



COLEÇÃO LITERATURA 2

CENTRO DE ESTUDOS EM LETRAS  
UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO

## LUGAR: REPRESENTAÇÃO E SENTIDOS

Estudos sobre a Literatura Norte-Americana

LUGAR: REPRESENTAÇÃO E SENTIDOS

ISABEL FERNANDES ALVES



ORGANIZAÇÃO  
ISABEL FERNANDES ALVES





LUGAR: REPRESENTAÇÃO E SENTIDOS

Estudos sobre a Literatura Norte-Americana



# LUGAR: REPRESENTAÇÃO E SENTIDOS

## Estudos sobre a Literatura Norte-Americana

Organização  
ISABEL FERNANDES ALVES

COLECÇÃO LITERATURA 2



CENTRO DE ESTUDOS EM LETRAS  
UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO

VILA REAL • MMX

## **Ficha técnica**

Título

**LUGAR: REPRESENTAÇÃO E SENTIDOS**  
Estudos sobre a Literatura Norte-Americana

Colecção

**LITERATURA 2**

Organização

**ISABEL FERNANDES ALVES**

Composição e Revisão

**MARIA DA FELICIDADE MORAIS**

Edição

**Centro de Estudos em Letras**  
**Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro**

ISBN

**978-972-669-962-0**

Depósito Legal

**314371/10**

Data de publicação

**Setembro de 2010**

Tiragem

**200 exemplares**

Execução Gráfica

**Publito - Estúdio de Artes Gráficas**  
Rua do Penedo, 19 – Parque Industrial de Pitancinhos  
Tel. 253 283 843  
email: [publito@publito.pt](mailto:publito@publito.pt)  
4700-727 Palmeira - BRAGA

# ÍNDICE

NOTA INTRODUTÓRIA	
Isabel Fernandes Alves .....	9
UM LUGAR AO SUL: <i>YOKNAPATAWPHA COUNTY</i>	
Carlos Azevedo .....	11
PORCHES AND PLACES IN ZORA NEALE HURSTON'S REPRESENTATION OF AFRICAN AMERICAN CULTURE OF THE SOUTH	
Orquídea Ribeiro .....	29
TERRAS E LETRAS: DO «LUGAR» AO «NÃO-LUGAR» NA OBRA DE EDITH WHARTON	
Teresa Tavares .....	43
DE KINNERET A SAN NARCISO: DA RETÓRICA DE ELEIÇÃO À DESCONSTRUÇÃO MÍTICA DA AMÉRICA	
João Seabra do Amaral .....	75
UM CLIMA FAVORÁVEL À ALMA: A ESCRITA SOBRE A NATUREZA NA TRADIÇÃO LITERÁRIA NORTE-AMERICANA	
Isabel Fernandes Alves .....	87





# NOTA INTRODUTÓRIA

ISABEL FERNANDES ALVES  
ifalves@utad.pt

## Lugar: Representação e Sentidos

Este projecto nasce da convicção de que do encontro entre a imaginação humana e a paisagem crescem diferentes sentidos de ver o mundo. O termo 'paisagem' é aqui entendido como escritura, simultaneamente superfície terrestre e símbolo do encontro e do diálogo entre um conjunto de formas naturais e a realidade construída pelo homem. Como refere explicitamente Jean-Marc Besse, não há paisagem senão local; é a partir de um lugar, de uma paisagem específica, que se dá o encontro entre o homem e o mundo. Por seu lado, Eudora Welty diz de forma clara e precisa que ficção e lugar vivem uma íntima relação, pois os sentimentos crescem e desenvolvem-se a partir de um lugar; consequentemente, é equacionando o lugar que melhor se compreende a personagem: o lugar, delimitando-a, ilumina-a também. Assim entendido, o lugar, entidade com um sentido concreto, com texturas topográficas e atmosféricas próprias, passa a designar também uma subjectividade, outros sentidos, outras leituras. A relação entre o lugar e a imaginação do escritor, se emocionalmente conseguida, conduzirá os leitores a tomarem consciência das imensas possibilidades da literatura e do seu papel no mundo, pois na sua infinita capacidade de desdobrar esse mesmo mundo, ela afirma-se

capaz de o reinventar, criando novas e diversas mundividências. Compreender o sentido de um lugar significa entender e aceitar os sentidos de outros lugares e dos homens que os habitam, pois a relação entre o homem e o lugar não é um fechamento; pelo contrário, é um convite a olhar para o horizonte da existência humana, para os seus mistérios e sentidos.

