários/as do CETAPS¹⁸ em atividades cujo objetivo era promover o ativismo ambiental em uma escola secundária da cidade de Valongo, próxima ao Porto. Este foi, portanto, o meu primeiro contato com ações ativistas em proteção ao meio ambiente. Tal experiência ampliou meu projeto inicial, o qual se limitava ao Campus que eu tinha em foco, para acrescentar em minhas investigações dois novos temas: o conceito de Alimentopia e o de Ecotopia.

Com base nesses conceitos teóricos foi desenvolvido na Escola de Valongo, no início de 2020, um sub-projeto de conscientização alimentar e ambiental, com a parceria de docentes e funcionárias da cantina da escola que se mostraram muito engajadas/os nas ações lá realizadas. Essa prática resultou na produção de uma horta pedagógica e em contatos com o corpo discente para discussões sobre alimentação saudável, reciclagem das sobras de alimentos e compostagem destes para a produção de adubos orgânicos, beneficiando o meio ambiente. Outro benefício que vem à reboque dessas ações é o de evitar o uso de fertilizantes químicos, além de reduzir o descarte de alimentos que apenas aumentariam a quantidade de lixo na cidade, sendo, portanto, ecologicamente amigável.

Com a manutenção desse projeto a escola vai poder otimizar a aquisição de seus produtos de consumo alimentar, porque serão produzidos em suas próprias instalações, o que reduzirá o custo para o abastecimento das dispensas da cantina, a tornando, assim, sustentável. Essas mudanças na dinâmica de produção e consumo do próprio alimento, além da preservação ambiental e conscientização ecológica dos/as envolvidos/as (discentes, docentes e técnicos/as) rendeu a escola o selo de bandeira

verde, o que quer dizer que ela agora é considerada uma escola ecologicamente engajada.

Outras atividades estavam previstas a acontecer, como a realização de um estudo sobre os alimentos típicos locais, com o objetivo de conscientização e (se fosse o caso) de resgate cultural. Trata-se de um movimento de reeducação alimentar associado a resistência às influências das grandes indústrias alimentícias sobre a formação identitária local. Infelizmente, a paralização social causada pela COVID-19 impediu que concretizássemos essa etapa do projeto.

Toda essa exposição sobre as atividades realizadas na Escola Secundária de Valongo, através de minhas investigações na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, foram impulsionadas pelo engajamento ativista com base literária e ecocrítica, somados a minha relação com os estudos do utopismo.

No entanto, a esperança de que mudanças significativas possam ocorrer a partir da experiência literária deve, primeiramente, ser direcionada ao próprio ato de ler literatura. Em uma época na qual a linguagem vem sendo controlada por limites mínimos de caracteres, o risco de igualmente limitarmos a expressão do pensamento, ou a extensão deste, está cada vez maior. Problemas de interpretação textual, por parte dos/as jovens, já é uma realidade presente e que se espalha com a mesma velocidade com que se espalham as *fake news*. Essa última ocorre provavelmente por conta da dificuldade de se separar, por meio do questionamento interpretativo, crítico e reflexível, o que é real do que é apenas um simulacro mal intencionado. Essa falha no poder de interpretar um texto tem sido, portanto, um dos fatores prejudiciais para o ideal de mantermos uma sociedade justa, igualitária e alerta para os perigos ambientais, quiçá políticos.

É justamente no agravamento do problema de interpretação textual que reside, por contraste, a importância da literatura em nossas vidas. Como foi discutido ao longo dessa exposição, é por meio dessa expressão artística e estética do pensamento e interpretação do mundo que o senso crítico e novas possibilidades de intervenção no planeta podem ser estimulados ainda mais. A contribuição de autores e autoras como Sargent, Piercy, Phillips, Calvino, Buell (e muitos/as outros/as) à prática sempre transformadora que é a reflexão crítica foram cruciais para esse artigo, por levantarem questões de fundamental preocupação com o meio ambiente e com nossos hábitos alimentares.

A alimentopia, por exemplo, foi apresentada aqui como uma dessas questões que merecem a atenção, por conta de sua relação dinâmica com os sistemas de produção, distribuição e descarte de alimentos. Sua importância está em promover

uma maior conscientização sobre o teor saudável do que escolhemos para consumirmos e como lidamos com as sobras que são deixadas para o lixo. Apostar em uma prática de reutilização natural dos alimentos, na forma de compostagem e produção de adubo pode provocar uma saudável diminuição do uso de fertilizantes químicos nos produtos que comemos.

Igualmente saudável são as preocupações com o descarte do lixo, que poderia ser reciclado, diminuindo o impacto ambiental e os gastos com as reservas naturais de matéria prima para a confecção de novos produtos para o mesmo uso. A mudança de hábito em relação ao modo de consumir bens materiais está em convergência com a mudança de hábitos alimentares, uma vez que ambos exigem de nós a elaboração de novos valores e a persistência em se adaptar a novas formas de lidar com nossos desejos de consumo.

A valorização de alimentos locais, por meio da geo-história de uma determinada comunidade pode ser uma das formas de resistência cultural e política, em um movimento contra a homogeneização do paladar e conseqüente apagamento identitário provocados pelas grandes indústrias de alimentos. A exemplo da obra de Dauncey, comentada anteriormente, a qual aborda o surgimento em pequena escala de cooperativas alimentícias em uma comunidade inglesa, quando micro produtores locais assumem os modos de produção, distribuição e consumo de seus próprios alimentos, eles/as não estão apenas mantendo uma atividade econômica sustentável, mas também a cultura e a história de sua comunidade, através da manutenção dos alimentos e hábitos alimentares responsáveis pela identidade desse povo.

Concluo, então, esse caminho nem sempre tranquilo das discussões em defesa do posicionamento mais crítico em relação ao futuro do meio ambiente e de seus habitantes, apresentando um *haikai* de minha autoria, feito em uma manhã morna e silenciosa de sábado, ao ouvir o vendedor de macaxeira passar pela rua anunciando em tom melancólico o fruto de sua produção:

Manhã de sol
O vendedor de macaxeira
Expõe suas raízes

Ao contrário das primeiras poesias do Romantismo, nas quais o/a poeta se destaca da natureza, criando um distanciamento melancólico e descritivo, no *haikai* - ou nessa aproximação do poema japonês que apresento - a natureza é incondicionalmente ligada ao seu observador, fazendo parte constante dele e ele dela. Em apenas três linhas e de forma simples, objetiva, mas também contemplativa, há a representação de elementos da natureza que se confundem com atributos humanos.

Nessa relação imbricada que sugere a impensável separação de um do outro, a macaxeira¹⁹ representa, ao mesmo tempo, o produto vendido e a identidade do vendedor: suas raízes.

Obras Citadas

Buell, Lawrence, Ursula K. Heise, and Karen Thornber. *Literature and environment*. Harvard University, 11/07/2011, www.annualreviews.org. Accessed 23/12/2019.

Callenbach, Ernest. *Ecotopia*. Banyan Tree Books, 2004.

Calvino, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito*. Companhia das Letras, 2005.

Candido, Antonio. "O direito à literatura". *Vários Escritos*, 5.^a ed. Ouro Sobre Azul, 2011, pp. 171-93.

Carroll, Lewis. *Alice's adventures in Wonderland*. http://www.gasl.org/refbib/Carroll__Alice_1st.pdf. Accessed 22/01/2020.

Duke, Dawn, org. *A escritora afro-brasileira: ativismo e arte literária*. Nandyala, 2016.

Garrard, Greg. *Ecocriticism*. Routledge, 2004.

Haran, Joan. "Imaginativismo: explorações do impulso utópico dos feminismos da ficção científica e do ativismo do/a leitor/a - escritor/a". *Movências da utopia - Trânsitos Utópicos*, Vol. 1, organizado por Ildney Cavalcanti, Ana Claudia Aymoré Martins, Marcus Vinícius Matias, e Felipe Benicio, Edufal, 2019, pp. 69 - 93.

Hollings, C. S. "Resilience and Stability of Ecological Systems." *Foundations of Ecological Resilience*, edited by Lance H. Gunderson, Craig R. Allen and C. S. Holling, Island Press, 2010, pp. 19-49. Originally published in 1973, in *Annual Review of Ecology and Systematics* 4, pp. 1-23.

Jacobs, Naomi. "Failures of the imagination in *Ecotopia*". https://www.academia.edu/5699504/Failures_of_the_Imagination_in_Ecotopia. Accessed 10/12/2019.

Novaes, João. *Mia Couto: a literatura como forma de ativismo*. <https://outraspalavras.net/outrasmidias/mia-couto-literatura-como-forma-de-ativismo-politico/>. Accessed 10/12/2019.

Oliveira, Luiz Henrique. *A escritora afro-brasileira: ativismo e arte literária*. <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/arquivos/resenhas/ensaio/DawnDukeAescritoraafrobrasileira.pdf>. Accessed 10/12/2019.

Piercy, Marge. *Woman on the Edge of Time*. Alfred A. Knopf, 1976.

Phillips, Dana. "Collapse, resilience, stability and sustainability in Margaret Atwood's *MaddAddam* trilogy". *Literature and sustainability - Concept, text and culture*, edited by Adeline Johns-Putra, John Parham, and Louise Squire, University Press, 2017, pp. 139-58.

Sargent, Lyman Tower. "Everyday life in utopia: food". *Food utopias - Reimagining citizenship, ethics and community*, edited by Paul V. Stock, Michael Carolan, and Christopher Rosin, Routledge, 2015, pp. 14-32.

Wohl, Anthony S. *Endangered Lives: Public Health in Victorian Britain*. Harvard University Press, 1983.

¹ Luiz Henrique de Oliveira é Doutor em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da UFMG.

² ". . . once one asks what people eat, questions arise about how the food is produced, how it is prepared and who prepares it, how it is served and who serves it, who cleans up after the meal, and what happens to the leftovers. And these questions clearly imply such issues as the nature of families and communities, gender relations, rural/urban relations, the economics and mechanics of production, distribution, and consumption, and sanitation, and these issues also clearly relate to the political system and how decisions about these questions are made." (Essa e as seguintes traduções são de minha autoria). Esta e as seguintes traduções são de minha autoria.

³ "Kids work, old folk work, women and men work. We put a lot of work into feeding everybody without destroying the soil, keeping up its health and fertility. With most everybody at it part time, nobody breaks their back and grubs dawn to dusk like old time farmers."

⁴ ". . . environmental problems require analysis in cultural as well as scientific terms, because they are the outcome of an interaction between ecological knowledge of nature and its cultural inflection. This will involve interdisciplinary scholarship that draws on literary and cultural theory, philosophy, sociology, psychology and environmental history, as well as ecology."

⁵ ". . . the outside-the-box thought experiments of literature and other media can offer unique resources for activating concern and creative thinking about the planet's environmental future. By themselves, creative depictions of environmental harm are unlikely to free societies from lifestyles that depend on radically transforming ecosystems. But reflecting on works of imagination may prompt intensified concern about the consequences of such choices and possible alternatives to them."

⁶ "Literature and environment studies . . . comprise an eclectic, pluriform, and cross-disciplinary initiative that aims to explore the environmental dimensions of literature and other creative media . . ."

⁷ Phillips analisa especificamente o primeiro romance da trilogia, *Oryx and Crake*.

⁸ "'Sustainability' has been a word in search of a precise meaning for several decades. Many people and most governments are convinced that sustainability would be a good thing. It is variously defined as an embrace of alternative energy sources, as the practice of so-called permaculture, as a philosophy of low-impact living, and - for some of its adherents, including most governments - as a new strategy for continued development along the familiar lines established by capitalism and in the wake of peak oil. Precisely because it means so much, no one has been able to disambiguate the term, to identify the necessary components of sustainability and explain how it might be achieved."

⁹ "Resilience therefore seems to play a subversive role in these novels. As I suggested earlier, along with stability, resilience might be said to mediate between collapse and sustainability. But the result is, at

best, a slovenly synthesis - and the mediation or rather the evolutionary process seems to be ongoing, with no end in sight.”

¹⁰ “evolutionary processes continue to run just as they always have done. The result of Crake’s tinkering is not stability, but resilience - in the Crakers’ case, of human nature - and a doubtful forecast for sustainability.”

¹¹ “resilience is a measure of the persistence of systems and their ability to absorb change and disturbance and still maintain the same relationships between population or state variables.”

¹² “So one might say that while a threat of collapse - which in our time is posed most dramatically by global climate change - makes achieving sustainability seem to be an absolute necessity, a reality of resilience suggest that there is some middle ground between the two extremes, a dynamic space where something like an ongoing negotiation over the seemingly stark differences between collapse and sustainability can occur. Juxtaposition of worst-case and best-case scenarios of the future of the environment has obscured this middle ground in popular discourse, as has the lingering belief that, left to its own devices, the natural world prefers stability. . . . The middle ground is contested ground.”

¹³ “What has happened before Oryx and Crake begins might be characterised less as a collapse than as a failure, a falling short, of sustainability - of precisely the kind we are experiencing at the present moment in history.”

¹⁴ “A healthy, balanced ecosystem, including human and nonhuman inhabitants, must maintain diversity Social life and natural life are literally simplified to the inorganic for the convenience of market society. Therefore, we need a decentralized global movement that is founded on common interests yet celebrates diversity and opposes all forms of domination and violence.”

¹⁵ “The landscape in *MaddAddam* is so wrecked that the survivors have no choice but to continue scrounging among the remains of the very industrial civilization they once had hoped to forswear On the one hand, they have seen the end of industrial civilization; on the other hand, they continue enterprises they have begun threaten to reinvent industrial processes all over again.”

¹⁶ O termo “Imaginativismo” é de autoria da Dr. Joan Haran e “se refere às formas pelas quais comunidades interpretativas e ativistas são formadas, inspiradas e/ou revigoradas pela produção cultural ficcional” (70).

¹⁷ O Projeto integra-se no Projeto Utopia500 (<https://www.utopia500.net/>) e resulta de um protocolo celebrado entre o CETAPS / Faculdade de Letras da Universidade do Porto e a Câmara Municipal de Valongo, que tem por objetivo promover a forma de pensar utópica nas escolas do município, com vista à construção participada de um futuro sustentável para a região.

¹⁸ O CETAPS tem contado, desde junho de 2015, com o trabalho empenhado de um número significativo de jovens (mais de 50 estagiários até à data), com os graus de licenciatura e/ou mestrado, oriundos de toda a Europa, que se envolveram no Projeto Utopia500 através do programa de mobilidade ERASMUS +.

¹⁹ Também conhecida como Mandioca: raiz cujo poder nutricional tem sustentado comunidades indígenas e locais das regiões norte e nordeste do Brasil.

2 + 2 = 5: A ideologia em *Nineteen Eighty-Four*, de George Orwell

Jéssica Bispo

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS DA UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Citation: Jéssica Bispo. "2 + 2 = 5: A ideologia em *Nineteen Eighty-Four*, de George Orwell." *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 9, n.º 1, 2020, pp. 29-47. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>.

Abstract

Taking into account the society represented in the novel *Nineteen Eighty-Four* (1949), by George Orwell, this article offers an analysis of the methods used by its ruling government to secure the consolidation and spreading of its ideology, by establishing a comparison with philosopher Louis Althusser's theory concerning the structures of the State and its Ideological Apparatuses, which allow to maintain and spread certain ideals. Thus, it will be possible to understand the organization of the Party holding all the power in Orwell's imagined society and how it ensures the population's quiescent submission. Despite the extreme control exerted in this dystopian society, our analysis also seeks to expose the existence of dissenters, exploring how they subvert the Party's ideology and the resources it uses to smother transgressions to the imposed standards.

Keywords: Ideology; Dystopia; Louis Althusser; Dissent; Subversion

Resumo

Tendo em consideração a sociedade representada na obra *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell, o presente artigo oferece uma análise dos métodos utilizados pelo governo vigente para assegurar a consolidação e propagação da sua ideologia, estabelecendo-se uma comparação com a teoria do filósofo Louis Althusser relativamente à estrutura do Estado e aos seus Aparelhos Ideológicos que permitem garantir a manutenção e propagação de determinados ideais. Desta forma, é possível entender a organização do Partido político detentor da totalidade do poder na sociedade imaginada por Orwell e como o mesmo garante a submissão silenciosa da população. Apesar do controlo exercido nesta sociedade distópica ser extremo, a nossa análise visa também revelar a existência de dissidentes, explorando como estes subvertem a ideologia do Partido e os recursos que este último emprega, por sua vez, para abafar transgressões às normas impostas.

Palavras-chave: Ideologia; Distopia; Louis Althusser; Dissidência; Subversão

Após a Segunda Guerra Mundial, a Europa surge como um continente imerso num espírito de desalento e desilusão, onde o choque, a confusão e o horror caracterizavam o quotidiano de quem tinha experienciado não apenas a guerra em si, mas igualmente os anos anteriores e posteriores a esta. Este sentimento de esperança perdida foi extremamente influente na literatura produzida durante os referidos tempos conturbados, onde se verificou um aumento de obras incluídas no género literário designado como distopia.¹ *Nineteen Eighty-Four* (1949) de George Orwell surge em destaque na nossa análise, reflectindo este clima de tensão recorrendo a uma sociedade imaginada:

George Orwell's *Nineteen Eighty Four* reflects the paranoia that prevailed in Europe during the interregnum of the two World Wars of the twentieth society. The two World Wars and the Great Depression cast a sense of shock, horror and disillusionment. The rise of Fascism and Nazism left the people terrified and confused. The existing political institutions could not cope with this situation. (Mukherjee 12)

Entre diversas outras distopias muito conhecidas e alvo de análise pela academia incluem-se as britânicas *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley, *Lord of the Flies* (1954), de William Golding, e *A Clockwork Orange* (1962), de Anthony Burgess; as americanas *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury e *Slaughterhouse-Five* (1969), de Kurt Vonnegut; a canadiana *The Handmaid's Tale* (1985), de Margaret Atwood e a russa *We* (1921), de Yevgeny Zamyatin.

Diversos acontecimentos para além das duas Guerras Mundiais contribuíram para o sentimento de descrença generalizado relativamente às instituições políticas da época, que demonstraram ser incapazes de lidar com os conflitos existentes e respetivas consequências. Entre estes acontecimentos é possível denotar a ascensão de nacionalismos ou a Grande Depressão dos anos 30. Estas situações afetaram a economia, a política e a sociedade a nível mundial, como seria de esperar. Assim, apesar de George Orwell se concentrar na região da Inglaterra na sua obra, a sociedade por ele imaginada encontra-se em vigor por todo o globo, dividida em três grandes potências: Oceania, Eurasia e Eastasia (Orwell 214).

Sendo esta uma obra profundamente ideológica, a mesma reflete as preocupações sentidas pelo próprio autor. É importante referir que o escritor participou na Guerra Civil Espanhola em 1936, testemunhando a morte e prisão de amigos próximos que simpatizavam com o socialismo democrático, considerado como um perigo eminente na perspectiva dos soldados comunistas ao serviço de Estaline.

Desta forma, George Orwell regressou a Inglaterra abominando qualquer forma de totalitarismo e desiludido com o comunismo, expressando estes pontos de vista em duas das suas obras mais famosas: *Animal Farm* (1945) e a já referida *Nineteen Eighty-Four* (Navràtil 10). Através das mesmas, Orwell procurou afirmar a sua identificação com os estratos mais desfavorecidos da população, criticando a hipocrisia social e estabelecendo desta forma uma relação entre literatura e política e, inevitavelmente, entre literatura e ideologia. Em específico, o escritor identificou desde cedo Estaline como uma ameaça, influenciado pela sua experiência durante a referida participação na Guerra Civil, o que lhe permitiu desenvolver a personagem Big Brother em *Nineteen Eighty-Four*:

In 1949, when *Nineteen Eighty-Four* was published, one of the sources of inspiration for the character of Big Brother, Joseph Stalin, General Secretary of the Communist Party of the Soviet Union, was in office of the Soviet Union and in the United Kingdom, the leftwing Labour Party was in charge of the administration. (Ibid.)

Denunciando assim o perigo do comunismo adotado num regime totalitário e condenando um governo que influencia de forma extrema a vida dos cidadãos, George Orwell escreve *Nineteen Eighty-Four* pretendendo mostrar que uma sociedade fundada nestes moldes constitui um verdadeiro ataque à liberdade individual de expressão e pensamento.²

Postas estas considerações iniciais, o presente artigo analisará o método empregue pela instituição que detém o poder na sociedade apresentada em *Nineteen Eighty-Four*, i.e. o INGSOC, para manter e reforçar uma determinada ideologia, que iremos também caracterizar. Os instrumentos utilizados pelo INGSOC para controlar a população serão alvo da nossa análise através de uma comparação com a teoria de Louis Althusser sobre a questão da ideologia e a sua abordagem relativamente à estruturação do Estado, recorrendo à obra *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado* da Editorial Presença (1980). *A posteriori*, serão analisadas duas personagens em pormenor - Winston e Julia - uma vez que os mesmos podem ser considerados dissidentes, pois contestam ativamente a ideologia do INGSOC.

Importa referir que a nossa perspetiva visa, para além de uma caracterização geral das principais ideias e pensamentos veiculados por esta instituição de ilimitado poder, analisar a metodologia de que o mesmo faz uso para assegurar que esta sua ideologia permanece incontestada, recaindo aí a razão pela qual a população permanece submissa e alienada. O nosso recurso à teoria exposta por Louis Althusser permitirá precisamente verificar o *modus operandi* do INGSOC e os diversos aparelhos

ao serviço deste que reforçam a sua supremacia ideológica, ainda que a ideologia do Partido seja notoriamente ambígua, contraditória e pouco clara.

Como previamente mencionado, o mundo em *Nineteen Eighty-Four* encontra-se dividido em três superpotências, sendo uma delas Oceania. É neste local que o protagonista da obra se encontra e é através das suas ações e do que experiencia que podemos observar como se estrutura a sociedade em Airstrip One.³ INGSOC - denominação derivada da nova língua instaurada pelo Partido que equivale ao termo “English Socialism” (Orwell 42) - é a designação oficial conferida ao partido político que detém a totalidade do poder em Oceania e o seu governo é caracterizado por adoptar uma ideologia colectivista e totalitarista, existindo uma total rejeição do capitalismo. Em específico, podemos definir esta organização social e ideológica como coletivismo oligárquico, sendo que oligarquia corresponde a uma forma de governo em que o poder é exercido por um grupo restrito de pessoas, *i.e.* uma elite, e coletivismo à primazia do grupo sobre o indivíduo. No entanto, seria um equívoco da nossa parte considerar a totalidade do INGSOC como uma elite, uma vez que o Partido se divide em *Outer Party* e *Inner Party*. Winston, o protagonista de *Nineteen Eighty-Four*, detém um posto de trabalho no primeiro e vemos que apesar deste facto, o mesmo não possui qualquer tipo de poder perante o segundo. O proletariado, por sua vez, constitui a terceira classe social e, tal como os membros do *Outer Party*, vive sob o controlo total do *Inner Party*.

A ideologia do INGSOC serve três princípios fundamentais que se apresentam no próprio *slogan* do Partido: *War is Peace, Freedom is Slavery, Ignorance is Strength*. Como podemos observar, as ideias que constituem estes princípios são contraditórias e a sua interpretação é extremamente subjetiva: “Everywhere across the streets posters with such slogans are visible, but nowhere can we find how the maxims need to be interpreted. The slogans seem in itself contradictory, being three equations of opposite concepts” (Vantieghem 58). No entanto, antes de procedermos à interpretação dos referidos *slogans*, é necessário caracterizar brevemente o funcionamento do INGSOC.

Em primeiro lugar, é de extrema importância perceber que para além de o Partido abominar o individualismo, qualquer pensamento dissidente é já em si considerado um crime, sendo este processo psicológico referido na obra como *thoughtcrime*. Desta forma, os cidadãos são privados de qualquer pensamento livre e independente, o que é por sua vez assegurado pelos instrumentos de controlo utilizados pelo INGSOC, que permitem um reforço e consolidação do seu poder. A manutenção de um poder absoluto é o objetivo supremo do Partido, exercendo este um controlo total da

população. No entanto, ao contrário de outros governos totalitários, não existe uma finalidade particular a cumprir através da aquisição de poder, sendo que isso é já o fim em si. A obra explica esta particularidade da seguinte forma:

The German Nazis and the Russian Communists came very close to us in their methods, but they never had the courage to recognize their own motives. They pretended, perhaps they even believed, that they had seized power unwillingly and for a limited time, and that just round the corner there lay a paradise where human beings would be free and equal. We are not like that. We know that no one ever seizes power with the intention of relinquishing it. Power is not a means, it is an end. (Orwell 302)

Em segundo lugar, podemos abordar a questão da propriedade privada. Sendo o Partido profundamente coletivista, será de esperar que qualquer habitação seja propriedade do governo vigente. Isto é comprovado pelo facto de existir um *telescreen*⁴ em cada lar, não existindo, portanto, qualquer privacidade, pois a vigilância é constante e sem interrupção. A vigilância é, aliás, uma das principais características do INGSOC, não só permitindo a manutenção da ideologia através da supressão da liberdade individual mas fazendo parte da ideologia do Partido em si. Não existe qualquer confiança entre a população e até o núcleo familiar se apresenta como uma ameaça: “Ingsoc is a reign of terror: people fear not only the Party but also the people on the street and even their own family and friends” (Vantiegheem 58). Há assim uma alienação entre as pessoas, que são privadas de livre comunicação e consequentemente de união e compaixão, o que permite que o regime não seja questionado.

Em terceiro lugar, consideramos fundamental referir o conceito de *doublethink*, que é definido na obra de Orwell nos seguintes termos:

To know and not to know, to be conscious of complete truthfulness while telling carefully constructed lies, to hold simultaneously two opinions which cancelled out, knowing them to be contradictory and believing in both of them, to use logic against logic, to repudiate morality while laying claim to it, to believe that democracy was impossible and that the Party was the guardian of democracy, to forget whatever it was necessary to forget, then to draw it back into memory again at the moment when it was needed, and then promptly to forget it again: and above all, to apply the same process to the process itself. (Orwell 40)

Como podemos constatar, esta forma de pensamento obriga a população a aceitar a ideologia contraditória e pouco explícita do Partido, que pode mudar quando e se este assim o desejar. Sendo que o INGSOC controla também a ideia de que os indivíduos possuem do passado e do presente, é fácil perceber que qualquer contradição é encarada com naturalidade e portanto torna-se supostamente impossível que cada pessoa desenvolva uma ideologia pessoal e devidamente formada.

Regressando agora à interpretação dos princípios do Partido, verificamos que o primeiro *slogan* - *War is Peace* - reflecte o estado de guerra constante vivido não só pela sociedade de Oceania mas também das outras duas superpotências existentes. As guerras são supostamente travadas por um grupo muito restrito de soldados, apesar de nunca ser provado que acontece desta forma ou que este grupo é de facto real. Não havendo um objectivo concreto a atingir através da guerra com outra superpotência, uma vez que as três são igualmente poderosas (Ibid. 216), o sentimento de conflito permanente instaura o fervor patriótico na população, necessário para que o INGSOC controle a mesma. Já o segundo *slogan* - *Freedom is Slavery* - espelha o colectivismo e transmite a ideia de que o indivíduo não integrado num grupo nunca poderia ser bem sucedido. Assim, só através da sua submissão consegue este de facto fundir-se com o Partido e escapar da sua própria identidade. O terceiro e último *slogan* - *Ignorance is Strength* - realça a forma como a ignorância da população reforça o poder do INGSOC na medida em que os indivíduos desconhecem totalmente o que acontece nas instituições que constituem o governo, não podendo assim questionar as ações deste.

Apesar de podermos retirar estas conclusões relativamente ao significado dos três princípios, é necessário referir que a população de Oceania não tem acesso a esta informação nem aos objetivos do Partido de forma clara, uma vez que isso significaria um enfraquecimento do regime, conferindo aos indivíduos o poder e a oportunidade de questionarem a sua ideologia. Assim, ao permanecer vago na comunicação com a população, o INGSOC assegura que a sua ideologia possa ser adaptada para qualquer propósito (Vantieghem 59).

A ideologia do Partido não subsistiria sem os chamados instrumentos de controlo, que eliminam qualquer possibilidade de revolução e asseguram que a população segue a referida ideologia de forma inquestionável. Poderemos, neste contexto, aludir à teoria de Louis Althusser relativamente aos Aparelhos de Estado. O filósofo francês (1918-1990) ocupou-se principalmente do Marxismo como a sua área de investigação, analisando e contribuindo para a mesma tendo em conta o estruturalismo francês. A propósito da sua teoria sobre Aparelhos de Estado, Althusser elaborou um ensaio intitulado “*Idéologie et appareil Idéologique d’État (AIE)*” (1970), explorando esta

temática e tentando desenvolver uma teoria da superestrutura livre da problemática epistemológica recorrendo aos conceitos de Estado e político (Vaisman 256).

Jean Carlos Ribeiro de Lima e Glauber Lopes Xavier consideram que, para Althusser, a ideologia se encontra “ . . . a serviço de uma determinada classe, cujo objetivo seria impor sua dominação” (7). Como verificámos anteriormente, é precisamente isto que o INGSOC pretende efetuar, exercendo o seu domínio sobre os estratos sociais que detêm menor poder, *i.e.* o *Outer Party* e o proletariado. O teórico francês afirma que, para

. . . se avançar na teoria do Estado, é indispensável ter em conta, não só a distinção entre poder de Estado e aparelho de Estado, mas também outra realidade que se situa manifestamente do lado do aparelho (repressivo) de Estado, mas não se confunde com ele. Designaremos esta realidade pelo seu conceito: os aparelhos ideológicos de Estado. (Althusser 42)

Estes aparelhos ideológicos servem o propósito de disseminar e manter uma ideologia vigente, tornando a mesma acessível à população e incorporando-a no seu quotidiano. Althusser, recorrendo à sigla AIE para designar “Aparelho Ideológico de Estado”, refere-se a estes aparelhos como instituições e apresenta-as da seguinte forma:

- O AIE religioso (O sistema das diferentes Igrejas),
- o AIE escolar (o sistema das diferentes escolas publicas e particulares
- o AIE familiar,
- o AIE jurídico,
- o AIE político (o sistema político de que fazem parte os diferentes partidos),
- o AIE sindical,
- o AIE da informação (imprensa, rádio-televisão, etc.),
- o AIE cultural (Letras, Belas Artes, desportos, etc.) (Ibid. 43-4)

Regressando à obra de George Orwell, e aplicando estas categorias à mesma, verificamos que, relativamente ao AIE religioso, apesar de não existir um dogma estabelecido em Oceania, a figura de Big Brother serve o propósito de uma divindade, sendo que as pessoas lhe deveriam prestar culto e veneração: “In *Nineteen Eighty-Four* the government spreads their ideology by making a godlike leader icon called the Big Brother. They make this icon to unite the people so people will have an icon of the protector, the one who will protect them from the terrors of wars” (Haryando 5-6).

É curioso verificar que a existência de Big Brother nunca é comprovada. Da mesma forma, Emanuel Goldstein constitui um outro ícone no qual as pessoas deveriam depositar todo o seu ódio. A articulação de ambas as figuras fomenta uma dinâmica dualista, promovendo sentimentos de patriotismo exacerbados. Estes sentimentos são reforçados pelos movimentos e grupos existentes nas escolas, que se enquadram no AIE escolar, tal como o *The Spies*, o *Youth League* e o *Junior Anti-Sex League*. Estes grupos propagam a ideologia do Partido educando os jovens de uma forma muito específica, promovendo atitudes e comportamentos que reforçam o controlo do governo, tendo posteriormente repercussões no AIE familiar.⁵ Enquanto que o *Junior Anti-Sex League* incentiva uma atitude de repulsa e rejeição perante a sexualidade, os *The Spies* e *Youth League* dedicam-se a treinar as crianças para que estas vigiem os seus pais e vizinhos, oferecendo ao mesmo tempo actividades prazerosas direccionadas ao culto da figura de Big Brother e do INGSOC:

Even children are trained to monitor the movements of their parents and neighbors . . . this type of training did not produce in them any tendency to rebel against the discipline of the party. 'On the contrary, they adored thig Party and everything connected with it. The songs, the processions, the banners, the hiking, the drilling with dummy rifles, the yelling of slogans, the worship of Big Brother. . . (Mukherjee 13)

Tal como referido, este controlo que as crianças exercem sobre os adultos influencia os padrões de comportamento em âmbito familiar. Os próprios pais transmitem a ideologia do Partido aos seus filhos e estes, por sua vez, recebem a mesma nas escolas e aplicam-na no seio da sua família. O caso particular de Parsons (Orwell 267-8) exemplifica bem esta dinâmica: Parsons é denunciado pela filha de sete anos que o ouviu balbuciar durante o sono palavras de revolta contra a ideologia do Partido e, como consequência, este será condenado à morte. É interessante verificar que Parsons não sente ódio em relação à filha mas sim orgulho porque considera que a educou correctamente: "I don't bear her any grudge for it. In fact I'm proud of her. It shows I brought her up in the right spirit, anyway" (Ibid.).

Em relação aos AIE jurídico e sindical, podemos identificar, na obra, como sendo todo o aparelho do governo e os diferentes ministérios que o constituem. Uma vez que existe pouca informação relativamente ao funcionamento destes, podemos atentar nas suas denominações, que correspondem a uma corrupção da verdade e, por essa razão, incentivam o *doublethink*:⁶ o chamado *Ministry of Love* assegura a ordem recorrendo à vigilância constante e à repressão de liberdades individuais, o *Ministry of Peace*

encarrega-se de gerir a guerra constante com uma das superpotências (uma vez que o inimigo de Oceania varia de acordo com a vontade do INGSOC, como explicado anteriormente), o *Ministry of Plenty* impõe restrições ao consumo de certos bens e produtos e o *Ministry of Truth* gere a propaganda e a falsificação de factos.

A propaganda enquadra-se, aliás, no AIE de informação, que se estabelece como uma das maiores armas ideológicas do INGSOC. Por toda a parte podem ser encontrados cartazes com a imagem de Big Brother lembrando que a vigilância é constante⁷ e as imagens que surgem nos *telescreens* são totalmente controladas pelo Partido. O emprego de Winston demonstra como os factos são deturpados: é a sua responsabilidade alterar os registos escritos de acordo com as ordens recebidas. É assim possível entender a forma como toda a imprensa e *media* servem a ideologia imposta. Por fim, surge o AIE cultural, que se observa na obra de Orwell através do controlo dos livros e da própria linguagem. O verdadeiro propósito do *Newspeak* é erradicar qualquer tipo de vocabulário relacionado com revolução, já que desta forma a população não poderá comunicar essa ideia: “When there is no any words can express the rebellious thought, people will have no idea about how to express their rebel against the government” (Haryando 7). Além disto, os desportos praticados pelos membros do *Outer Party* são também decididos pelo Partido, com o objectivo de manter os indivíduos com uma determinada fisionomia e evitar ao máximo qualquer individualismo, criatividade ou dissidência da norma.

Louis Althusser, para além de referir os Aparelhos Ideológicos de Estado, delinea a diferença entre estes e o Aparelho Repressivo do Estado, afirmando que enquanto os primeiros funcionam pela ideologia, os segundos fazem uso da repressão e da violência (46). No entanto, estes Aparelhos não funcionam de forma totalmente independente, sendo que o Aparelho Repressivo do Estado permite a manutenção dos Ideológicos: “Enquanto os aparelhos ideológicos usam da ideologia, os aparelhos repressivos utilizam da violência, física ou não. Contudo, o aparelho ideológico não se reproduz ou se mantém sem o exercício prático do aparelho repressivo” (Lima e Xavier 11).

Em Oceania, o Aparelho Repressivo é constituído pela vigilância constante e pela *Thought Police*, que utiliza a violência psicológica e física para assegurar a passividade da população. Da mesma forma, existe um vocábulo que designa o desaparecimento súbito de um indivíduo:

People simply disappeared, always during the night. Your name was removed from the registers, every record of everything you had ever done was wiped out, your one-time

existence was denied and then forgotten. You were abolished, annihilated: *Vaporized* was the usual word. (Orwell 22)

A existência deste conceito e o medo sempre presente contribuem para que a população seja passiva, pois esta tem o conhecimento do que poderá acontecer caso ocorra um desvio à norma estabelecida. É importante ainda constatar que a única forma de assegurar a eficácia de um Aparelho Repressivo será definir um grupo muito específico de indivíduos para gerir o mesmo e este grupo terá de acreditar na ideologia imposta ou, no mínimo, admitir as vantagens da sua existência. Na obra de Orwell, é claramente O'Brien que simboliza esta dinâmica.

Apesar de todo este controlo parecer infalível, a verdade é que existem dissidentes na sociedade de Oceania e a subversão não está portanto ausente da obra de Orwell. Winston apresenta-se como a personagem principal de *Nineteen Eighty-Four*, resistindo aos instrumentos do INGSOC para suprimir quaisquer ideologias individuais. O seu primeiro acto de rebelião contra a ideologia estabelecida é adquirir um livro e utilizar o mesmo como diário, registando os seus pensamentos, algo que o Partido poderia punir severamente: “The thing that he was about to do was to open a diary . . . if detected it was reasonably certain that it would be punished by death, or at least by twenty-five years in a forced-labour camp” (Ibid. 9). Apesar de mais tarde Winston quebrar as regras novamente quando mantém uma relação secreta com Julia e quando pretende juntar-se à ilusória *Brotherhood*,⁸ o facto de este sentir a necessidade de expressar a sua ideologia pessoal já o classifica como um *thoughtcriminal*.

Reflectindo sobre a possibilidade de revolução, Winston revela ter uma autoconsciência que produz uma atitude crítica relativamente à sociedade em que se insere. Forma assim a sua própria ideologia, caracterizada pelo desprezo em relação aos princípios do INGSOC, a admiração pela figura de Emanuel Goldstein e a esperança que deposita no proletariado: “Winston Smith enjoys mooning about the proles and believes them to be the only hope for any sort of rebellion . . . and he admires them for their humanity, warts and all” (Showers 167).

Winston estabelece-se como uma personagem profundamente ideológica, uma vez que arrisca a sua vida tendo consciência de que não existe qualquer possibilidade de sucesso. A sua luta é essencialmente pessoal e nunca constitui uma verdadeira ameaça à ideologia do Partido, apesar de ele estar inserido na classe social que mais probabilidade teria de efectuar uma revolução bem sucedida, uma vez que os membros do *Outer Party* não partilham o mesmo fanatismo característico dos

membros do *Inner Party* e não são totalmente incapazes de se revoltar como acontece com o proletariado.⁹

A descoberta de Winston como sendo um *thoughtcriminal* e a devida punição ocorrem quando O'Brien cria uma relação de cumplicidade com Winston e Julia com a intenção de perceber se ambos possuem pensamentos dissidentes. Para este efeito, O'Brien convida o casal a sua casa e confirma a existência da *Brotherhood* numa tentativa de comprovar as suas suspeitas:

“And the conspiracy—the organization? Is it real? It is not simply an invention of the Thought Police?”/ “No, it is real. The Brotherhood, we call it. You will never learn much more about the Brotherhood than that it exists and that you belong to it”
“You are prepared to cheat, to forge, to blackmail, to corrupt the minds of children, to distribute habit-forming drugs, to encourage prostitution, to disseminate venereal diseases—to do anything which is likely to cause demoralization and weaken the power of the Party?”/ “Yes.” (Orwell 198)

Através deste discurso é possível denotar a importância da existência de uma organização que sirva como oposição ao Partido, ainda que esta seja fictícia. O'Brien detecta assim o individualismo de Winston e Julia e ambos são aprisionados e transportados para o *Ministry of Love*. É neste local que percebemos como verdadeiramente funciona a *brainwash* praticado pelo INGSOC.

Através de toda esta situação, verificamos de imediato que o Partido falha em controlar a totalidade da população através da repressão exercida. É importante no entanto notar que Winston ainda possui memórias de uma época pré-INGSOC, além de percebermos também que os dicionários de *Newspeak* ainda estão a ser elaborados no ano em que este começa a escrever o seu diário. Considerando estes factos, podemos concluir que o Partido já exerce um impressionante controlo apesar da sua curta existência.

Atentemos agora na prisão de Winston: uma vez que é levado para uma cela e é posteriormente libertado, como poderá o Partido assegurar que este não continuará a seguir a sua ideologia individual em detrimento da desejável? A resposta é dada através do processo que Winston atravessa liderado por O'Brien. Utilizando os medos de Winston para exercer terror psicológico aliado à violência física,¹⁰ o Partido tenta curar a sua suposta insanidade recorrendo à conversão:

Winston and Julia's rebellion against the regime indicates that the Party is not overall successful in its mute acceptance of the ideology. Both of them are pretending to be

in line with the party policy, while at the same time trying to overthrow the system. The Party is sequentially well aware that adversaries will always be present. So in order to make its totalitarian regime succeed, they realize they need to convert people... (Vantieghem 59)

Converter os dissidentes é a única forma de assegurar que estes abandonaram por completo a sua ideologia pessoal, passando a acreditar piamente nos princípios do INGSOC. Winston é libertado porque é devidamente convertido e o primeiro indício de que isto acontece é o facto de este passar a acreditar na premissa constantemente repetida por O'Brien: $2 + 2 = 5$ (Orwell 334). Se o partido deseja que $2 + 2$ seja igual a 5, qualquer indivíduo terá que acreditar nesse facto, mesmo sabendo que na realidade $2 + 2 = 4$. Aqui podemos observar como funciona o *doublethink*.

Mesmo tendo consciência de que nunca poderia destronar o Partido, Winston persegue ferozmente as suas convicções. Orwell constrói assim esta personagem como um símbolo do indivíduo não alienado, consciente da sociedade e época em que se insere e munido de vontade própria. No entanto, sendo fiel ao tom distópico de *Nineteen Eighty-Four*, o autor finaliza a obra apresentando um Winston passivo e indistinguível das massas que seguem a ideologia imposta:

He gazed up at the enormous face. Forty years it had taken him to learn what kind of smile was hidden beneath the dark moustache. O cruel, needless misunderstanding! O stubborn, self-willed exile from the loving breast! Two ginscented tears trickled down the sides of his nose. But it was all right, everything was all right, the struggle was finished. He had won the victory over himself. He loved Big Brother. (Ibid. 342)

Relativamente a Julia, a segunda dissidente apresentada na obra, esta surge primeiramente em *Nineteen Eighty-Four* como o interesse romântico de Winston, sendo que depressa verificamos o facto de também ela ser uma dissidente, uma vez que mantém este relacionamento em segredo e partilha o desprezo pelos princípios do INGSOC.¹¹ No entanto, Julia não contesta a ideologia do Partido da mesma forma que Winston: ela demonstra não possuir qualquer interesse particular por questões ideológicas e quebra as regras por estas interferirem com a sua liberdade individual. Griet Vantieghem efetua uma crítica bastante acentuada a esta personagem, afirmando:

Julia is actually a very simple character, who always thinks in black-and-white and is not at all interested in what Ingsoc is actually about. She only breaks the laws when they impede her own life, and she never thinks how her cleverness (she is really good

at betraying the Party in all sorts of ways) may actually help her to create a government that would bring freedom and pleasure into her life. (Vantieghe 73)

Na nossa perspectiva, apesar de Julia revelar efetivamente um pensamento algo acríptico, esta consegue ser sensível à questão da falta de individualismo, seguindo assim um rumo que a destaca da população passiva e perseguindo as suas emoções e a sua vontade, contornando a restrição que o governo impõe relativamente à liberdade sexual. Os assuntos de cariz político, no entanto, são por ela ignorados e como não é feita qualquer idealização relativamente a uma sociedade diferente, Julia não se revela autoconsciente da mesma forma que Winston e não reflete sobre o que poderia ser alterado se os indivíduos no mesmo grupo social em que ela se insere se revoltassem contra o governo. Julia não acredita na existência da *Brotherhood* e por essa razão nunca poderia ter quaisquer esperanças relativamente a uma revolução: “To Julia the much talked of specter of Emmanuel Goldstein and his underground army is simply a lot rubbish and nonsense . . . ” (Besharati, Mazdayasna, e Annosheh 80). No entanto, esta descrença é também a sua força, revelando que Julia não é tão suscetível à propaganda do INGSOC como Winston, pois não deposita qualquer fé nem no ícone de adoração escolhido pelo partido, *i.e.* Big Brother, nem no ícone de ódio representado pela figura de Goldstein.

A atitude de Julia, como seria de esperar, provoca em Winston bastante estranheza, uma vez que enquanto este possui uma consciência profunda em relação à ideologia do Partido e ao controlo da população, desconstruindo as ideias propagadas e tentando opor-se às mesmas, Julia encara o quebrar de regras como um jogo e um desafio. Desta forma, considera a sua relação com Winston como uma busca pelo prazer que é negado através da supressão da liberdade sexual. Já Winston, por outro lado, considera a relação um ato político e de rebelião.¹² Outro aspeto que diverge entre ambos é o facto de Julia não demonstrar qualquer ambição relacionada com a obtenção de conhecimento: “She ‘didn’t much care for reading,’ she said. Books were just a commodity that had to be produced, like jam or bootlaces” (Orwell 149-50).

Apesar da existência destas diferenças, Julia é uma personagem fundamental em *Nineteen Eighty-Four*, ainda que concebida essencialmente para complementar a ideologia de Winston e para entendermos a conversão deste causada por O’Brien. Julia apresenta-se como uma das razões pelas quais Winston consegue manter as suas ideias e lutar por estas: é Julia que provoca nele a necessidade de expressar verbalmente a sua ideologia, consolidando as suas opiniões. Além disto, Julia é ainda um incentivo para Winston continuar a sua revolta: “The room . . . becomes the place for an

occasional rendezvous for Smith and Julia. By these minor activities, Winston gains a new vigor. . . ” (Besharati, Mazdayasna, e Anoosheh 80).

Apesar de se complementarem na sua luta contra o Partido, a relação de Winston e Julia termina de forma trágica. Após a tortura e conversão do casal, ambos se encontram novamente mas toda a paixão desvaneceu e há a confirmação de que se traíram mutuamente durante o encarceramento no *Ministry of Love*. Desta forma, a fraqueza humana é evidenciada perante a autoridade incontestável do INGSOC. Este acto de traição simboliza assim a perda de qualquer resquício de humanidade que poderia restar em Winston: “...the moment she is betrayed by her lover, Winston becomes defeated. It can be suggested that by the act of betrayal of the most beloved person, Winston loses his humanity and becomes another part of the political machinery” (Kozel 20). Ambos se entregam assim à passividade desejada pelo governo.

O papel de Julia não está, no entanto, limitado à sua interacção com Winston e o que dessa relação advém. Julia simboliza a afirmação da sexualidade feminina numa sociedade repressiva. O INGSOC considera o ato sexual como um dever para com a sociedade e o governo, tentando suprimir a obtenção de prazer. Mas Julia revela-se uma mulher independente sexualmente, não apenas porque mantém um relacionamento com Winston mas porque persegue os seus instintos e manteve relações sexuais com diversos membros do Partido: “Julia is suggested to be a woman who both has a rebellious tendency and who satisfies herself with secret sexual affairs when it is convenient. Julia is a fearless woman who has had sexual relations with many Inner Party members” (Dikiciler 24). Este facto sugere que Julia consegue despertar noutros indivíduos os seus instintos sexuais e a posterior satisfação dos mesmos. É precisamente isto que acontece com Winston: antes de este conhecer Julia, é restringido pela sua mulher Katharine, que encara a relação sexual com o seu marido de uma forma extremamente desprovida de emoção e desejo.¹³ Esta mulher simboliza assim o puritanismo desejável na sociedade, em contraste direto com Julia, que para além de satisfazer as suas necessidades sexuais tem deveras um grande entendimento sobre a forma como a ideologia do INGSOC encara esta questão: “Unlike Winston, she had grasped the inner meaning of the Party’s sexual puritanism” (Orwell 152-3).

Servindo a *Anti-Sex League* voluntariamente como uma forma de camuflar o seu comportamento, Julia consegue subverter o controlo do governo e continuar a perseguir a sua vontade sem levantar suspeitas.

Outro aspecto interessante da afirmação sexual de Julia é o facto de esta conseguir adquirir maquilhagem sem ser detectada e usar a mesma durante um

encontro com Winston: “He turned round, and for a second almost failed to recognize her. What he had actually expected was to see her naked. But she was not naked. The transformation that had happened was much more surprising than that. She had painted her face” (Ibid. 164).

Usar cosméticos não é aceitável segundo a ideologia do Partido, uma vez que constitui uma marca de individualismo e afirmação de feminilidade. Julia mostra ainda vontade de usar roupa que a fará sentir mais feminina, sendo que a mesma se encontra disponível apenas em antigas lojas nos locais ocupados pelo proletariado.

Tomando em consideração todos estes aspectos, conseguimos observar a diferença entre dois tipos de dissidentes, que se opõem ao INGSOC de forma distinta. Apesar da sua oposição, ambos acabam por ser convertidos e transformam-se em meros cidadãos indistintos, mostrando o poder do governo instaurado em Oceania e a forma como a supressão de qualquer individualismo é obtida.

O presente artigo efetuou assim a análise da ideologia na obra *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell, caracterizando a ideologia do Partido que detém o poder total em Oceania e verificando posteriormente as repercussões que a mesma tem na sociedade representada. A análise dos instrumentos de controlo utilizados pelo INGSOC, quando acompanhada pela teoria de Louis Althusser a que recorremos, permite entender como o Partido consolida o seu poder e propaga a sua ideologia, provocando uma grande adesão por parte da população que, apesar de não ser total, invalida quaisquer tentativas de transgressão e subversão do poder. Esta comparação auxiliaria certamente na exploração de um paralelo entre a forma de governo idealizada por Orwell e a teorização de Louis Althusser, uma vez que este último, como previamente mencionado, se ocupa do Marxismo na sua investigação e, em particular, nos textos da sua autoria a que aludimos. Tal poderá ser sustentado, a título de exemplo, pelo grande ênfase colocado no proletariado em *Nineteen Eighty-Four*, sendo que este grupo social se apresenta como a única esperança de revolução. Interessante seria também chamar a atenção para o facto de Orwell colocar a esperança de uma revolução num proletariado incapaz de se organizar e num elevado estado de alienação, o que poderá talvez invocar a desilusão do autor para com ideologias de esquerda.

A inevitável supressão de potenciais dissidentes como Winston e Julia permitiu, por sua vez, mostrar a falibilidade do governo mas também o poder inconstestável que este detém e como o impõe.

Nineteen Eighty-Four é uma distopia extremamente relevante nos dias de hoje, alertando para as consequências do totalitarismo e a alienação da população,

oferecendo uma perspectiva crítica sobre estes temas recorrendo à idealização de uma sociedade em que a liberdade está ausente. Orwell denuncia também potenciais perigos subjacentes à existência de um mito cultural e à fomentação de uma memória colectiva que impede que a ideologia do Partido no poder seja questionada. Big Brother não só representa o poder do INGSOC como instaura um governo de terror em que todos os indivíduos se sentem permanentemente vigiados, pois a sua imagem é omnipresente.

Numa época atribulada em que o caos estava instalado na mente da população, George Orwell revela, tal como Winston em *Nineteen Eighty-Four*, uma consciência profunda relativamente ao panorama socio-cultural da Europa entre duas grandes guerras cujas partes em conflito participavam ativamente num agressivo jogo de poder com consequências que em muito alteraram o quotidiano das massas e o conhecimento e informação que a estas chegava.

Obras Citadas

- Althusser, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.
- Besharati, Mohammad, Golnar Mazdayasna, e Sayed Mohammad Anoosheh. "Orwell's Satirical View of Romantic Love in the Terrorized World of *Nineteen Eighty-Four*." *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, Vol. 6, No. 6, 2017, pp. 78-82.
- Dikiciler, Merve. "Suppression of Sexuality and Gender in Dystopias: George Orwell's *Nineteen Eighty-Four*, Anthony Burgess's *The Wanting Seed* and Iain Banks's *The Wasp Factory*." Dissertação, Hacettepe University, 2017.
- Gerhard, Julia. "Control and Resistance in the Dystopian Novel: A Comparative Analysis". Dissertação, California State University, 2012.
- Gordin, Michael D., Helen Tilley, e Gyan Prakash, eds. *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility*. Princeton University Press, 2010.
- Grabovickic, Marela. "The Notion of Liberty in George Orwell's *1984* and Anthony Burgess's *A Clockwork Orange*." Dissertação, Universität Wien, 2009.
- Haryando, Muhammad Septian. "Government Control and Restriction on Society as Reflected in *Nineteen Eighty-Four* by George Orwell and *Fahrenheit 451* by Ray Bradbury: an Intertextual Reading." *Vivid Journal*, Vol. 4, No. 1, 2015, n. pag.

<http://jurnalvivid.fib.unand.ac.id/index.php/vivid/article/view/29/38>.
Accessed 15 May 2020.

Iwashita, Izumi. "On George Orwell's *Nineteen Eighty-Four*: Sight, Surveillance and Observation." *Research Reports of Kumamoto-NCT* 1, 2009, pp. 79-85.

Kozel, Aleš. "Characters in Orwell's *Nineteen Eighty-Four* and Bradbury's *Fahrenheit 451*." Dissertação, Masaryk University, 2010.

Lima, Jean Carlos Ribeiro de, e Glauber Lopes Xavier. "A questão da ideologia em Karl Marx e Louis Althusser." *Revista Espacios*, 2017, pp. 10-23.

Mukherjee, Udayan. "The Development of Socio-Cultural Society in Orwell's *Nineteen Eighty Four*." *IOSR Journal Of Humanities And Social Science* 19.1, 2014, pp. 12-6.

Navrátil, Michal. "Two Classic Dystopias: George Orwell's *Nineteen Eighty-Four* and Ray Bradbury's *Fahrenheit 451*." Dissertação, Bata University in Zlín, 2008.

Nunes, J. M. de Sousa. "Distopia". *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, 30 December 2009, <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/distopia/>. Accessed 15 May 2020.

Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four*. Penguin Books, 2013.

Showers, Zachary. "Thou Art Unreal, My Ideal: Nostalgia as Ideology in the Novels of Evelyn Waugh, Aldous Huxley and George Orwell." Dissertação, University of Alabama, 2010.

Vaisman, Ester. "Althusser: Ideologia e Aparelhos de Estado - Velhas e Novas Questões." *Projeto História* 33, 2006, pp. 247-69.

Vantieghem, Griet. "Ideology in the works of George Orwell: a socio-cultural approach in the wake of Raymond Williams' cultural materialism." Dissertação, University of Ghent, 2009.

¹ Valerá a pena referir que o conceito de "distopia" é relativamente difícil de definir. No entanto, aplicado ao género literário do mesmo nome, designa uma sociedade oposta àquela que pode ser encontrada numa utopia. Corresponde ao "... acordar de um sonho progressivamente degenerado em pesadelo, ao desmitificar a tentação de transformar uma idealização utópica (necessariamente lacunar) em sistema de despótica aplicação" (Nunes). Assim sendo, uma distopia é uma utopia que serve apenas uma parte da sociedade representada na obra ou apresenta diversas falhas que culminam num regime despótico: "Dystopia, typically invoked, is...a utopia that has gone wrong, or a utopia that functions only

for a particular segment of society” (Gordin 1). Sendo que a distopia pode conter em si indícios de utopia, uma vez que uma sociedade distópica apresenta sempre um grupo social privilegiado, é frequente existirem dúvidas sobre o que distingue ambos os géneros. Sobre este assunto, Julia Gerhard afirma: “The word dystopia can be translated from Greek for ‘bad place’ and usually depicts a society with a utopian organization that has at least one dangerous flaw However, the chief distinction between these two genres lies in whether the text seems to suggest a positive or a negative outcome to the utopian fantasy” (1).

² É importante referir ainda que a visão distópica de Orwell, surgindo num contexto específico, denuncia a precariedade social numa Inglaterra devastada por duas grandes guerras. A propósito deste assunto e das descrições geográficas apresentadas na obra, Zachary Showers refere: “The cause of Orwell’s cynicism and fatalistic view of the future is not wholly political; the social conditions in England were especially awful after the war, so much so that the English urban landscape of the late forties bears a strong resemblance to Airstrip One in the future year 1984” (162).

³ *Airstrip One* é a designação de uma das províncias que constituem Oceania. Londres, por sua vez, é descrita como a principal cidade desta província (Orwell 5), cuja manutenção do nome curiosamente reflecte um vínculo ao passado indesejável perante a perspectiva do INGSOC.

⁴ O termo *telescreen* refere-se aos inúmeros ecrãs que se encontram espalhados por Oceania. Estes ecrãs possuem a dupla função de transmitir imagens e vigiar os cidadãos, funcionando assim como veículo de propaganda e câmara em simultâneo. Além de se encontrarem em espaços públicos como cantinas, ruas e escritórios, estes também se encontram instalados no interior das habitações.

⁵ Para além da existência dos referidos grupos, o conhecimento transmitido nas escolas é também filtrado, para que a ideologia do INGSOC seja devidamente apreendida: “Often she was ready to accept the official mythology, simply because the difference between truth and falsehood did not seem important to her. She believed, for instance, having learnt it at school, that the Party had invented aeroplanes” (Orwell 176-7).

⁶ A este propósito, Marelá Grabovickic afirma: “The four main institutions to execute the Party’s will, the organs between the entire apparatus of government is divided, are represented by the four ministries: The Ministry of Truth, The Ministry of Peace, The Ministry of Love and The Ministry of Plenty.... In fact, these organs of government are and do exactly the opposite of what they claim to be and do, for instance, Minitrue is concerned with propaganda, manipulation and falsification of facts, whereas Miniluv is actually concerned with torture and the imprisonment of criminals and political enemies” (24-5).

⁷ Este é um dos aspectos mais marcantes da sociedade representada na obra de Orwell, sendo que imediatamente no primeiro capítulo de *Nineteen Eighty-Four* é feita a descrição de um destes cartazes: “On each landing, opposite the lift-shaft, the poster with the enormous face gazed from the wall. It was one of those pictures which are so contrived that the eyes follow you about when you move. BIG BROTHER IS WATCHING YOU, the caption beneath it ran” (Orwell 3).

⁸ Utilizando a figura de Emanuel Goldstein como supremo opositor de Big Brother, o INGSOC propaga a ideia de que existe uma irmandade (*The Brotherhood*) constituída por indivíduos que conspiram contra a ideologia do Partido e que devem por esta razão ser eliminados: “. . . a vast shadowy army, an underground network of conspirators dedicated to the overthrow of the State. The Brotherhood, its name was supposed to be. There were also whispered stories of a terrible book, a compendium of all the heresies, of which Goldstein was the author and which circulated clandestinely here and there” (Ibid. 16). A existência de um livro proibido serve o propósito de fomentar uma falsa esperança a possíveis revolucionários, facilitando a sua detecção, uma vez que estes crêem que existe uma oposição minimamente organizada capaz de destronar o actual governo.

⁹ Winston coloca a sua esperança no proletariado considerando que o INGSOC constitui uma elite extremamente bem organizada e poderosa no seio da sociedade de Oceania e que, por essa razão, nunca poderia ser destronado a partir do seu núcleo: “If there is hope, wrote Winston, it lies in the proles./ If there was hope, it must lie in the proles, because only there in those swarming disregarded masses, 85 per cent of the population of Oceania, could the force to destroy the Party ever be generated. The Party could not be overthrown from within” (Orwell 80). Além disto, é no proletariado que se encontram os últimos vestígios de tradição, cultura e moralidade (Showers 167). No entanto, os proletários são mantidos num estado de dormência que os impossibilita de tentar qualquer revolta: têm acesso a diversos tipos de entretenimento e carecem de educação, pelo que nunca se organizariam satisfatoriamente para constituir uma ameaça ao governo.

¹⁰ Após um longo período de violência física e inanição, Winston é obrigado a olhar para si mesmo através de um espelho, dificilmente reconhecendo a figura esquelética que se apresenta à sua frente.

Posteriormente, no temido *Room 101*, Winston é submetido a uma tortura que utiliza o seu pavor de ratazanas: uma gaiola com estes animais no seu interior é colocada perto da sua cara (Iwashita 80).

¹¹ O ódio de Julia pelo partido pode ser comprovado através das seguintes passagens: “Them, it appeared, meant the Party, and above all the Inner Party, about whom she talked with an open jeering hatred . . .” (Orwell 141), “She spent an astonishing amount of time in attending lectures and demonstrations, distributing literature for the junior Anti-Sex League, preparing banners for Hate Week, making collections for the savings campaign, and such-like activities. It paid, she said, it was camouflage. If you kept the small rules, you could break the big ones” (Ibid. 148-9) e “She hated the Party, and said so in the crudest words . . .” (Ibid. 151). É também Julia que sugere o local para o seu primeiro encontro com Winston, sabendo que não estaria vigiado por qualquer *telescreen*, e demonstra ainda uma certa perspicácia em agir nestas circunstâncias, o que nos permite concluir que quebrar as regras é algo que lhe é familiar.

¹² A contemplação do corpo de Julia por parte de Winston constitui já em si um acto político, uma vez que este considera que amor ou desejo na sua forma pura não poderiam ser encontrados na sociedade de Oceania. Assim, a apreciação da beleza e o desejo sexual estão intrinsecamente relacionados com questões ideológicas e com a luta pessoal de Winston contra o INGSOC: “He pulled the overalls aside and studied her smooth white flank. In the old days, he thought, a man looked at a girl’s body and saw that it was desirable, and that was the end of the story. But you could not have pure love or pure lust nowadays. No emotion was pure, because everything was mixed up with fear and hatred. Their embrace had been a battle, the climax a victory. It was a blow struck against the Party. It was a political act” (Ibid. 145).

¹³ O contraste entre Julia e Katharine é evidenciado pela seguinte passagem: “. . . the stiffening of Katharine’s body as soon as he touched her, the way in which she still seemed to be pushing him from her with all her strength, even when her arms were clasped tightly round him. With Julia he felt no difficulty in talking about such things: Katharine, in any case, had long ceased to be a painful memory and became merely a distasteful one. / ‘I could have stood it if it hadn’t been for one thing,’ he said. He told her about the frigid little ceremony that Katharine had forced him to go through on the same night every week. ‘She hated it, but nothing would make her stop doing it. She used to call it—but you’ll never guess.’ / ‘Our duty to the Party,’ said Julia promptly” (Ibid. 152).

“Quis voar a uma alta torre”: para uma leitura hubrística de *The Spire* (1964), de William Golding

Miguel Alarcão

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

Citation: Miguel Alarcão. ““Quis voar a uma alta torre’: para uma leitura hubrística de *The Spire* (1964), de William Golding.” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 9, n.º 1, 2020, pp. 48-63. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>.

Abstract

The mental spatializations or topographies that we construct, if only unconsciously, tend to place God, Heaven and Good in the heights and hence the Devil, Hell and Evil in the depths; we are, however, unaware of any specific studies and bibliographies on this issue pertaining theological and moral representation(s). As far as medieval religious architecture from (and since) the 12th century is concerned, this view materializes in the idea that the verticalism associated with the Gothic style (or mode) was a way of lifting and leading spiritually unto God the soul, the mind and the heart of the believers. This brief introductory note seeks to present the novel *The Spire* (1964), by Sir William Golding, awarded The Booker Prize (1980) and The Nobel Prize for Literature (1983).

Keywords: William Golding; *The Spire*; British literature; 20th century British novel

Resumo

As espacializações ou topografias mentais que, mesmo inconscientemente, fazemos tendem a situar Deus, o Céu e o Bem nas alturas e, por conseguinte, o Diabo, o Inferno e o Mal nas profundezas; desconhecemos, todavia, a existência de estudos e bibliografias específicos sobre este ponto das representações teológicas e morais. No que toca, por exemplo, à arquitetura religiosa medieval dos séculos XII e posteriores, esta conceção materializa-se na ideia de que a matriz de verticalidade associada ao estilo (ou modo) gótico constituiria uma forma de elevar e conduzir espiritualmente até Deus a alma, o pensamento ou o coração dos crentes. Este breve mote introdutório visa apresentar o romance *The Spire* (1964), de William Golding, autor galardoado com os prémios Booker (1980) e Nobel de Literatura (1983).

Palavras-chave: William Golding; *The Spire*; Literatura britânica; Romance britânico do século XX

As espacializações ou topografias mentais que, crentes, não crentes ou agnósticos, inconscientemente fazemos (nem que seja apenas por multisseculares tradições de conceptualização cultural e expressão artística) tendem, como se sabe, a situar e representar Deus, o Céu e o Bem nas alturas e, por conseguinte, o Diabo, o Inferno e o Mal nas profundezas. No que toca, por exemplo, à arquitetura religiosa medieval dos séculos XII e posteriores, esta conceção materializa-se na ideia de que a matriz de verticalidade associada ao estilo (ou modo) gótico constituiria uma forma de, através do olhar, elevar e conduzir espiritualmente até Deus a alma, o pensamento ou o coração dos crentes. Segundo Wilhelm Worringer,

Não foi por jogo, por alegria de construir que o gótico ergueu as suas catedrais até ao infinito; quer que o aspecto desse movimento vertical, que ultrapassa . . . a escala humana, provoque nele essa vertigem de sensação ... capaz de apaziguar os seus demónios interiores e de o levar à beatitude. A beleza do finito bastava ao homem clássico para se elevar interiormente, mas o gótico ..., levado ao transcendental, só no infinito podia sentir o arrepiamento da eternidade. (92-3)

Este breve mote introdutório visa apresentar *The Spire*, de Sir William Golding (1911-1993). Dada a complexidade metafórico-simbólica do romance e a pluralidade de leituras, interpretações e sentidos, centrar-nos-emos na dicotomia espacial atrás referida e na encarnação, na figura do deão Jocelin, de um dos Sete Pecados Capitais ou Mortais¹ (a Soberba), sem que tal vede a possibilidade de perdão e redenção divinos do pecador genuinamente contrito.

Embora não situada num espaço e num tempo definidos, a ação de *The Spire* decorre em Inglaterra, talvez no séc. XIV. Duas circunstâncias colaterais parecem apontar para esta circunscrição espaço-temporal: por um lado, o facto de a catedral de Salisbury, Wiltshire, possuir a maior agulha ou flecha de toda a Grã-Bretanha² e, por outro, os anos de docência de Golding no Bishop Wordsworth's College, Salisbury, antes e depois da Segunda Guerra Mundial, na qual viria, aliás, a combater.

Em *The Spire*, o projeto de construção de uma gigantesca agulha, também ela de 400 pés de altura, remete desde logo para a arquitetura gótica, independentemente da respetiva fase artística. O romance tem por protagonista o deão Jocelin, mentor de uma obra nascida de uma visão juvenil evocada perante a comissão de visita³ e registada numa longa carta lida pelo Padre Adam. A extensão da

mesma inviabiliza uma transcrição integral, mas recordemos interpoladamente alguns passos:

“One evening when I had already held this position for three years, I was kneeling in my oratory, praying . . . that the pride of my position should be taken from me. I was young, and I took a monstrous pride in this great house of mine. I was all pride”

“I watched the outline of the roof, the walls, the projecting transepts, the pinnacles standing at intervals along the parapets”

“I know not why my gaze was so directed Then, my heart moved; say that a feeling rose from my heart. It grew stronger, reached until . . . it burst into a living fire”

“For there, against the sky, I saw the nearest pinnacle; and it was the exact image of my prayer in stone . . . and at the top . . . the thing I had felt as a flame of fire.”

“. . . as I looked, my understanding spread. It was as if the pinnacle had been a key to unlock a vast book. It was as if I had acquired a new ear for hearing, a new eye to look with . . . the whole building revealed itself to me. The whole building spoke, “We are labour” said the walls. The ogival windows clasped their hands and sang; “We are prayer.”

“I had seen the whole building as an image of living, praying man.”

“. . . The vision left me at last; and the memory of it, which I savoured as manna, shaped itself to the spire, the centre of the book, the crown, the ultimate prayer!”

“. . . As I turned to look once more, . . . I saw there was something missing. The church was there; but the ultimate prayer, spiring upward from the centre . . . , did not exist at all. And from that moment I knew why God had brought me here
(191-4 *passim*)

Embora Jocelin tenda a apresentar a construção da agulha como um louvor a Deus por parte da comunidade catedralícia, cedo se percebe estarmos perante uma obsessão pessoal,⁴ conforme sugerido no diálogo entre os jovens diáconos.⁵ Se é, pois, possível, interpretar esta construção como um capricho quase infantil de alguém que se sente escolhido e iluminado por Deus para materializar tão alta empresa,⁶ o deão enveredará progressivamente por um “autismo” que toca as raias da loucura; atente-se, por exemplo, na audição de vozes, na convicção de que a sensação de peso e calor nas costas provém do seu Anjo da Guarda (e não, como virá a provar-se, de uma tuberculose espinhal)⁷ e, finalmente, nos períodos de tempo passados no alto da torre, *far from the madding crowd*. Os próprios pensamentos de Jocelin, aos quais o narrador omnisciente acede ao longo de toda a obra, far-se-ão eco desta vertigem alucinatória:

I would like the spire to be a thousand feet high ... and then I should be able to oversee the whole county; and he wondered at himself, remembering whose spire it would be. And as if in answer, he thought he felt his angel at his back, warming him in the wind. Now it is true, without any doubt; up here, among the tapping and clinking and scraping, here, moving towards the clouds, I am cheerful as a child that sings. I didn't know I could still be as happy! (106)

Face ao que foi dito, não surpreende que Jocelin não coloque, metaforicamente falando, qualquer “teto” orçamental à construção da agulha,⁸ como se existisse uma relação de proporcionalidade directa entre fé, devoção ou espiritualidade e a altura da projetada flecha. Por outro lado, o deão desvaloriza e ignora sistematicamente todas as manifestações contrárias à consecução do seu projeto, sejam elas a apreensão e relutância do velho chanceler, cujo rosto é descrito, logo na abertura, como “dark with shadow” (7), e do Padre Anselm, sacristão e confessor de Jocelin;⁹ as recorrentes dúvidas e recomendações técnicas de Roger Mason, o mestre de obra;¹⁰ os sinais ominosos (naturais, estruturais e humanos) como a descoberta da inexistência de alicerces suficientemente sólidos para sustentar a agulha;¹¹ as chuvas torrenciais de Inverno (51); o cheiro proveniente da cripta alagada e dos tumultados nas naves (52-3); o movimento de terras no buraco aberto para verificação das fundações (81); o ruído provocado pelo tremor das colunas e pelo recorrente “canto” das pedras;¹² a oscilação da própria torre (131-3), apesar da colocação de uma cintura em metal; as sucessivas mortes (de artesãos anónimos, de Pangall e da sua mulher, Goody...), etc.

A transcrição seguinte, extraída do sítio oficial da catedral de Salisbury, sanciona não só os perigos ficcionados em *The Spire*, mas evoca paralelamente factos históricos como as quedas da torre da catedral de Winchester¹³ e, no quadro cultural do revivalismo gótico, da mandada construir por William Beckford para Fonthill Abbey,¹⁴ para já não falar da abóbada do mosteiro da Batalha, inspiradora de um conhecido conto de Alexandre Herculano,¹⁵ da consternação global provocada pelo incêndio e pela derrocada da agulha da catedral de Notre Dame (Abril de 2019) ou da aparente “competição em altura” por detrás de construções contemporâneas:¹⁶

Those who planned the cathedral do not seem to have intended the high tower and spire. So the huge extra weight pressing down on the centre of the cathedral began to distort it, pushing columns out of alignment and threatening to collapse the building from the middle. So from the mid-14th century there began a process of reinforcing

the structure, with additional buttresses, iron ties, and . . . the ‘strainer’ arches across both sets of transepts.¹⁷

Numa quase “encarnação” dos debates teológico-filosóficos medievais entre a Fé e a Razão, um dos pontos cruciais de *The Spire* é, sem dúvida, a relação de colaboração forçada, de forma fatalista, entre o deão visionário, “com a cabeça nas nuvens”, e o empreiteiro pragmático, “com os pés assentes na terra.”¹⁸ Repare-se nos seguintes diálogos, o primeiro dos quais a resposta obstinada de Jocelin à observação de Mason de que “. . . there comes a point when vision’s no more than a child’s playing . . .” (85):

You and I were chosen to do this thing together. It’s a great glory. I see now it’ll destroy us of course. What are we, after all? Only I tell you this, Roger, with the whole strength of my soul. The thing can be built and will be built, in the very teeth of Satan. You’ll build it because nobody else can. They laugh at me . . . and they’ll probably laugh at you. Let them laugh. It’s for them and their children. But only you and I, my son, my friend, when we’ve done tormenting ourselves and each other, will know what stones and beams and lead and mortar went into it. (88)

[Fala de Jocelin] The building is a diagram of prayer; and our spire will be a diagram of the highest prayer of all. God revealed it to me in a vision He chose me. He chooses you, to fill the diagram with glass and iron and stone, since the children of men require a thing to look at. D’you think you can escape? You’re not in my net It’s His. We can neither of us avoid this work It’s senseless, you think. It frightens us, and it’s unreasonable. But then . . . since when did God ask the chosen ones to be reasonable? They call this Jocelyn’s Folly, don’t they?

“I’ve heard it called so.”

“The net isn’t mine, Roger, and the folly isn’t mine. It’s God’s Folly. Even in the old days he never asked men to do what was reasonable. Men can do that for themselves But then out of some deep place comes the command to do what makes no sense at all . . . to build a ship on dry land; to sit among the dunghills; to marry a whore; to set their son on the altar of sacrifice. Then, if men have faith, a new thing comes.”¹⁹ . . .

“You’ll build it to the top. You think those are your own hands, but they aren’t. You think it’s your own mind that’s been working, nagging at the problem, and now sits in secret pride of having solved it. But it isn’t. Anymore than my mind speaks the words that are using my voice.” (120-1)²⁰

Páginas adiante, Jocelin aperceber-se-á de uma relação amorosa e duplamente adúltera entre Roger, marido de Rachel, e Goody, mulher do coxo e impotente Pangall, relação essa que tem lugar na própria torre;²¹ ora, o desenrolar da narrativa que, através do narrador onisciente, recorre amiúde ao monólogo interior e regista as descontinuidades e intermitências, mentais e verbais, de Jocelin,²² vai trazendo gradualmente à superfície os seus recalcamientos e as suas pulsões sexuais, incluindo uma já antiga atração por Goody Pangall.²³ Assim, os tumultuosos sentimentos do deão perante esta descoberta (desgosto, repulsa, raiva, frustração...) serão, de alguma forma, contornados ou sublimados pela convicção de que a proximidade física de Goody ajudará a manter Mason no comando da obra.

Como nota Mall Stalhammar: “The central role of the spire has often been commented upon, with its dual significance, rising up towards the sky and reaching down into dubious foundations, an image of praying, aspiring man as well as a phallic symbol . . . associated with man’s subconscious” (25). Além da admissão por Jocelin, quase no final, de que “. . . I gave it [the spire] my body” (212), as possíveis analogias entre a maquete cruciforme e antropomorfizada da catedral, a projectada agulha e o corpo do deão transparecem dos seguintes excertos:

The model was like a man lying on his back. The nave was his legs placed together, the transepts on either side were his arms outspread. The choir was his body; and the Lady Chapel where . . . the services were being held, was his head. And now also, springing, projecting, bursting, erupting from the heart of the building, there was its crown and majesty, the new spire. (8)²⁴

Once, when the rain had stopped, . . . Jocelin stopped by the model, to encourage himself. He detached the spire with difficulty, because the wood was swollen, and held the thing devoutly, like a relic. He caressed it gently, cradling it in his arms, and looking at it all over, as a mother might examine her baby . . . He heard the maul sounds from the roof, and all at once he was excited by the thing in his arms; . . . (55-6)²⁵

Immediately he heard the distant jeering of men, workmen; and ... understood what an alehouse joke it must seem to see the dean himself come hurrying out of a hole with his folly held in both hands. (58)

A analogia fálica tem como principal objeto Pangall, o responsável pela limpeza da catedral,²⁶ que, pela sua impotência, acabará por ser uma vítima dos trabalhadores e artesãos (90 e 212), movidos por imemoriais crenças, práticas e ritos pagãos de

fertilidade. Como nota, a este propósito, Margaret Halissy, “Paganism is to Christianity as the cellarage is to the spire; one is built on the other, but neither replaces the other Golding’s philosophy . . . seems to be that there is no spire without a cellarage, no spirit without flesh, no Christianity without paganism, no Salisbury without Stonehenge. (330)

Às diferentes interpretações simbólicas da agulha sinteticamente evocadas por Stalhammar (25-6) acrescentaríamos outras, de diferentes críticos e académicos, mais directamente relevantes para o estudo das representações espaciais no romance em apreço:

It [the spire] moves upwards into space or heaven, and downwards into the earth or hell. The physical world becomes metaphysical, or --- since that hell is the human mind --- psychological. So the spire, with its foundations in the pit, may be made out of stone or faith or sin ... (Virtually everything in the novel is both factual and metaphorical). (Sumner 47)

From the outset the spire's ascent, the erection of the phallus, is balanced by a descent into Jocelin's psyche. When, working from the maxim that 'a spire goes down as far as it goes up' (43), Roger excavates the crossways, the resulting pit provides a subterranean symbol of the unconscious. (Jay 167)

. . . the spire, considered by Jocelin as an architectural metaphor for humanity's reaching upward toward divinity, does not obliterate the cellarage of primitive urges. Spires require cellarages. (Hallissy 320)

There is one [group of images] which suggests height, heaven and aspiration; this includes birds, angels, light, fire, and of course the spire itself ... Opposed to these is a group suggesting depth, hell and destruction; darkness, the pit, the cellarage and water ... But the “high” images don't stay up in the heights; the angel turns into a devil, the eagle turns out to be a raven (in folklore a harbinger of death) and most of all the spire has its foundations in the pit. (Sumner 50)

O carácter complexo e aberto, porque não unilinear, das representações simbólicas ficará ilustrado se contrastarmos, por exemplo, a dimensão salvífica da Torre da Verdade (*Tower of Truth*), evocada por Langland em *Piers Plowman*,²⁷ com a maléfica *Dark Tower* de Mordor, reino governado por Sauron, em *The Lord of the Rings (The Return of the King)*,²⁸ ou Orthanc, a torre de Sauroman (*The Two Towers*).²⁹ Paralelamente, qualquer visitante da Quinta da Regaleira, em Sintra, recordar-se-á

por certo da apresentação, pelos guias e folhetos turísticos, do poço iniciático como uma torre invertida (i.e., “erguida” no interior da terra), a par da Torre da Regaleira propriamente dita.

Como é evidente, além das abordagens psicanalíticas acima sugeridas, seria possível empreender uma leitura “gótica” de *The Spire*, explorando não só os aspetos mais “negros” (e tendencialmente satânicos) de Jocelin e do seu projeto megalómano, mas também as imagens de obscurantismo, opressão, crueldade, superstição e fanatismo, tantas vezes apriorística e estereotipadamente associadas à Idade Média, a espaços religiosos (e seculares, como fortalezas e castelos, com as suas sinistras torres e masmorras) e ao próprio clero.³⁰ Trata-se, como se compreenderá, de matérias de impossível desenvolvimento neste ensaio, desde logo pela polissemia cultural do termo “gótico” e pela extensão das respetivas bibliografias, gerais e específicas; contudo, recorrendo-se, por exemplo, a Maria Purves (2009), justificar-se-ia, a nosso ver, um estudo comparatista das caracterizações de Jocelin e do Padre Ambrósio de *The Monk* (1796), de M. G. Lewis. Do mesmo modo, afigura-se-nos lícito ler *The Spire* como um romance de formação ou aprendizagem (*Bildung*), mercê da avaliação de Jocelin como “. . . one who moves from dazzling certainty through tormenting uncertainty to an acknowledgement of knowing nothing . . .” (Sumner 48),³¹ ou até como uma “tragédia”, cujo herói, “fáustico” q.b., no pleno exercício do seu livre-arbítrio, fez escolhas e tomou decisões erradas, devendo, pois, pagar por isso.

Ainda no domínio dos estudos literários e, mais especificamente, das mitologia(s) e do(s) imaginário(s) clássicos, seria igualmente relevante confrontar a figura de Jocelin com as de Narciso (como se a flecha fosse, por assim dizer, o “espelho” da espiritualidade e devoção idiosincráticas do protagonista) ou sobretudo de Ícaro, não esquecendo as palavras de Chevalier e Gheerbrant sobre o simbolismo da torre:

Cette tradition d'un édifice sacre élevé vers le ciel, qui procédait . . . à l'origine du désir de se rapprocher de la puissance divine et de la canaliser vers la terre, s'est pervertie en son contraire . . . : la Tour de Babel este devenue l'oeuvre de l'orgueil humain, la tentative de l'homme que veut se hisser à la hauteur de la divinité . . . (1960)³²

À medida que a construção da agulha se aproxima do seu termo³³ e a possibilidade de uma derrocada é debatida entre Jocelin e o Padre Adam (189, 199 e 218), cumpre destacar, por um lado, a acentuação da vertente satânica, mas, por outro, um reconhecimento crescente, por parte de Jocelin, das suas limitações e de

erros de julgamento e atuação,³⁴ anunciando a possibilidade de redenção. Afinal, como escreve Sumner,

Golding uses the whole building from pit to spire as a metaphor for the extremes of human capability. Jocelin is “built” in the same way, as a figure which embodies the extremes of human potential being both the visionary who can achieve new things and the mad or wicked man guilty of lust, hate, contempt and destructiveness. (21)

Embora Jocelin incorra na prática, real ou virtual, de diferentes pecados mortais (por exemplo, a Luxúria, através da obsessão sexual por Goody, sinedoquicamente representada pela cabeleira ruiva, e a Ira, no relacionamento com o seu próximo), o principal parece-nos ser, sem dúvida, o da Soberba, nela incluindo o Orgulho e a Vaidade; veja-se, logo no início, a oração mental “*Lord; I thank Thee that Thou hast kept me humble!*” (22). Valerá, pois, a pena evocar aqui uma definição teológica de “Pride”:

Pride is the excessive love of one's own excellence. It is ordinarily accounted one of the seven capital sins. St. Thomas, . . . endorsing the appreciation of St. Gregory, considers it the queen of all vices, and puts vainglory in its place as one of the deadly sins He understands it to be that frame of mind in which a man, through the love of his own worth, aims to withdraw himself from subjection to Almighty God, and sets at naught the commands of superiors. It is a species of contempt of God and of those who bear his commission By it the creature refuses to stay within his essential orbit; he turns his back upon God, not through weakness or ignorance, but solely because in his self-exaltation he is minded not to submit. His attitude has something Satanic in it

A less atrocious kind of pride is that which implies one to make much of oneself unduly and without sufficient warrant, without however any disposition to cast off the dominion of the Creator. This may happen . . . either because a man regards himself as the source of such advantages as he may discern in himself, or because, whilst admitted that God has bestowed them, he reputes this to have been in response to his own merits, or because he attributes to himself gifts which he has not; or, finally, because even when these are real he unreasonably looks to be put ahead of others

Vainglory, ambition, and presumption are commonly enumerated as the offspring vices of pride, because they are well adapted to serve its inordinate aims. Of themselves they are venial sins unless some extraneous consideration puts them in the ranks of grievous transgressions. It should be noted that presumption does not

here stand for the sin against hope. It means the desire to essay what exceeds one's capacity. (Catholic Online)

Independentemente destas matizações (e inclinamo-nos para a segunda como aquela que mais e melhor se aplica ao protagonista), a partir da visita, quase “judicial”, da comissão portadora do Cravo Sagrado (162-70), Jocelin revelará, como se disse, uma progressiva humildade e capacidade de contrição (163), reconhecendo que “*God knows where God may be*” (222), “Now . . . I know nothing at all” (223) e recebendo do Padre Adam a Extrema-Unção, no derradeiro parágrafo. Cumpre, porém, notar que *The Spire* oferece ao leitor um final duplamente aberto, isto é, não sabemos se a agulha sobreviverá (mas o confronto com o modelo inspiracional histórico, a catedral de Salisbury, permite-nos pensar que sim) nem se Jocelin terá acesso à Bem-Aventurança eterna (e também acreditamos que sim, dada a condição do homem como um ser tolhido por insofismáveis limitações e fraquezas, mas sempre susceptível de arrependimento e potencialmente animado pela centelha do divino e pela esperança do perdão).

Segundo Nicola Presley, assessora da William Golding Limited e docente de Literatura Inglesa na Bath Spa University,

Golding was not a Catholic. He wasn't really involved in organised religion, although he was extremely spiritual and incredibly interested in theological debates. At some points in his life, he would say he wasn't a Christian, but in other times, he would. So the relationship is certainly complicated.³⁵

Independentemente, porém, de credos, crenças e convicções pessoais, *The Spire* convoca e conjuga, de forma polifonicamente feliz, géneros, modos, formas, tradições e discursos textuais proeminentes durante a Idade Média (como a alegoria,³⁶ a visão onírica, o *exemplum*, a parábola, a própria literatura devocional e místico-visionária...), ao mesmo tempo que explora coordenadas morais e axiológicas intemporais, como é, aliás, característico da escrita de William Golding.

A concluir, fazemos nossas as palavras de Kinkead-Weekes e Gregor:

. . . again and again in *The Spire* we balance faith against the cost of faith, and explanation against explanation. Is it tubercular euphoria that drives Jocelin on? Is it religion - the saint's vision? Is it psychological - sexual sublimation? Is it moral - the blindness of human pride? Is it social - the privilege of secular advantage? As the questions mount and cut across one another, the answers become a matter of

increasing indifference What matters is to realize, . . . “the unnameable, unfathomable, and invisible darkness that sits at the centre’. (255)

Obras Citadas

Aldrich, Megan. *Gothic Revival*. Phaidon Press Ltd., 1997 (1994).

Anónimo. “Adding the Spire,” *Salisbury Cathedral* 2020, <https://www.salisburycathedral.org.uk/history/adding-spire>. Acesso em 19.04.2020.

---. “Burj Dubai,” *Destak*, Ano IV, nº 139, 22.09.2004, p. 4.

---. “Medieval unrest,” *Salisbury Cathedral* 2020, <https://www.salisburycathedral.org.uk/history/medieval-unrest>. Acesso em 19.04.2020.

---, “A new start,” *Salisbury Cathedral* 2020. <https://www.salisburycathedral.org.uk/history/new-start>. Acesso em 19.04.2020.

---. “Pride,” *Catholic Online*. <https://www.catholic.org/encyclopedia/view.php?id=9620>. Acesso em 19.04.2020.

---. “Seven Capital Sins”. *Catholic Online*, <https://www.catholic.org/search/encyclopedia/?q=Seven+Capital+Sins>. Acesso em 19.04.2020.

Battistini, Matilde. *Symboles et Allégories*. Traduit de l’italien par Dominique Férault, Éditions Hazan, “Guide des Arts”, 2004 (Mondadori Electa spa, 2002).

Brooks, Chris. *The Gothic Revival*. Phaidon Press Ltd., 1999.

Clarke, Kenneth. *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*. John Murray, 1975 (Constable, 1928).

Chevalier, Jean e Alain Gheerbrant, editores. *Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, “Bouquins”, 1982 (1969).

Eddy, Steve. *The Spire - William Golding*. York Press, “York Notes Advanced”, 2006.

- Golding, William. "An Affection for Cathedrals". *A Moving Target*. Farrar Straus Giroux, 1984 (1982). 9-19.
- . *The Spire*. Faber and Faber Ltd., 1965 (1964).
- Halissy, Margaret. "Christianity, the Pagan Past, and the Rituals of Construction in William Golding's *The Spire*". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 49, no. 3, 2008, pp. 319-331. Taylor & Francis Online. 07 Agosto 2010. <https://doi.org/10.3200/CRIT.49.3.319-336>. Acesso 12.04.2020.
- Herculano, Alexandre. "A Abóbada". *Lendas e Narrativas*. Tomo I. Prefácio e revisão de Vitorino Nemésio. Livraria Bertrand, "Obras Completas de Alexandre Herculano", 1970, pp. 199-268.
- Jay, Betty. "Architecture of Desire: William Golding's *The Spire*". *Literature and Theology*, 20, no. 2, June 2006, pp. 157-70. Oxford University Press, n.d. <https://www.jstor.org/stable/23927294>. Acesso 12.04.2020.
- Kincaid-Weekes, Mark e Ian Gregor. *William Golding: A Critical Study*. Harcourt, Brace & World, Inc., 1968.
- Langland, William. *Piers the Ploughman*. Translated into Modern English with an introduction by J. F. Goodrich. Penguin Books Ltd., "Penguin Classics", 1986 (1959).
- Lewis, Michael J. *The Gothic Revival*. Thames & Hudson Ltd., "World of Art", 2002.
- Little, Bryan. *English Cathedrals in Colour*. Photographs by A. F. Kersting. B. T. Batsford, 1972.
- Polomoshnova, Olga. "The tower of adamant." *Middle-earth reflections*. June 3, 2018. <https://middleearthreflections.com/2018/06/03/the-tower-of-adamant/>. Acesso 12.04.2020.
- Presley, Nicola. "William Golding Bibliography 2000-2009". <https://www.william-golding.co.uk/william-golding-bibliography-2000-2009>. William Golding Ltd. 27th August 2018. Acesso em 19.04.2020.
- Purves, Maria. *The Gothic and Catholicism. Religion, Cultural Exchange and the Popular Novel, 1785-1829*. University of Wales Press, "Gothic Literary Studies", 2009.

- Roper, Derek. "Allegory and Novel in Golding's 'The Spire'". *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, University of Wisconsin Press, Vol. 8, No. 1, "The Novel in England and Europe", Winter, 1967, pp. 19-30. <https://www.jstor.org/stable/1207127>. Acesso 12.04.2020.
- Saavedra-Carballido, Jesús M. "Will, Suffering and Liberation in William Golding's 'The Spire'". *ATLANTIS - Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 36.1, June 2014, pp. 71-85. https://www.researchgate.net/publication/263298385_Will_Suffering_and_Liberation_in_William_Golding's_The_Spire. Acesso 12.04.2020.
- Saul, Nigel. *The Batsford Companion to Medieval England*. Batsford Academic and Educational Ltd, 1983.
- Somerville, Christopher. *Ships of Heaven. The Private Life of Britain's Cathedrals*. Doubleday, 2020 (2019).
- Stalhammar, Mall Mölder. *Imagery in Golding's 'The Spire'*. Acta Universitatis Gothoburgensis, "Gothenburg Studies in English", 37, 1977.
- Sumner, Rosemary. *'The Spire' by William Golding*. Macmillan Education Ltd., "Macmillan Master Guides", 1986.
- Tolkien, J. R. R. *The Lord of the Rings*. Unwin, [n.d.].
- Toman, Rolf, editor. *O Gótico. Arquitetura. Escultura. Pintura*. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000 (*Die Kunst der Gotik- Architektur. Skulptur. Malerei*, 1998).
- Watkin, David. *English Architecture. A Concise History*. Thames & Hudson Ltd., "World of Art", 2001 (1979).
- Worringer, Wilhelm. *A Arte Gótica*. Edições 70, "Arte & Comunicação", 56, 1992 (*Formprobleme der Gotik*. R. Piper & Co. Verlag, 1911).

¹ São eles a Luxúria, a Avareza, a Gula (ou Cobiça), a Ira, o Orgulho (ou Soberba, Vaidade), a Inveja e a Preguiça; cf. <https://www.catholic.org/search/encyclopedia/?q=Seven+Capital+Sins>.

² Segundo o *website* oficial, a construção da catedral ter-se-á iniciado em 1220 (<https://www.salisburycathedral.org.uk/history/new-start>) e a agulha, medindo 404 pés (mais de 123 metros), foi construída entre 1300 e 1320 (<https://www.salisburycathedral.org.uk/history/adding-spire>); Steve Eddy aponta, porém, o intervalo 1310-1333 para a construção desta última (11 e 119). Cf. também Rolf Toman, ed., 119 e 130. Bryan Little sublinha, por sua vez, a singularidade de Salisbury, ao apresentá-la como ". . . the one English Gothic cathedral designed as a new, and in plan a complete building, with no previous church to complicate its design" (132).

³ “On the purely human level . . . it’s a story of shame and folly . . . Jocelin’s Folly, they call it. I had a vision you see, a clear and explicit vision. It was so simple! It was to be my work. I was chosen for it. But then the complications began.” (168)

⁴ “My place, my house, my people.” (8).

⁵ “‘Say what you like; he’s proud.’

‘And ignorant.’

‘Do you know what? He thinks he is a saint. A man like that!’” (13)

⁶ Este sentimento permite quase encarar tal construção como uma auto-homenagem, reforçada por expressões como “Lift up your heads, O, ye Gates” (9 e 69), inspirada no Salmo 24:7 de David. Além deste passo, sugerindo uma entrada triunfal, como a de Jesus em Jerusalém, no Domingo de Ramos, veja-se “I am about my Father’s business” (67 e 69), equiparando Jocelin ao próprio Cristo.

⁷ “. . . his angel was now in daily and nightly attendance and performed the same office for him, which was good, though it bent his back a little.” (146); o diagnóstico de “. . . a consumption of the back and spine ...” virá já próximo do final (218). Kinkead-Weekes e Ian Gregor apontam, por sua vez, “. . . the identity of Jocelin’s spine with Jocelin’s spire” (223).

⁸ Cf. o monólogo interior de Jocelin, dirigindo-se à agulha: “I didn’t know how much you would cost up there, the four hundred feet of you. I thought you would cost no more than money. But still, cost what you like” (35). As verbas para a construção da agulha provêm da tia de Jocelin, *Lady Alison*, cuja condição de ex-amante régia havia sido responsável pela elevação do sobrinho a deão da catedral, desfazendo a ideia de uma promoção por mérito.

⁹ “It [Anselm’s smile] said also, and in no way that could be answered; the invisible thing up there is Jocelin’s Folly, which will fall, and in its fall, bury and destroy the church.” (35)

¹⁰ “The foundations are there. They are just about enough for a building of this weight.” (38) E, logo a seguir, “The foundations, the raft if you like, are just about enough for the building. But for nothing more; or little more” (39). A equiparação metafórica a uma jangada deve-se ao facto de Jocelin ter avançado a hipótese miraculosa de a catedral, qual navio de pedra (10 e 11), flutuar e as analogias náuticas inspiram e marcam também *Ships of Heaven*, de Christopher Somerville, cuja Introdução (2-4) evoca memórias infantis da catedral de Wells, entre outras. Num dos seus escritos crónico-ensaísticos, o próprio Golding dirá, referindo-se à catedral de Salisbury: “. . . our building is a miracle of faith.” (1984: 18)

¹¹ “. . . he [Jocelin] saw the words in Pangall’s head, as clearly as if they had been written there; *because there are no foundations, and Jocelin’s Folly will fall before they fix the cross on the top.*” (20) Esta inexistência de alicerces será objecto de recorrentes e encalorados debates com Roger Mason (38-41, 82-8, 115-23, etc.).

¹² As primeiras referências surgem em 80-81, mas multiplicam-se ao longo do romance; cf., por exemplo, “. . . as the winter moved towards spring, and the crocuses towards the surface of the earth, and the tower towards the sky, the stones sang more frequently.” (114)

¹³ “Rufus [William II, 1087-1100], it is said, was mourned only by his mercenaries. The body was dumped on a cart and carried to Winchester, where it was buried without any religious ceremony under the central tower of the cathedral. Seven years later the tower fell down, and the monks thought it was God’s judgement on them for accepting so notorious an enemy of Christ and his Church.” (Saul 271)

¹⁴ Esta mansão, igualmente situada em Wiltshire, terá sido construída entre 1796 e 1812, segundo a maioria das fontes consultadas (Aldrich 82-9; Brooks 155-7; Clark 86-9; Lewis 38-41 e Watkin 156), sob a alegada inspiração do Mosteiro de Santa Maria da Vitória (vulgo Batalha), que Beckford visitara recentemente e cujos alçados e plantas haviam sido publicados por James Murphy em 1795. A enorme torre octogonal central, com c. de 90 metros, desmoronar-se-ia em 1825. Curiosamente, o arquitecto de Fonthill, James Wyatt, interveio nas obras de restauração (ou destruição, segundo alguns...) da vizinha catedral de Salisbury.

¹⁵ “A Abóbada (1401)”, publicado originalmente na revista *O Panorama*, vol. III, nos. 98-102 (Março-Abril de 1839).

¹⁶ Veja-se, a título de curiosidade ilustrativa, a seguinte notícia: “Com o nome de *Burj Dubai*, aquela que é apontada como a torre habitacional mais alta do mundo começou ontem a ser erguida em Dubai, . . . Projectada por uma firma norte-americana de arquitectos, a *Skidmore, Owings & Merrill*, o edifício terá 110 metros de altura, fazendo concorrência a outros edifícios emblemáticos como o Empire State Building . . . e as Torres Petronas, da Malásia.” (*Destak*, 22.09.2004, 4)

¹⁷ Ver <https://www.salisburycathedral.org.uk/history/medieval-unrest>.

¹⁸ “The two men approach life from opposite directions: Jocelin values inner vision above physical reality, and is fixated on his dream of the spire, representing spirit; Roger is rooted in the material world - symbolized by his concern with the cathedral’s foundations. His fear of heights . . . is also symbolic. Whereas Jocelin exalts in heights - and in the spiritual potential they suggest, Roger fears and . . . tolerates them. He is uncomfortable in the realm of the spirit, preferring to remain rooted in the material world.” (Eddy 81)

¹⁹ Para uma leitura schopenhaueriana da vontade, seja ela a de Jocelin ou de Deus, veja-se Jesús M. Saavedra-Carballido.

²⁰ No final deste diálogo, o próprio Mason murmurará: “‘I believe you’re the devil. The devil himself.’” (123)

²¹ Nas palavras de Kinkead-Weekes e Ian Gregor, “A tower built in faith, built in . . . stone, built in sin: all three perspectives are true. Hence none can be exclusively true.” (215)

²² Essas descontinuidades e intermitências traduzem-se graficamente em frases incompletas ou elípticas, na inserção de reticências e parênteses, etc.

²³ “The human complications of the pit are psychological. It represents the aspects of Jocelyn’s psyche which he tries to keep hidden from himself. It exactly matches . . . the id . . .” (Sumner 52).

²⁴ Após o início das chuvas, esta imagem ressurge, agora integrada num pesadelo (64-65).

²⁵ Mark Kinkead-Weekes e Ian Gregor vão mais longe, ao escrever: “The devil masturbates the phallus/spire of his body. And the dream poses the question: is the building of the Spire a similar self-erection and self-fulfilment, a distortion and degradation of God-given creativity?” (209)

²⁶ “He [Jocelin] saw men who tormented Pangall, having him at the broom’s end. In an apocalyptic glimpse of seeing, he caught how a man danced forward to Pangall, the model of the spire projecting obscenely from between his legs . . .” (89-90; cf. também 105). Num diálogo entre Jocelin e Pangall, o próprio deão incorrerá involuntariamente nessa analogia (61-62).

²⁷ “I dreamt a marvellous dream: I was in a wilderness . . . and looking Eastwards I saw a tower high up against the sun, and splendidly built on top of a hill . . .” (25) e “The tower on the hill . . . is the home of Truth, . . .” (32). A ela se opõe a masmorra ou o calabouço da Falsidade (*Dungeon of Falsehood*): “. . . far beneath it was a great gulf, with a dungeon in it, surrounded by deep, dark pits, dreadful to see.” (25) e “Whoever enters there may well curse the day he was born. In it there lives a creature called Wrong, who begat Falsehood, and first founded the dungeon.” (33)

²⁸ “Far off the shadows of Sauron hung; but torn by some gust of wind out of the world or else moved by some great disquiet within, the mantling clouds swirled, and for a moment drew aside; and then he [Frodo] saw, rising black, blacker and darker than the vast shades amid which it stood, the cruel pinnacles and iron crown of the topmost tower of Barad-dûr.” (977) Para mais exemplos da descrição da *Dark Tower* (ou Barad-dûr), cf., por exemplo, <https://middleearthreflections.com/2018/06/03/the-tower-of-adamant/> e aponte-se, já agora, a série *The Dark Tower*, de Stephen King, iniciada em 1982.

²⁹ “There stood a tower of marvellous shape. It was fashioned by the builders of old, . . . and yet it seemed a thing not made by the craft of Men, but riven from the bones of the earth in the ancient torment of the hills. A peak and isle of rock it was, black and gleaming hard: four mighty piers of many-sided stone were welded into one, but near the summit they opened into gaping horns, their pinnacles sharp as the points of spears, keen-edged as knives . . . This was Orthanc, the citadel of Sauroman, . . . only a little copy, a child’s model or a slave’s flattery, of that vast fortress, armoury, prison, furnace of great power, Barad-dûr, the Dark Tower, which suffered no rivalry, and laughed at flattery, biding its time, secure in its pride and its immeasurable strength.” (578-579) Agradecemos a disponibilização destes excertos à Dr^a Joana Pinéu, ex-aluna de licenciatura e mestrado na NOVA FCSH.

³⁰ Refira-se o envio pelo Bispo de uma alegada relíquia, um dos cravos retirados da Cruz após a crucificação de Cristo (47). Esse *Holy Nail*, que Jocelin crê abençoar e proteger a catedral, será por ele próprio colocado na agulha em pleno temporal (174-176).

³¹ Como nota Stalhammar, “The strength and confidence of the early chapters are replaced by doubts and fears, and finally acceptance of the coexistence of good and evil, in life and in himself.” (78)

³² Também para Matilde Battistini, no verbete dedicado à simbologia da torre, “Elle peut symbolizer l’orgueil humain . . . ou bien l’aspiration de l’homme à l’infini.” (272)

³³ “. . . August came in and went out, and the spire drew towards its end . . . There was one August gale from the south west that set the spire swaying like a mast; but though the pillars were bent, they did not break.” (158); repare-se na ambiguidade, decerto intencional, da expressão “drew towards its end”.

³⁴ “I thought I was doing a great work; and all I was doing was bringing ruin and breeding hate.” (209); “I’m a building with a vast cellarage where the rats live; and there’s some kind of blight on my hands. I

injure everyone I touch, particularly those I love.” (210-211); E retomando a metáfora da citação anterior: “What’s a man’s mind Roger? Is it the whole building, cellarage and all?” (213).

³⁵ Comunicação pessoal de 30.03.2020. Agradecemos à Doutora Nicola Presley a chamada de atenção para as referências disponibilizadas em <https://www.william-golding.co.uk/william-golding-bibliography-2000-2009>.

³⁶ Num artigo que explora justamente a componente alegórica de *The Spire*, Derek Roper sustenta que “Like everything man does, it expresses a fallen nature; even in prayer men’s motives are impure, and the more ambitious the prayer the more likely it is to be rooted somewhere in selfish desires. Nevertheless . . . the spire - willed by unconscious lust and pride, built by heathens - is still recognizable as a cry to God.” (22)

Do Cachimbo à Gabardine: O Mito do Detetive em Sherlock Holmes e Philip Marlowe

João Sottomayor Fernandes

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

Citation: João Sottomayor Fernandes. “Do Cachimbo à Gabardine: O Mito do Detetive em Sherlock Holmes e Philip Marlowe.” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 9, n.º 1, 2020, pp. 64-80. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.lettras.up.pt/>.

Abstract

Both Sherlock Holmes and Philip Marlowe are a product of their time and reflect the ideas of their authors regarding the societies they were a part of. Curiously, whereas Holmes generally validates and defends the Victorian *status quo*, Marlowe considers American society to be corrupt. However, due to both men's moral values, as well as their identification with their trade, they represent models of conduct, which attributes to them a mythical quality.

Keywords: Sherlock Holmes; Philip Marlowe; Myth; Detective; Society.

Resumo

Tanto Sherlock Holmes como Philip Marlowe são um produto do seu tempo e refletem as impressões dos seus autores relativamente à sociedade nas quais estavam inseridos. Curiosamente, enquanto Holmes geralmente valida e defende o *status quo* vitoriano, Marlowe considera a sociedade americana corrupta. No entanto, devido aos valores morais de ambos os homens, bem como à sua identificação com o seu ofício, os detetives representam modelos de conduta, o que lhes atribui um carácter mítico.

Palavras-chave: Sherlock Holmes; Philip Marlowe; mito; detetive; sociedade.

Introdução

Desde o século XIX, o detetive privado tem assumido a forma de um mito, investigando crimes aparentemente impossíveis de resolver e encontrando sempre os responsáveis

pelos mesmos através de um complexo processo de raciocínio. Apesar de não terem poderes sobrenaturais, estes homens e mulheres exibem uma inteligência e conhecimento da natureza humana extraordinários, pelo que dificilmente alguém os conseguiria imitar.

No presente trabalho, discutiremos as características do mito do detetive vitoriano e *hard-boiled* principalmente nas figuras de Sherlock Holmes e Philip Marlowe. Naturalmente, quando falamos de “mito”, não nos estamos a referir a uma história da Criação do Homem, mas sim ao que Mircea Eliade considera “le mythe . . . «vivant», en ce sens qu'il fournit des modèles pour la conduite humaine et confère par là même signification et valeur à l'existence” (12). No caso de cada detetive, é necessário explicitar as condições sociais das cidades em que cada investigador vive, uma vez que os crimes que ambos investigam são frequentemente típicos da sua época e da sua sociedade. Além disso, uma vez que tanto Holmes como Marlowe possuem características únicas, explicitaremos tanto estas como aquelas que partilham com os demais detectives literários.

1. “*When you Eliminate the Impossible. . .*”: Holmes como detetive vitoriano

1.1 C. Auguste Dupin e o início do mito

Seria prematuro discutir a personalidade e os métodos de Sherlock Holmes sem antes abordar o seu “antepassado” literário, Auguste Dupin, e também a ficção policial anterior à criação desta personagem. No século XVIII, foi publicada uma série de biografias de criminosos conhecidos intitulada *The Newgate Calendar*. O seu objetivo seria o de explicitar a qualquer pessoa tentada a cometer um crime as punições que resultam do ato. No entanto, curiosamente, na primeira metade do século XIX, surgem os chamados *Newgate Novels*, romances que apresentavam os protagonistas criminosos como heróis (Worthington 14, 19). Entretanto, também no século XIX, são publicados os *penny dreadfuls*, ficção policial barata que visa o entretenimento do leitor (Pittard). Charles Dickens, por sua vez, chegou a escrever vários artigos sobre o trabalho policial. Segundo Worthington, “it was his [Dickens'] detective police anecdotes which brought the detective force to the attention of the public and contributed to the proliferation of detective narratives that appeared in the periodicals and the yellow-back novels of the 1850s and 60s” (21). Finalmente, resta referir que, apesar da associação quase exclusiva da literatura policial vitoriana com Holmes, na verdade vários autores publicaram obras do género com outros detetives. Estas acabaram por fazer parte duma antologia intitulada *The Rivals of Sherlock Holmes* (Pittard).

C. Auguste Dupin foi criado pelo autor americano Edgar Allan Poe e surge pela primeira vez em 1841 no conto *Murders in the Rue Morgue*. Neste, Dupin investiga o homicídio de duas mulheres e, através apenas de uma análise da cena do crime, deduz que o responsável foi um orangotango (Poe 162). Encontramos nas histórias de Dupin muitas das mesmas características que verificamos nos romances de Sherlock Holmes. Por um lado, o detetive francês demonstra uma capacidade de raciocínio excepcional, muito superior àquela das demais personagens. Além disso, aparenta entender algo de ciência, pois soube que o pêlo que se encontrava na cena do crime pertencia a um primata. Por outro lado, Dupin isola-se da sua sociedade, tendo como único amigo o narrador que conheceu quando procuravam o mesmo livro numa biblioteca (Poe 143). Não lhe interessam os bens materiais, nem tem uma vida social ou amorosa ativa.

Na verdade, Dupin não aparenta possuir uma personalidade muito complexa; sabemos que é um homem bastante solitário e que participa pouco na sociedade francesa. No entanto, não nos é referido nada do seu passado, nem mesmo em que circunstâncias o detetive aprendeu a raciocinar ou por que razão se isola. A sua identidade está inteiramente interligada às suas funções como personagem, nomeadamente a restauração da ordem, a punição dos indivíduos responsáveis pela sua rutura temporária e o impedimento da existência de piores males do que aqueles que já foram feitos. Segundo Julian Symons: “Aristocratic, arrogant, and apparently omniscient, Dupin is what Poe often wished he could have been himself, an emotionless reasoning machine” (qtd. in Pittard n.p.).

O narrador, por sua vez, também sofre de uma ausência de identidade semelhante a Dupin. O seu papel em relação ao detetive francês é, grosso modo, o mesmo que o Dr. Watson desempenha nas histórias de Sherlock Holmes, isto é, narra os acontecimentos e surpreende-se pela capacidade de raciocínio do seu amigo. No entanto, sabemos ainda menos do companheiro de Dupin do que do próprio detetive. Para Poe, estes contos policiais consistiam essencialmente em ensaios acerca do raciocínio e da sua capacidade para resolver crimes. Assim sendo, não era necessário para o autor efetuar descrições aprofundadas relativamente à personalidade e às vidas privadas destas personagens. Não obstante, esta ausência de identidade quase total formou parte do mito do detetive privado que tanto Conan Doyle como os autores de romances *hard-boiled* explicitam como parte fulcral de Holmes, Marlowe e vários outros.

1.2 As ruas escuras de Londres

Durante o reinado da rainha Vitória (1838-1901), sentiu-se um crescimento

significativo a nível da densidade populacional de Londres, ao ponto de se tornar na maior cidade do mundo da altura. Por consequência, também houve um acréscimo da criminalidade. Talvez o exemplo mais infame deste fenómeno seja o caso de Jack, o Estripador, que assassinou pelo menos cinco mulheres impunemente em 1888, aterrorizando não só o distrito de Whitechapel mas a cidade inteira. Segundo Lucinda Hekhuis, "every part of the city participated in the crime: the fog, caused by fumes, the darkness, caused by fog and the lack of gas lights and the topographical situation, because the city had too many dark and isolated alleys" (19). De facto, todas estas características tornavam Londres num local propício para todo o tipo de crimes, razão pela qual Conan Doyle decidiu colocar o seu detetive na mesma (Hekhuis 19). Por outro lado, Londres possuía um atributo importante: era a capital simbólica dos ideais vitorianos.

Segundo Rúben Correia, "O detective do século XIX investiga conforme a ideia que [sic] o crime é estritamente o resultado de motivações individuais, reafirmando paralelamente a validade da ordem social existente" (64). Do princípio ao fim do policial vitoriano, ocorre uma "metamorfose das intenções por detrás do crime: algo potencialmente perigoso e perturbador da ordem social é transformado em algo aparentemente sob controlo" (64).

1.3 O mito Holmesiano

Inúmeros textos foram escritos relativamente a Holmes. Entre eles, podemos encontrar discussões acerca da etnicidade do detetive, dos livros que formariam a sua biblioteca e mesmo dos seus pais (Griswold 9). No entanto, uma das características fundamentais de Holmes (e de diversos detetives privados) é precisamente a relativa ausência de informação de que dispomos relativamente a dados biográficos. De facto, não podemos extorquir muita informação das obras de Conan Doyle, exceto no romance *A Study in Scarlet* (o primeiro que o autor escocês escreveu com o detetive) e em casos pontuais nalguns contos. Tomando em consideração o que foi referido nas subsecções anteriores, podemos dividir o mito holmesiano em duas partes: a do investigador e a do homem vitoriano.

O Dr. Watson efetua a seguinte avaliação dos conhecimentos de Holmes:

Knowledge of literature - nil

Knowledge of philosophy - nil

Knowledge of astronomy - nil

Knowledge of politics - feeble

Knowledge of botany - variable. Well up in belladonna, opium and poisons generally.

Knows nothing of
practical gardening
. . .
Knowledge of chemistry - profound
Knowledge of anatomy - accurate, but unsystematic
Knowledge of sensational literature - immense. He appears to know every detail of
every horror perpetrated in the century. (Doyle, 20-1)

O intelecto de Holmes está inteiramente direccionado para um propósito: o seu ofício. Como a filosofia e a literatura não são úteis para a investigação de um crime, o detetive nunca se deu ao incómodo de as estudar. O mesmo se passa com a jardinagem, apesar de Holmes ter conhecimento de plantas venenosas que podem ser utilizadas para fins homicidas. Na verdade, nada parece ser tão importante para Holmes como uma investigação difícil. Aliás, apesar de não ser rico, o detetive não obriga nenhum cliente a pagar pelos seus serviços, decidindo guardar para si a prerrogativa de aceitar ou recusar um caso consoante o seu fascínio pelo mesmo.

Entre investigações, o detetive leva uma vida excessivamente sedentária, passando o seu tempo a tocar violino, a fumar o seu cachimbo, a consumir cocaína ou pura e simplesmente a repousar no seu sofá. Não tem (nem, pelo que parece, alguma vez teve) uma relação amorosa, nem amigos para além de Watson. Além disso, pouco se sabe do seu passado ou da sua família, para além de que tem um irmão chamado Mycroft. Tal como ocorre com Dupin - apesar de, ironicamente, Holmes descrever o detetive de Poe em *A Study in Scarlet* como “a very inferior fellow” (Doyle 24) - a identidade de Holmes está quase totalmente ligada ao seu cargo, sendo a sua vida privada quase inexistente. Isto tudo é confirmado pelo próprio Watson, que afirma: “. . . I find myself regarding as an isolated phenomenon, a brain without a heart, as deficient in human sympathy as he was pre-eminent in intelligence. His aversion to women and his disinclination to form new friendships were both typical of his unemotional character . . .” (Doyle 785).

Rúben Correia explica o papel que Holmes desempenha na sua relação com o leitor vitoriano da seguinte forma:

O leitor comum confia em Holmes para o proteger dos indivíduos com comportamentos desviantes daqueles tidos como normais na sociedade. Holmes transmite ao leitor a ideia de segurança, assegurando-o do efectivo controlo da criminalidade. O leitor, não possuindo os poderes do herói, precisa dele para pôr cobro às actividades criminosas. Holmes move-se à vontade em paisagens sociais muito diversas, fazendo dele o espelho do conceito da autonomia, a grande virtude

Uma vez que muitos vitorianos, tal como Holmes, consideravam a sua cultura superior à de todos os outros povos, nunca verificamos nas histórias do detetive críticas à sociedade vitoriana. Ideias como o crime organizado ou a corrupção sistemática na política não figuram nas obras de Conan Doyle. Muito pelo contrário, os maiores casos do detetive inglês envolvem ataques aos valores morais do *status quo*, que são efetuados única e exclusivamente por um indivíduo ou um pequeno grupo.

Ainda segundo Correia, “Doyle está atento às preocupações da classe média burguesa cujo objectivo é proteger-se e prosperar, criando histórias onde se retratam as possíveis ameaças para este grupo social vindas dos meandros da criminalidade” (49). De facto, quando falamos na contribuição de Sherlock para o *status quo*, surge-nos a figura do seu irmão Mycroft Holmes. Este é descrito pelo seu irmão mais novo em *The Bruce-Partington Plans* da seguinte forma: “He has the tidiest and most orderly brain, with the greatest capacity for storing facts, of any man living. . . . occasionally, he is the British Government. . . . Again and again his word has decided the national policy” (Doyle 1147). De facto, ao contrário de Sherlock, que auxilia a sua comunidade apenas indiretamente através da resolução de casos, Mycroft utiliza a sua inteligência e memória prodigiosas (e superiores às do seu irmão) ao serviço direto do governo britânico. Assim sendo, o irmão mais velho do detetive representa o *status quo*, colocando-se numa posição superior à de Sherlock a nível de homem vitoriano.

Holmes e Watson também seguem um código de masculinidade vitoriana que aliciava a sua audiência maioritariamente masculina. Com a evolução da industrialização e o surgimento da *New Woman*, muitos homens procuravam um homem cuja conduta pudessem admirar e imitar o melhor possível (Griswold 2). Para começar, o manual de escutismo de Robert Baden-Powell enfatiza as qualidades de inteligência, coragem, lógica e companheirismo. Holmes possui todas estas características, a última delas em relação a Watson (Griswold 7).

Por outro lado, nenhum dos dois detetives alguma vez maltrata uma mulher e chegam a defendê-las tanto de maus tratos como de acusações injustas. Por exemplo, em *The Sussex Vampire*, um homem acusa a sua mulher de tentar beber o sangue do filho de ambos, mordendo-lhe o pescoço. Holmes descobre com relativa facilidade que a mulher estava a tentar tirar veneno à criança que fora injetado pelo filho mais velho do homem e que não queria confessar ao marido sob pena de lhe causar um desgosto (Doyle 1305). Em *A Scandal in Bohemia*, Irene Adler consegue descobrir o disfarce do detetive, algo que Holmes considera uma derrota, passando a tratar Adler como “the woman” (448). No entanto, o detetive britânico menospreza a inteligência feminina

em geral - “He [Holmes] used to make merry over the cleverness of women” (448) -, demonstrando a mentalidade tradicional vitoriana que o lugar da mulher é a casa, no papel de *Angel in the House*.

Holmes também é capaz de manter a razão mesmo em situações desesperantes, ao contrário das demais personagens. O próprio Watson demonstra ser um homem exemplar não só devido à sua coragem, que é idêntica à de Holmes, mas também por ter sido médico e ter curado soldados na Índia. Além disso, o doutor acaba por se casar, desempenhando o segundo papel atribuído a um homem vitoriano (sendo o primeiro representado por Holmes pela sua independência), o de marido e chefe de família (Griswold 20). Mesmo o uso prático do conhecimento científico para preservar a sociedade era algo visto como admirável num vitoriano, pois considerava-se que um homem com um conhecimento enciclopédico de ciência forense conseguiria resolver qualquer caso (Griswold 11).

Curiosamente, o mito holmesiano está incompleto sem uma quarta personagem: o professor Moriarty. Apesar de estar presente em apenas um conto, *The Final Problem*, este desempenha um papel especial no universo de Holmes, por um lado por fazer de Holmes um dos únicos detetives literários com um némesis e por outro por ser intelectualmente idêntico a Holmes, excepto do lado oposto da lei. De facto, em *The Final Problem*, o professor luta contra o detetive e quase o mata (na verdade, a intenção de Conan Doyle era atribuir uma cena de morte a ambos, para dar um fim definitivo a Holmes, mas a pressão popular forçou o autor a “ressuscitar” o seu detetive).

Em *The Valley of Fear*, Holmes descreve Moriarty da seguinte forma:

The greatest schemer of all time, the organizer of every devilry, the controlling brain of the underworld, a brain which might have made or marred the destiny of nations—that’s the man! But so aloof is he from general suspicion, so immune from criticism, so admirable in his management and self-effacement, that for those very words that you have uttered he could hale you to a court and emerge with your year’s pension as a solatium for his wounded character. (Doyle 308)

Moriarty representa assim o pior pesadelo da sociedade vitoriana a nível do crime: um homem com o intelecto de Holmes e que consegue explorar os *mores* da sua cultura a fim de se proteger da punição legal e mesmo da condenação social. Era impensável para os ingleses na altura imaginar que uma pessoa pudesse cometer crimes impunemente ao abrigo das suas leis e costumes, pois isso significaria que a sociedade vitoriana tinha falhas inerentes.

Em suma, independentemente do que se altera no universo do detetive britânico em filmes e romances escritos por outros autores (a época, os valores sociais, a cidade, o vestuário, etc.), há uma série de elementos que permanecem imprescindíveis: Holmes tem uma capacidade de raciocínio brilhante, um amigo chamado Dr. Watson que o acompanha quase sempre, um irmão chamado Mycroft que trabalha para o governo e um rival criminoso chamado James Moriarty. É certo que podemos, por exemplo, imaginar como seria a vida de Holmes se este fosse menos inteligente. No entanto, se fazemos isso, estamos a retirar à personagem aquilo que a torna inigualável e que mais gostaríamos de possuir. Por este motivo, o detetive inglês perderia assim o seu cariz mítico.

2. “*Trouble is my Business*”: Philip Marlowe, um ovo duro de roer

2.1 O surgimento dos detetives *hard-boiled*

Segundo Horsley, o detetive *hard-boiled* consiste essencialmente numa adaptação do herói do Velho Oeste colocada num ambiente urbano. Assim sendo, este investigador herda dos *cowboys* o seu feitio estóico e destemido. A expressão *hard-boiled* provém de *hard-boiled egg*, ou seja, um ovo excessivamente cozido que ficou duro. O primeiro autor de romances deste género foi Carroll John Daly. O seu detetive, Race Williams, aparece pela primeira vez em *The Snarl of the Beast*, publicado em 1927 (Moore 8). As histórias de Daly iriam aparecer maioritariamente na *Black Mask Magazine*. Segundo Deutsch, esta revista, que surgiu pela primeira vez em 1920 e foi fundada por H.L. Mencken, incluía histórias de aventura, mistério e do oculto e iria ver a publicação das obras de vários outros autores de policiais como Dashiell Hammett, Paul Cain e Raymond Chandler.

Race Williams já exhibe algumas características do detetive *hard-boiled*, sendo alvo de conflitos violentos e possuindo uma maneira de falar espirituosa. No entanto, apesar de o detetive de Daly ser o primeiro do seu género, aquele que se considera ter iniciado a tradição *hard-boiled* é Sam Spade de Dashiell Hammett, como veremos mais adiante. Tradicionalmente, o detetive *hard-boiled* é um indivíduo do sexo masculino, tem uma postura geralmente estóica e enverga uma gabardine. Além disso, fuma e consome bebidas alcoólicas com frequência. No entanto, convém notar que esta descrição não se aplica exclusivamente aos detetives deste género. Por exemplo, o agente da polícia Dick Tracy e o tenente Columbo da série de televisão dos anos 70 são também conhecidos pelo uso constante das suas gabardines. Além disso, fumar é um vício que quase todos os detetives literários partilham. Seja como for, a imagem mais

bem conhecida no mundo cinematográfico do detetive *hard-boiled* é a do ator Humphrey Bogart, que interpretou Spade em *The Maltese Falcon* (1941) e Marlowe em *The Big Sleep* (1946).

A melhor forma de distinguir um *hard-boiled* dos demais investigadores é através dos seus maneirismos e das suas atitudes. O detetive deste género costuma ser franco nas suas interações tanto com aliados como com inimigos. O seu método de investigação é relativamente simples, consistindo maioritariamente na boa interrogação dos suspeitos e na análise dos pertences destes. Além disso, não se coíbem de cometer alguns crimes quando necessário (se bem que nunca um homicídio), como entrar sem permissão em casas ou mentir à polícia. Por outro lado, os detetives *hard-boiled* metem-se em situações mais violentas que os seus colegas vitorianos, envolvendo-se muitas vezes em sequestros, tiroteios ou combate corpo-a-corpo. Aliás, não é raro serem os primeiros a encontrar um cadáver no decorrer de uma investigação.

O ensaio de Raymond Chandler, *The Simple Art of Murder*, define, no seu penúltimo parágrafo, o investigador *hard-boiled* da seguinte forma:

He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be . . . a man of honor, by instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it. . . . He talks . . . with rude wit, a lively sense of the grotesque, a disgust for sham, and a contempt for pettiness. (n.p.)

Esta caracterização combina perfeitamente com o detetive de Chandler, mas não com todos os investigadores anteriores ou posteriores a Marlowe. Segundo Horsley, entre os anos 30 e 40, verificamos dois tipos de detetive *hard-boiled*: aquele que se distingue pela sua superioridade moral (como Marlowe) e aquele que sucumbiu ao relativismo moral da sociedade em que vive (como Sam Spade). De facto, a cara deste é comparada por Hammett no romance *The Maltese Falcon* à de Satanás: “He looked rather pleasantly like a blond satan” (9). Esta comparação é um indício da natureza fria e manipuladora do detetive e mesmo do desfecho da obra, pois Spade, apesar de aparentar ter-se apaixonado por Brigid O’Shaughnessy, a mulher que assassinou o seu parceiro Miles Archer, acaba por a entregar à polícia com relativa indiferença. Na verdade, segundo Rockler, o romance em questão tem uma feição existencialista, algo que é evidenciado por dois episódios: a história que Spade conta a O’Shaughnessy acerca de um homem que fugiu da sua família e do seu emprego para ter uma vida idêntica noutra país, e a razão que o detetive dá à *femme fatale* para explicar por que razão a vai prender:

You'll never understand me, but I'll try once more and then we'll give it up. Listen. When a man's partner is killed, he is supposed to do something about it. It doesn't make any difference what you thought of him. He was your partner and you're supposed to do something about it. Then it happens we were in the detective business. Well, when one of your organization gets killed it's bad business to let the killer get away- bad for the organization and bad for every detective everywhere. Third, I'm a detective and expecting me to run criminals down and let them go free is like asking a dog to catch a rabbit and then let it go. (Hammett 255)

Tal como acontece com Holmes, a característica fundamental da identidade *hard-boiled* não é ser homem ou ser humano, mas sim ser detetive, ou seja, apanhar os criminosos sem cometer ele próprio um crime grave. Por esta mesma razão, Spade abdica de uma vida amorosa com O'Shaughnessy. Além disso, sente repugnância pela viúva do seu parceiro quando esta pensa que foi o detetive que matou Archer para se casar com ela, ofendido por ela crer que ele pudesse cometer tal atrocidade (Hammett 34-5).

O segundo detetive de Hammett, Continental Op, chega ao extremo na sua identificação com o seu ofício, na medida em que nunca revela o seu verdadeiro nome, sendo sempre conhecido apenas por ser um empregado da agência de detetives Continental. Finalmente, é imprescindível abordar a forma como os *hard-boiled* interagem com as mulheres. Na verdade, Carroll John Daly nunca criou personagens femininas malévolas. Tal como ocorre com as histórias de Sherlock Holmes, as mulheres são levadas a cometer atos criminosos devido à influência dos homens que, por sua vez, assumem feições intrinsecamente imorais (Moore 29-30).

Em contrapartida, nem Hammett nem Chandler se coíbem de explorar as formas como as mulheres (particularmente as mais atraentes) podem ser cruéis, manipuladoras e egoístas. Para os autores, não é por serem do sexo feminino que são imunes ao relativismo moral da sua sociedade. Nasce assim o arquétipo da *femme fatale*, que seduz e mata uma ou mais personagens masculinas, e põe à prova a incorruptibilidade do detetive, que consegue sempre puni-la de alguma forma.

2.2 As *Mean Streets* de Los Angeles

Entre as duas guerras mundiais, surgiu uma série de acontecimentos sociais e políticos para os quais a sociedade americana estava mal preparada. Verificamos a implementação da conhecida *Prohibition* de bebidas alcoólicas que durou de 1920 a 1933. Isto, por sua vez, levou a um acréscimo da atividade criminal praticada por

gangsters, que vendiam álcool a quem estivesse disposto a quebrar a lei. Além disso, tornaram-se evidentes as ligações entre o crime organizado, os políticos e a força policial. Isto resultou num forte pessimismo por parte de tanto americanos como europeus, que se viam no dilema moral de ou explorar o sistema de forma desonesta, ou de permitir a sua vitimização pelo mesmo (Horsley). Em nenhuma cidade americana seria esta decadência moral mais evidente do que em Los Angeles. De facto, a própria fundação da cidade foi efetuada a partir do roubo do México, pelo que padece desde o início de uma corrupção inerente (Fanning 26).

Quando Chandler escreveu os seus romances, Los Angeles era vista como a capital da economia de mercado livre. Por conseguinte, atraiu imensos americanos provenientes dos estados do Leste à procura de emprego. No entanto, a cidade estava marcada por uma nítida regressão a nível do desenvolvimento social, na medida em que as classes altas controlavam todos os meios de produção e as baixas empobreciam consistentemente (Fanning 24).

Como verificaremos no subcapítulo seguinte, as obras de Chandler refletiam várias vezes as tensões sociais da época, exibindo empatia para com os desfavorecidos, independentemente do seu género, raça ou classe social. Além disso, as posições de maior influência política eram muitas vezes tomadas por mafiosos ou funcionários públicos corruptos, pelo que sentimos sempre nas histórias de Marlowe que é efetivamente o crime que governa a cidade, sendo a integridade moral desprezada por qualquer pessoa que ambiciona enriquecer em Los Angeles. Enquanto nas obras de Conan Doyle, os agentes da Scotland Yard eram pouco inteligentes mas ainda assim honestos, a força policial americana muitas vezes coibia-se de cometer crimes tão pouco quanto os mafiosos, resultando numa forte desconfiança por parte da população (Fanning 20).

Num país que idealiza o sonho americano, ou seja, a ideia de que quem trabalha consegue sempre ter uma vida próspera e feliz, os romances de Chandler revelam a verdade perturbadora de que há imensas pessoas condenadas à pobreza, independentemente da sua integridade profissional e da sua dedicação ao seu ofício.

2.3 Philip Marlowe, o D. Quixote de Los Angeles

Tal como ocorre com Holmes, analisar o mito do detetive privado em Marlowe requer uma discussão deste como investigador e como cidadão do seu país. Começaremos então por comparar a personagem de Chandler com os demais detetives *hard-boiled* e subsequentemente discutiremos de que forma difere dos mesmos.

No romance *The Big Sleep*, encontramos o seguinte parágrafo logo na primeira

página:

I am a licensed private investigator and have been for quite a while. I'm a lone wolf, unmarried, getting middle-aged, and not rich. I've been in jail more than once and I don't do divorce business. I like liquor and women and chess and a few other things. The cops don't like me too well, but I know a couple I get along with. I'm a native son, born in Santa Rosa, both parents dead, no brothers or sisters, and when I get knocked off in a dark alley sometime, if it happens, as it could to anyone in my business, nobody will feel that the bottom has dropped out of his or her life. (Chandler, *The Big Sleep* 1)

Esta descrição do detetive podia, grosso modo, ser aplicada a qualquer investigador *hard-boiled*, principalmente a admitida insignificância da sua possível morte violenta. Tal como ocorre com Sam Spade e Continental Op, os métodos de Marlowe são muito diferentes dos de Sherlock Holmes. Para além de aparentar não possuir conhecimento de química, o detetive americano não consegue deduzir nada de extraordinário pela aparência física das pessoas. A sua maior arma é a sua experiência profissional, que lhe permite saber onde e como encontrar a informação necessária relativa aos seus suspeitos. Tal envolve frequentemente cometer atos socialmente inaceitáveis como interagir com membros do crime organizado como Eddie Mars em *The Big Sleep* (Chandler 74-82). Por consequência, confronta várias situações fatalmente perigosas, sendo várias vezes violentamente agredido por criminosos, como em *Farewell, My Lovely* (Chandler 161-2). Apesar de ter matado vários homens em autodefesa, apenas um é revelado ao leitor e unicamente no romance *The Big Sleep* (Chandler 220).

Após examinar as cenas do crime e interrogar os suspeitos, Marlowe serve-se das suas capacidades de raciocínio para deduzir o motivo que levou o criminoso a cometer o crime. No entanto, a informação de que dispõe nem sempre está completa, o que o leva ocasionalmente a cometer erros, como crer que a sua cliente em *The Little Sister* matou um homem (Chandler 279-80). De facto, ao contrário do que ocorre com Holmes, podemos verificar nos romances de Chandler uma ausência de provas científicas que apontam para um determinado suspeito, o que força Marlowe a seguir palpites e ter em atenção as reacções das pessoas a certas perguntas.

Outra semelhança que Marlowe partilha com os demais detetives *hard-boiled* encontra-se nas suas interações com as mulheres. Apesar de Marlowe frequentemente confrontar *femmes fatales*, o detetive evita sempre ser manipulado. Em *The Big Sleep*, não se deixa seduzir pelas filhas do seu cliente, chegando a comentar que: “It's

so hard for women - even nice women - to realize that their bodies are not irresistible” (Chandler 170). Em contrapartida, Marlowe sabe quase sempre quando as personagens femininas se sentem fisicamente atraídas por ele e aproveita esta atracção para extorquir informação das mesmas. No entanto, nunca fala nem age de forma sedutora, optando sempre por uma postura carismática e estóica que evidencia a sua incorruptibilidade. Por outro lado, Marlowe não se coíbe de falar com as mulheres de forma agressiva quando crê que tem motivos para isso, como quando sente que está a ser usado pela sua cliente, Mrs. Murdock, em *The High Window*, chegando a insultá-la por esta lhe ter ocultado vários detalhes sobre o caso (Chandler 173). Não obstante, o detetive privado simpatiza genuinamente com algumas personagens femininas como Anne Riordan em *Farewell, My Lovely*, que elogia a coragem e força de espírito de Marlowe (Chandler 302). De facto, no início do romance *Poodle Springs*, que Chandler nunca terminou devido ao seu falecimento, Marlowe estaria casado com Linda Loring, que conhece em *The Long Goodbye*, apesar de o matrimónio ser extremamente raro em detetives *hard-boiled*. Não obstante todas estas semelhanças, o detetive de Chandler exhibe algumas diferenças em relação a Spade e Williams.

Para começar, Marlowe não tem nem uma secretária nem amigos na força policial. A sua hostilidade para com a polícia deve-se à referida corrupção geral da mesma, evidenciada em *The Lady in the Lake*, no qual Marlowe é forçado a beber álcool, agredido e preso por crimes que não cometeu (Chandler 185-6). Assim sendo, o detetive consegue ser ainda mais solitário do que os seus semelhantes literários. No entanto, a sua solidão é a chave da sua independência, uma vez que não tendo família, Marlowe também não tem nada a perder excepto a sua vida, que está disposto a colocar em risco por 40 dólares por dia.

O detetive também tem alguns interesses intelectuais, gostando de ler poesia e de reproduzir partidas de xadrez jogadas por profissionais, nunca tendo, no entanto, a oportunidade de jogar com outra pessoa. Marlowe tem um feitio quixótico e altruísta, seguindo sempre um código de honra, tal como Chandler refere no seu ensaio. Isto faz dele um rebelde numa sociedade em que toda a gente tem o seu preço. Por exemplo, em *The Little Sister*, o detetive aceita generosamente um caso por um pagamento único de 20 dólares (apesar de geralmente cobrar 40 dólares por dia e qualquer despesa que tenha) e acaba por ajudar uma atriz a proteger a sua irmã, apesar de esta ser uma rapariga egoísta e obcecada com o dinheiro, o que repugna Marlowe (Chandler 15, 281). Em *The Long Goodbye*, o detetive recusa-se a ceder à pressão policial de fazer uma confissão falsa em como auxiliou um amigo seu acusado de homicídio a

fugir, pelo que passa 3 dias na prisão (Chandler 44-8). Mesmo em *The High Window*, chega a salvar uma rapariga da chantagem emocional da sua empregadora (Chandler 266-7). Além disso, é possível que a recusa de Marlowe em investigar casos de divórcio seja por repugnância moral em auxiliar um cônjuge a explorar financeiramente o outro. De facto, a importância que este detetive dá à honestidade e à ética é a razão principal pela qual ele não enriquece. Se Marlowe ameaçasse vender os segredos dos seus clientes, se se juntasse ao crime organizado ou aceitasse a corrupção policial, provavelmente estaria numa posição economicamente mais favorável. No entanto, recusa-se a tal, e é punido pela sua sociedade com o isolamento e a pobreza, ao contrário dos americanos que aceitaram o *status quo*.

O detetive tem uma impressão bastante negativa da cultura americana. Encontramos talvez o exemplo mais explícito disso no romance *The Little Sister*. Neste, Marlowe faz um retrato nada lisonjeador da cultura hollywoodesca. Por um lado, afirma sentir repugnância pelas atrizes que fingem ter atingido a fama pelo seu talento, quando na verdade tiveram relações com homens em posições elevadas - "Screen stars, phooey. The veterans of a thousand beds." (Chandler, *The Little Sister* 92) - e pela hipocrisia do mundo do espectáculo - "More wind-blown hair and sunglasses and attitudes and pseudo-refined voices and water-front morals" (94). Por outro, critica o consumismo sentido na Califórnia, referindo-se ao estado americano como: "the department-store state. The most of everything and the best of nothing" (93). Finalmente, mostra empatia pelos homens e mulheres que trabalham arduamente por salários baixos, sendo a sua existência escondida por luzes de néon esteticamente agradáveis a quem não conhece a realidade social de Los Angeles (92).

Curiosamente, Marlowe entende que não são apenas as classes baixas que sofrem, simpatizando ocasionalmente com pessoas abastadas. Exemplo disso é o general Sternwood em *The Big Sleep*, que procura proteger Carmen, a sua filha mais nova, de tentativas de chantagem. Quando o detetive encontra a rapariga nua e drogada na casa do seu chantagista, leva-a a casa sem dizer a Sternwood, a fim de o poupar de um desgosto (Chandler 42-3).

Também é referida uma injustiça racial em *Farewell, My Lovely*, quando um capitão da polícia revela que a investigação de um homicídio está a decorrer de forma negligente, uma vez que a vítima foi um homem negro (Chandler 122). Apesar de a sua conduta ser geralmente imaculada, Marlowe ocasionalmente comete atos imorais. Em *Farewell, My Lovely*, embriaga uma mulher para esta lhe revelar informação, sentindo remorsos subsequentemente: "I liked getting her drunk for my own sordid purposes. I was a swell guy. . . . You find almost anything under your hand in my business, but I

was beginning to be a little sick at my stomach” (Chandler 33). Em *The Little Sister*, após o detetive descobrir a verdadeira assassina e que não a pode prender, vê um homem dirigir-se ao seu apartamento para a matar e não a salva (Chandler 297).

Os homicídios que Marlowe resolve são sintomáticos da sociedade em que vive. No entanto, para além da punição dos criminosos, é-lhe impossível destruir a corrupção e o crime organizado que fazem parte intrínseca da vida de Los Angeles. Neste aspeto, o detetive americano encontra-se em profundo contraste com os vitorianos, que não consideravam a sua sociedade imoral.

Em suma, Marlowe é o herói de que a sua cidade necessita mas não merece, pois a obsessão pelo materialismo e a decadência moral impede-a de atingir o ideal romântico do investigador. Tal como Holmes, o detetive de Chandler representa um ideal, alguém que toda a gente devia imitar. No entanto, enquanto o detetive britânico aparenta conseguir corrigir todos os defeitos da sua sociedade, o americano demonstra que tal não é possível para um único homem, por muito nobre e astuto que este seja.

Conclusão

Estudando estes detetives, verificamos que existe uma série de elementos que passaram do detetive vitoriano para o *hard-boiled*: a identificação com o ofício acima de tudo, o código de honra, a independência e o conhecimento da natureza humana. No entanto, existe um contraste explícito na relação de Holmes e Marlowe com o *status quo*: enquanto o vitoriano luta para manter a sua estabilidade, o americano critica-o constantemente, ao ponto de a sua própria existência ser uma forma de rebelião contra o mesmo. Podemos verificar que tanto no caso de Holmes como no de Marlowe, a conduta do detetive é um reflexo da forma como os seus autores (e boa parte da sociedade em que vivem) viam a sua cultura, tanto a nível das diferenças entre classes sociais, como no aspeto político e económico. Ao longo dos anos, tanto Holmes como Marlowe inspiraram romances, filmes, séries de televisão e mesmo videogames. No entanto, ambas as personagens mantêm, grosso modo, as mesmas qualidades que possuem nas obras originais. Além disso, mesmo no século XXI, continuamos a ambicionar o intelecto de Holmes, bem como a sua capacidade de solucionar casos aparentemente irresolúveis. Quanto a Marlowe, é difícil não admirar a sua coragem e incorruptibilidade. Tanto pelas suas características inalteráveis, como pela sua função de inspirar as pessoas a ser mais morais e perspicazes, ambos os detetives preservam o seu cariz mítico e excepcional.

Obras Citadas

Chandler, Raymond. *Farewell, My Lovely*. Penguin Books, 2010.

---. *The Little Sister*. Penguin Books, 2010.

---. *The Big Sleep*. Penguin Books, 2011.

---. *The High Window*. Penguin Books, 2011.

---. *The Lady in the Lake*. Penguin Books, 2011.

---. *The Long Goodbye*. Vintage Crime/ Black Lizard, 1992.

---. "The Simple Art of Murder." *utexas*,

<http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html>. Acesso a 17/09/2020.

Correia, Rúben. *A Emergência de uma Literatura Policial Nativa-Americana: Tony Hillerman, Carole Lafavor e Louis Owens*. Tese de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2008.

Deutsch, Keith Alan. "Black Mask History." *Blackmaskmagazine*, <http://www.blackmaskmagazine.com/black-mask-history>. Acesso a 17/09/2020.

Doyle, Arthur Conan. *The Complete Stories of Sherlock Holmes*. Wordsworth, Editions Limited, 2007.

Eliade, Mircea. *Aspects du Mythe*. Gallimard Idées, 1963.

Fanning, Christopher Michael. *Mediating the Classes in Noir Fiction: Hierarchies in American Noir, Detective and Crime Texts*. Tese de Mestrado, San Diego State University, 2011.

Griswold, Amy Herring. *Detecting Masculinity: The Positive Masculine Qualities of Fictional Detectives*. Tese de Doutorado, University of North Texas, 2007.

Hammett, Dashiell. *The Maltese Falcon*. CRW Publishing Limited, 2013.

Hekhuis, Lucinda. *The City of London in Conan Doyle's Sherlock Holmes (1887-1927)*. Tese de Mestrado, Utrecht University, 2008.

Horsley, Lee. "American Hard-Boiled Crime Fiction, 1920s-1940s." *Crimeculture*, crimeculuture.com/?page_id=1427. Acesso a 17/09/2020.

Moore, Lewis D. *Cracking the Hard-Boiled Detective: A Critical History from the 1920s to the Present*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2006

Pittard, Christopher. "Victorian Detective Fiction: An Introduction." *Crimeculture*, https://www.crimeculture.com/?page_id=135. Acesso a 17/09/2020.

Poe, Edgar Allan. "Murders in the Rue Morgue." *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Penguin Books, 1982.

Rockler, Michael. "Sam Spade, Existential Hero?." *Philosophynow*, https://philosophynow.org/issues/75/Sam_Spade_Existential_Hero. Acesso a 17/09/2020.

Worthington, Heather. "From The Newgate Calendar to Sherlock Holmes". *A Companion to Crime Fiction*. Blackwell Publishing, 2010.

Rua Americana

Jorge de Carvalho

KINO-DOC

Citation: Jorge de Carvalho. "Rua Americana." *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 9, n.º 1, 2020, pp. 81-88. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>.

O KINO-DOC, núcleo de cinema de cursos de documentário presenciais e online (www.kino-doc.pt), apresenta "Rua Americana", seu segundo programa na Universidade do Porto, desta feita com filmes que retratam franjas marginais do continente americano.

Setembro 2020

Pátio do Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto

Dia 11, sexta-feira, 21:30

THE EXILES (1961, 1h12), de Kent MacKenzie

KILLER OF SHEEP (1978, 1h20), de Charles Burnett

Dia 18, sexta-feira, 21:30

THE AGONY OF JIMMY QUINLAN (1978, 27 min.), de Robert Duncan, Janice Brown, Andy Thomson

ON THE BOWERY (1956, 1h05), de Lionel Rogosin

STORY OF A JUNKIE (1987, 1h28), de Lech Kowalski

Dia 24, quinta-feira, 21:30

STREETWISE (1984, 1h31), de Martin Bell

LOS OLVIDADOS (1950, 1h20), de Luis Buñuel

Dia 25, sexta-feira, 21:30

AGARRANDO PUEBLO (1978, 28 min.), de Luis Ospina, Carlos Mayolo

PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO (1980, 2h08), de Hector Babenco

Nesta rua encontramos marginais, fora da sociedade ou até da lei, e marginalizados por condição social ou rática, danação alcoólica ou psicotrópica. Testemunhamos vivências daqueles que ficaram fora do sonho do Novo Mundo. Um sonho americano, que não pertence apenas aos Estados Unidos, que idealiza a América como terra da oportunidade e prosperidade. De liberdade de ser e de fazer. Lugar de fortuna. Essa é a história do Mayflower e de Eldorados de ouro, carvão, petróleo, café, borracha e quejandos. Mas é também a história de Hollywood. Dos estúdios que assentaram arraiais na Califórnia para não pagarem direitos devidos a Thomas Edison. Uma América dentro da América.

Em “Rua Americana” a visão da rua é dura e crua. Longe do romantismo clássico dos vagabundos de Hollywood. Começando por Charlie Chaplin, que tornou icônico o “tramp” em histórias exemplares de dignidade humana e com um evidente propósito de consciencialização social, mas em que esse vagabundo de chapéu de coco e os outros miseráveis com quem se cruzava serviam primeiramente um espectáculo risível (magnífico, diga-se), e como tal estavam longe de qualquer exposição objetiva da pobreza. O realismo não era, e não podia ser, a proposta desse cinema.

Graças em grande medida a Chaplin, o burlesco foi por excelência no cinema mudo a janela para a marginalidade. Talvez Chaplin, que vivera a sua infância no “bas-fond” dos arrabaldes londrinos, tivesse já a crença que a comédia social fazia mais pelos pobres que dramas sobre miséria. Essa foi a moralidade fundamental de Preston Sturges em *Sullivan’s Travels* (1941), fita essencial sobre a relação de Hollywood com o universo da paupérie e a representação deste.

Nas películas dramáticas, a imagem do indigente vendida por Hollywood também foi recorrentemente romântica. Mesmo em dramas invulgares e com traços realistas como *The Salvation Hunters* (1925), de Josef von Sternberg, que trata com frontalidade inédita a prostituição, os abandonados (“derelicts”, como se lê no filme) são vítimas de um mundo injusto e de exploração, onde ainda assim a bonomia não deixa de surgir nas relações humanas e as dificuldades, em modo “happy end”, são superadas pelas convicções. Essa simplista e velha ideia puritana estado-unidense, tão ampliada por Hollywood, de que sair da indigência é uma questão de atitude. O credo que a salvação também terrena depende de nós.

Já no cinema sonoro, *Wild Boys of the Road* (1933), de William Wellman, que aborda agruras de adolescentes rebeldes em fuga para as grandes cidades durante a Grande Depressão, segue a mesma linha da fita de Sternberg. É outro filme histórico, também original no tema e no tratamento, mas com um final reparador distinto, conduzido pela figura de um juiz salvador que se comove com a situação malparada

dos anti-heróis do enredo. Outra vez a bondade do mundo. Passava-se a mensagem de que no final a sociedade conseguia integrar o marginal.

Pelas vias da salvação por conduta própria e altruísmo dos outros, a marginalidade tem sido copiosamente moralizada ao longo de décadas em Hollywood e no restante cinema americano. Exceções encontram-se nos títulos deste programa. Filmes sem visões salvíficas e compaixões, que procuram exhibir friamente a realidade da penúria e da errância que nesta nasce.

Para além de dois documentários aqui presentes que acompanham de câmara à mão a vida na rua de velhos e novos, existem sete ficções em cartaz. Partem do real, habitadas por personagens que traduzem pessoas de verdade, quando não são pessoas que se representam a si mesmas. Umas e outras tantas vezes com semblantes marcados por uma história de vida que os levou ao celulóide. São ficções com abordagens filiadas na tradição do neo-realismo italiano e do posterior Free Cinema inglês, pelos temas sociais, recurso a atores não-profissionais, escolha da rua e de outros lugares concretos em vez do estúdio. Ou são obras que seguem a matriz da docuficção com auto-representados, que remonta a Robert Flaherty e à sua invenção do documentário moderno, utilizando a ficção para melhor refletir o real, e que se pratica hoje abundantemente.

“Rua Americana” inicia-se sem cowboys, mas com índios, designação genérica para os diferentes povos nativos do continente, os primeiros excluídos do sonho americano, que foi sobretudo um sonho europeu da América. Vítimas de massacres e abusos pelos conquistadores que se seguiram a Colombo e Cabral na América do Sul e Central, e mais tarde pelos homens da fronteira na América do Norte. Exterminados pelas armas, gripes e outras doenças do Velho Mundo. Estigmatizados pelo flagelo do alcoolismo. Alienados pela aculturação social e religiosa que o poder colonial impôs. E nem com a nova América libertada do jugo da Europa - declarada pelos pais fundadores dos Estados Unidos, jurada por Bolívar no Monte Sacro e gritada por D. Pedro junto ao Ipiranga -, o índio, o seu território e sua cultura foram respeitados. E o cinema projetou em grande esse desrespeito, como acusou Marlon Brando, antes de outros, no seu discurso de recusa do Oscar em 1973.

The Exiles segue um grupo de jovens índios que deixaram as reservas e se fixaram, na demanda por uma vida melhor, em Los Angeles. Como refere no filme a voz mental de Yvonne, esta procura ali para o bebé que transporta na barriga a vida que não conseguiu viver. Yvonne, o seu marido Homer e restantes protagonistas representam-se a si próprios a partir de um guião baseado em entrevistas, que o realizador Kent Mackenzie fez no final dos anos 50 do século passado, após longas

horas passadas com homens e mulheres da comunidade índia de Bunker Hill, à época um bairro degradado. A recriação das suas vidas ocorreu essencialmente de noite, belissimamente fotografada com restos de película de outras produções, como todo o filme. Uma noite americana sem efeitos, onde Yvonne tem o seu sonho americano, Homer e amigos confraternizam, ouvem “rock ‘n’ roll”, embebedam-se e brigam, acabando no topo de uma colina, com vista para a cidade iluminada, a entoar cânticos dos seus antepassados.

Na lógica colonial e pós-colonial americana, abaixo dos índios estavam os negros. No império português, por exemplo, a escravatura indígena foi abolida por Pombal no Brasil em 1758, perpetuando-se o tráfico transatlântico negreiro (de que Portugal foi pioneiro) e a escravatura das pessoas por este levadas para solo americano e seus descendentes. Para personalidades de épocas e origens distintas como o padre António Vieira ou George Washington, os índios deveriam ser tratados com humanidade e respeito, enquanto aceitavam como natural a condição dos negros como mão-de-obra escrava. Uma noção que, quando foi finalmente condenada de maneira expressiva nos EUA pelo movimento abolicionista, contribuiu para uma guerra civil, como adivinhou Tocqueville.

No país do tio Sam, a condição do negro melhorou depois da Guerra Civil Americana, mas foi longa a jornada até à aquisição de uma cidadania equitativa, conquistada pelo movimento dos direitos civis liderado por Martin Luther King. Nunca é de mais lembrar que só em 1964 caiu a segregação racial. E o cinema não deixou de refletir o racismo atávico da nação durante o longo período das Leis de Jim Crow. Como é exemplo *Birth of a Nation*, de Griffith, que glorifica os ataques do Ku Klux Klan contra negros, muitos deles interpretados por brancos com “graxa” na pele, que foi como Hollywood durante tanto tempo representou os negros.

Killer of Sheep capta a vida num bairro pobre de afro-descendentes, pela mão de um deles. Como *The Exiles* passa-se em Los Angeles. Foi rodado em 1972 e 1973 por Charles Burnett, apenas a uns anos de distância dos assassinios de Malcolm X e Luther King. Sem um “plot”, o filme acompanha um homem intranquilo de rosto triste, Stan de seu nome, que trabalha num matadouro (daí o título). Através de episódios mais ou menos fragmentários da vida de Stan e daqueles que o rodeiam é ilustrado o ambiente social difícil e precário, mas humanamente fértil, que cobre a vida de afro-americanos guetizados em bairros suburbanos. E há a beleza de certos planos sem preocupação narrativa (como os que registam a liberdade dos mais novos na rua) e o diálogo poético entre canções da banda sonora e as imagens, que permitem leituras várias.

Comumente na História da América, à margem da sociedade, acompanhando negros, mestiços, índios e outros não-caucasianos - um agrupamento que tristemente ainda hoje em grande medida se verifica -, têm estado aqueles de raça branca que foram atirados para a rua pela pobreza, bebida e estupefacientes.

The Agony of Jimmy Quinlan é um documentário de 1978 do National Film Board canadiano, fundado pelo histórico John Grierson, o homem que cunhou na língua inglesa a palavra “documentário”, e que definiu a “voz de Deus”, conhecida por voz off, que também por aqui se escuta. Foi do National Film Board, no final dos anos 1950, que a câmara portátil partiu para a epopeia do Direct Cinema e do Cinéma Vérité. E foi com ela ao ombro que se segue Jimmy Quinlan vagueando nas ruas de Montreal, sem-abrigo que anda bêbado há muitos anos, e outros que tais. Despacham vinho barato, furtam bebidas alcoólicas e em dias maus, como aqui se diz, bebem loções “aftershave”. Após a introdução a este submundo “skid row”, acompanhamos a agonia de Jimmy na tentativa de se libertar da sua dependência, com apoio de ex-alcoólicos de uma louvável missão cristã.

Em *On the Bowery* também assaz se bebe. E é noutra missão religiosa, noutro tempo (22 anos antes do documentário sobre o Sr. Quinlan), que se ouve um “preacher” referir-se à Bowery nova-iorquina como a rua mais triste do mundo. É lá que, com fâcies indisfarçavelmente transformados pela bebida, encontramos trágicos goliardos que se representam mais ou menos a si mesmos, como o protagonista Ray Salyer. Pela sua performance neste filme e fotogenia, Salyer recebeu um convite para um contrato de milhares de dólares em Hollywood, o qual recusou de forma impenitente, por não querer deixar a vida de alcoólico na Bowery. Vida essa que acabaria por conduzi-lo a uma morte precoce. Gloriosamente o filme casa documentário e ficção, representando de maneira singular a verdade do lugar e das suas gentes. Excepcionais e comoventes os planos documentais de Rogosin dos corpos parados pelo sono à laia de esculturas humanas no raiar da manhã de um dia, que para aqueles homens seria mais um para beber até cair. Memoráveis as cenas verídicas de bar captadas pela câmara oculta do director de fotografia Richard Bagley, também ele alcoólico. Lembrando o método utilizado por Walker Evans anos antes nas míticas fotografias de passageiros do metro de Nova Iorque. Ao que consta, a “hidden camera” de *On the Bowery* inspirou por sua vez Shirley Clarke em *The Cool World*, “docufiction” à volta da vivência de um gangue do Harlem, que podia também morar na “Rua Americana”.

Com *Story of a Junkie* a história é outra e o vício também. A vida de rua aqui faz-se atrás da heroína, cujo consumo viveu o seu apogeu nos anos 1980, década em

que se rodou esta fita. Lech Kowalski, grande retratista do movimento punk e de heroinómanos (Sid Vicious, Johnny Thunders, Dee Dee Ramone), fez a sua “mise-en-scène” a partir do real, como noutros filmes de “Rua Americana”. Também como estes, registou uma dura realidade sem moralizar. Recriou sem pudores o dia a dia de John Spaceley, a.k.a. Gringo, figura mítica das ruas de Nova Iorque e da vida noturna da cidade, atingindo o dispositivo de auto-representação deste “junkie”, e dos seus pares, passagens profundamente gráficas em cenas de chutos reais com heroína. Traduzindo em bruto a realidade da toxicodependência anos antes de Pedro Costa também o fazer nas Fontainhas em *O Quarto da Vanda*. Como *On the Bowery, Story of a Junkie* dá-nos uma Nova Iorque que já não existe. Como tantos núcleos de cidades contemporâneas, a Bowery e o Lower East Side, por onde caminhava Gringo, são hoje artérias profundamente gentrificadas. Sem miséria, mas também sem a riqueza humana das épocas fixadas nestas películas.

Streetwise é o encontro com adolescentes que fazem a sua vida nas ruas da cidade de Seattle nos 1980s. É um documentário que nasceu de uma reportagem da revista Life. Como esta foi concebido como um mosaico, reunindo cenas de diversos jovens, muitos deles sem-abrigo, que sobrevivem mendigando, fazendo biscates, enganando, roubando, aproveitando restos do lixo ou prostituindo-se. Eles e elas vivendo na perdição e gozando de alguma forma o voo da liberdade, que acaba sempre por descer cruelmente de volta ao mundo, pegando no que diz Rat, um de vários rapazes imberbes que aqui vemos. São todos filhos de famílias destruídas, como Tiny, rapariga de 14 anos cuja mãe alcoólica interpreta a prostituição da filha como apenas uma fase. Ou Dewayne, trágico adolescente de 17 anos, que acompanhamos em visita ao pai na prisão. Filho e pai que inspiraram a ficção da década seguinte *American Heart*, também realizada por Martin Bell.

Seguimos agora para sul neste vago trajeto topográfico pelo continente. Acima ficaram os vencidos da vida da Anglo-América. Descemos de seguida dessa América rica para a homónima latina e mais pobre. A separação dessas duas Américas já é antiga, mas faz-se também hoje com um muro, que contraria a ideia fundadora da América como terra de imigrantes. Definindo, por consequência, todo o território do norte do México ao cabo Horn como uma América excluída. Uma América fora da América.

Pelos excluídos e esquecidos continuamos. Em *Los olvidados*, de Buñuel, o pobre é olhado no avesso da tradicional clemência católica, tipicamente latina, que o vê, antes de tudo, como um pobrezinho, um pobre coitado, bondoso na sua essência. Aqui a miséria social, das franjas marginais da Cidade do México, convive com outra

miséria, que a torna mais pesada, a miséria moral. O pobre apresenta-se muitas vezes ruim, mesquinho e maldoso. Visão fundada na realidade, sem otimismo, como se diz no prelúdio documental do filme. Com eco anos depois em *Viridiana*, outra obra fundamental do mestre espanhol. Como nesta os olvidados do título percorrem tortuosos caminhos da vileza e do crime. Explícitos ou aduzidos pela arte buñueliana da sugestão, como na habilidosa cena de pedofilia insinuada, em que a câmara é colocada atrás de um vidro de uma loja, e o espectador com ela. Ficamos fora da rua onde acontecem iniquidades como esta, que nos questionam sobre as zonas mais escuras da condição humana. Numa reprodução dramatizada da indignação nas metrópoles modernas ainda hoje brutal, quanto mais em meados do século XX, quando esta película lendária estreou.

Agarrando pueblo é um falso documentário que denuncia o miserabilismo de tantas reportagens e documentários desonestos sobre o massacrado povo colombiano. Uma “porno-miséria”, nas palavras dos realizadores Luis Ospina e Carlos Mayolo num manifesto que acompanhou esta obra cruamente sardónica, na sua estreia em 1978 (“Catálogo Doclisboa’18” 265). O filme segue uma suposta equipa de filmagens que capta de forma repugnante e sensacionalista diferentes exemplos da miséria terceiro-mundista, assaltando pessoas como vampiros (aliás, o filme também é conhecido por *Os Vampiros da Miséria*). Mas a esses oportunistas em rodagem está reservada uma lição no final do filme, transformando-se este seguidamente de ficção em documentário, para se falar que o cinema americano não tem de ser apenas “gringo”.

Em *Pixote, a Lei do mais Fraco* estamos no Brasil de há 40 anos. Porém, sentimo-nos no mesmo país entrópico e violento de 2020. Todo um subcontinente esgarçado por calamidades. Onde reina o abuso, a impunidade e a infâmia do sinistro regime bolsonarista e seus cúmplices. Mas também reconhecemos no filme um Brasil de uma pobreza antiga, endémica, e de um antagonismo social elevado, que o cinema denunciou em obras anteriores como *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Contudo, *Pixote* é de outra estirpe. Poucos serão os filmes tão perturbadores e radicais na exposição da natureza humana e suas abjeções como este. Pensando noutros filmes igualmente viscerais e provocadores que tratam da maldade extrema, como *Salò*, de Pasolini, as monstruosidades observadas são amiúde mais do domínio do simbólico. Aqui, pelo contrário, sentimo-nos no território do real. Não fossem os garotos do filme na realidade crianças e adolescentes de rua.

E foi na rua que Fernando Ramos da Silva, que encarnou a personagem Pixote, foi abatido. Um trágico prolongamento do filme de Hector Babenco na vida real. Aconteceu na mesma rua americana contundentemente retratada em cada um dos

filmes que fazem este programa. Rua dos excluídos do sonho americano, que tanto nos diz sobre o Novo Mundo e todos os mundos onde habita a raça humana.

Obras Citadas

Ospina, Luis e Carlos Mayolo. "¿Qué es la pornomiseria?" Manifiesto de 1978, in "Catálogo Doclisboa'18", 2018.

7 Poemas de Derek Mahon

Rui Carvalho Homem (tradução)

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Citation: Rui Carvalho Homem (trad.). “7 Poemas de Derek Mahon.” *Via Panorâmica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 9, n.º 1, 2020, pp. 89-96. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>.

Derek Mahon (1941-2020)

Autor de uma obra que se estendeu por mais de meio século, este poeta irlandês, cujas origens pessoais e de referência imaginativa se situam em Belfast (na Irlanda do Norte), integrou uma geração poética que incluiu Michael Longley (1939-) e Seamus Heaney (1939-2013). Não obtendo embora os índices de reconhecimento global que marcaram a carreira deste último, Derek Mahon construiu uma obra de grande especificidade nos modos de enunciação, no universo de referência e na gama de questões existenciais, éticas e políticas que convoca. Para além das treze grandes coletâneas que publicou (hoje disponíveis num volume com a obra poética completa, da responsabilidade da editora irlandesa Gallery Press), notabilizou-se também como tradutor - quer de poetas franceses, quer de dramaturgos clássicos. As traduções aqui apresentadas foram originalmente realizadas no contexto de uma visita de Derek Mahon a Portugal, em 2007. A autorização para a sua publicação foi gentilmente concedida pelo poeta poucos meses antes da sua morte, em outubro de 2020. A inclusão destes poemas na *Via Panorâmica*, poucos dias após a sua morte, assume assim a característica de um gesto de reconhecimento e homenagem.

© Translations of Derek Mahon's poems, from *New Collected Poems* (2011), appear by kind permission of the author and The Gallery Press, www.gallerypress.com.

1.

A Festa da Neve

para Louis Asekoff

Bashô, ao chegar

À cidade de Nagóia,

É convidado para uma festa da neve.

Escuta-se o tinido da porcelana

E do chá na porcelana;
Escutam-se saudações.

E depois todos
Convergem para a janela
Para ver a neve a cair.

A neve cai sobre Nagóia
E mais a sul
Sobre as telhas de Quioto.

Para leste, adiante de Irago,
Vai caindo
Como folhas sobre o mar gélido.

Há lugares onde queimam
Bruxas e hereges
Nas praças ardentes,

Milhares morreram desde a aurora
Ao serviço
De bárbaros monarcas;

Mas reina o silêncio
Nas casas de Nagóia
E nas colinas de Ise.

2.

Ciganos

Observei a polícia, obscura,
a abanar as vossas rulotes
para quebrar a louça
e as irónicas ideias de paz
que guardais em descampados

áridos à beira das estradas
onde a neve persiste
(deu tudo na televisão)
e fico com vergonha; alimentado,
vestido, com casa e envergonhado.
Poderá interessar-vos
saber, porém, que em noites
de temporal as nossas fortes
janelas duplas gemem com
pressentimentos de morte,
o frigorífico gravemente ferido,
e não causará surpresa
se a sorte que há muito
sofreis for também a nossa.
Os carros vão-se empilhando.
Escuto o vento
e arquivo os recibos; o monte
de sucata no meu
quintal cresce dia-a-dia.

3.

Pátios em Delft

-Pieter de Hooch, 1659

(para Gordon Woods)

Luz oblíqua sobre o banal, tijolo e telha -
Alvenaria impecável, e em toda a parte
A torneira, a vassoura e o balde de madeira
Mantendo-a assim. Ciosas do lar, as mulheres
De artesãos prosseguem, frugais, as suas vidas
Entre pátios esfregados, modestos mas limpos.
Há pouca folhagem, e não cai. Não há brisa
Que desalinhe o aprumo daquelas árvores.

Nem música de espineta emblematiza
Harmonias e desarmonias do amor;
Nem peixe lascivo, fruto, ou pássaro alerta
Quase a fugir da gaiola enquanto uma virgem
Escuta o seu sedutor, vem macular a casta
Precisão da cena e da cena já feita.
Nada é ao acaso, nada se esbanjará:
Falta-nos o cão imundo, o fogo do *gin*.

A rapariga de costas para nós, à espera
Que o seu homem regresse a casa para o chá,
Há-de esperar até que a tinta se desintegre
E os diques abram, em ruína, ao mar voraz
Mas também isto é vida, e a porta quebrada
Da arrecadação um facto verificável,
Tão vívido e mnemónico como o sol
Que ilumina as grades das casas em frente.

Morei ali em menino e sei do carvão
Brilhando no telheiro e, ao fim do dia,
Da cintilação sobre a mesa de pinho,
Do tecto contido numa colher radiante.
Devo estar lá, sossegado, num quarto,
Criança estranha com gosto pela poesia,
Enquanto os meus rudes parceiros sonham com guerra
No *veldt* ressequido ou na chuva da charneca;

Pois a luz pálida da pequena cidade
Há-de espalhar-se, como tinta ou óleo,
Sobre o desenho ainda pouco rigoroso
No linho do *mappa mundi* na parede
E punir a natureza em nome de Deus.
Se em seu direito as Ménades, ao menos,
Investissem, partindo louça, a ferro e fogo,
Dormiríamos à noite em mais sossego.

4.

O Sótão

(para John e Evelyn Montague)

À noite, sob a clarabóia,
A fluorescência de um estaleiro,
Luz de uma musa na cidade,
Mundo de sensação intensa.

A trabalhar no vosso sótão,
Cá em cima, sob o telhado... -
Escutem: conseguem ouvir-me
A virar uma nova página?

Em silêncio, com os estalidos da lâmpada,
Contemplo os espaços vazios,
Reflectindo a compostura
De superfícies pacientes...

E eu assim, que nada sei,
Escrevinho e acalento a esperança,
Vou turvando a página em branco,
Cultivando a minha ignorância.

5.

Tractatus

(para Aidan e Alannah)

“O mundo é tudo o que é o caso” -
Do insecto que morre na carvoeira
À Vitória Alada de Samotrácia.
Culpe-se, ou louve-se, o Deus desajeitado

Que esconde, por vergonha, o rosto idoso;
Cuja luz se oculta atrás de um véu nebuloso.

O mundo, porém, é ainda muito mais -
É tudo o que é o caso na imaginação.
Tácito achava que os marinheiros *ouviam*
O sol a afundar-se no oceano;
E quem poria em causa o rugido titânico,
O vapor erguendo-se onde a orla ficasse?

6.

Kinsale

Chuva assim para nós era coisa do passado -
penetrante, escura, dir-se-ia intencional,
correndo por pináculo e charneca; mas hoje
a lousa azul-celeste do telhado fumega ao sol,
os iates tilintam e dançam na baía
como cavalos de corrida. Contemplamos por fim
janelas luzentes, um futuro que a ninguém se proíbe.

7.

Nadando em County Wicklow

*A única realidade é o perpétuo fluir
de energia vital*

- Eugenio Montale

Salpicos, paciência crustácea
e uma lufada de maresia:
regressas uma vez mais
a esta costa deslumbrante,
ao seu cálido banho uterino,
ao vaivém que dispara o coração.

Breve arrepio ao deslizar
para a maré efervescente:
constelação, palmária e *kelp*,
algas finas, saliva, espuma,
lacerante e íntimo impacto -
compactados no caldo borbulhante.

Lábio de água, mão suave,
força e tensão de origens,
contorção e sopro sensual
de fronde e cabelos-de-vénus,
nadas aqui uma vez mais,
lesto como um gene mutante.

Espíritos de lago, rio
charco silvestre reinam
serenamente em águas jamais
perturbadas por vento ou maré;
e a calma piscina de um subúrbio
é só para os timoratos -

não há energias de onda ou vento
onde a silva marinha não fere
e a vaga imprevista não arremete
com a violência dos tempos,
espumando pela boca,
para te afogar nas profundezas.

Por entre seixos, um búzio branco
gasto de rebentação e refluxo,
câmara arenosa, velha
de séculos, enregela
em solidão e reclina-se
onde o íman lunar cintila;

mas hoje giras e revolves
na água do mar como se,
criatura de sal e lodo,
nua debaixo do sol,
a vida fosse um sonho diurno
e esta a única vida.

Normas de Referência Bibliográfica

MLA Style Manual (2016)

I. Aspeto Gráfico

1. Papel A4, a um espaço e meio (1,5); corpo de letra 12, Times New Roman.

2. **Notas** - todas no final do texto, numeradas com algarismos, antes do item "Obras Citadas". No corpo do texto, o algarismo que remete para a nota deverá ser colocado depois do sinal de pontuação, exceto no caso de se tratar de travessões.

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

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

(ver secção II. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS para mais ocorrências)

4. Citações

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. Normas De Referência Bibliográfica

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

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

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

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

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

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

1.3.1. **Mais de três autores**

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

ou (todos os sobrenomes + pág.)

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

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

(sobrenome + título do livro + página)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.5. Mais do que um autor com o mesmo sobrenome

(inicial do nome + sobrenome + pág.)

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

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

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

1.7. Mais do que uma obra na mesma citação parentética

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

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

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

2.1. Livros

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

2.1.1. Dois ou mais livros do mesmo autor

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

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

Os títulos do autor devem aparecer organizados por ordem alfabética.

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

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

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

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

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

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

2.1.2. Livro de vários autores

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

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

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

ou

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

2.1.3. Livros anónimos

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

2.2. Antologias ou colectâneas

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

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

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

2.3. Edições críticas

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

3. Artigos em revistas

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

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

3.1. Artigos em jornais

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

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

3.2. Artigos em coletâneas ou antologias

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

3.3. Artigo anônimo

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

3.4. Um editorial

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

3.5. Prefácios, introduções e posfácios

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

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

4. Dissertações não publicadas

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

5. Publicações de edição eletrônica

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

- nome do Web site, em itálico;

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

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

- data de acesso (dia, mês, ano)

- endereço eletrônico (URL)

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

5.1. Revista eletrônica

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

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

Nota:

Usar as seguintes abreviaturas para informação desconhecida:

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

Para estas e outras ocorrências, consultar:

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