Os textos que constituem este volume pretendem ser uma ilustração do valor do lugar e dos seus sentidos na Literatura Norte-Americana, sendo que uma parte significativa dessa literatura nasce da convicção de que a relação entre o indivíduo e o mundo natural é basilar. Numa geografia de vastos contornos, como é o caso da norte-americana, a identidade colectiva forja-se a partir da experiência do lugar, de uma cartografia emocional de onde se parte para a experiência do mundo. Neste sentido, expõe-se o modo como a identidade americana – a sua mitologia, a sua realidade histórica – assenta em imagens de lugares específicos e imaginários tais como a mítica Yoknapatawpha de William Faulkner, a Eatonville de Zora Neale Hurston, a Nova Iorque de Edith Wharton e San Narciso de Thomas Pynchon, a Nova Inglaterra de Ralph Waldo Emerson e de David Henry Thoreau. Estes lugares vivem, como a própria América, da circunstância de serem simultaneamente hostis e redentores, neles se jogando as múltiplas complexidades da cultura americana, sejam elas raciais, de género ou de classe. Neles encontramos sobretudo os diferentes sentidos que o lugar adquire numa América diversa e plural.

## Um Lugar ao Sul: *Yoknapatawpha County*

CARLOS AZEVEDO

Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
cazevedo@letras.up.pt

*Tell about the South. What's it like there. What do they do there. Why do they live there. Why do they live at all.*

(Faulkner 1964a: 174)

*Faulkner is, of course, the triumphant example in America today of the mastery of place in fiction. Yoknapatawpha County, so supremely and exclusively and majestically and totally itself, is an everywhere, but only because Faulkner's first concern is for what comes first – Yoknapatawpha, his own created world.*

(Welty 1979: 126-7)

Antes de ser geografia precisa, a América foi promessa de lugar, simultaneamente material e imaterial, sob influência da mitologia clássica, de utopias renascentistas e de postulados bíblicos de eleição que preenchem o imaginário dos primeiros colonos puritanos. O traço de uma matriz utópica que funda a nação americana e o sentido de um poderoso modelo retórico que instauraram o mito de uma nova terra atestam, entre a imaginação e os actos, o desenvolvimento de

um processo histórico, social e cultural em constante deslocamento. Em função desta ideia originária, a América foi negociando a sua existência num diálogo de assimetrias que sujeitou a identidade do país a incessante redefinição: a essência da América não é verdadeiramente uma essência mas um movimento que percorre um vasto espectro de contradições em redor daquilo que se constitui como um conjunto de identidades fluidas e multifacetadas.

Ao longo da sua história, o Novo Mundo, inicialmente formatado em colónias de origem europeia que no século XVIII conquistaram a sua independência e que chegaram aos nossos dias como Estados Unidos da América, tem sido eutopia ou lugar bom e distopia ou lugar mau, muitas vezes em simultâneo. Esta é a circunstância que, com mais intensidade a partir do século XIX, se projecta e questiona na escrita dos autores americanos, sucessivamente confrontados com o desfazamento entre utopia e história, inclinados para a celebração do mito ou para a sua denúncia, ausência ou negação. Na tradição literária americana, a constante re-descoberta de lugares – reais ou imaginários – e dos seus sentidos sinaliza a variedade e a complexidade das manifestações culturais e estéticas que, ao longo dos tempos, se foram inscrevendo nos espaços e na memória da América.

William Faulkner, autor maior do modernismo literário americano, elaborou uma cartografia mítica do seu lugar de origem – o Sul dos Estados Unidos – no distópico condado de Yoknapatawpha, moldado a partir do território histórico de Lafayette County, no norte do Mississippi. Yoknapatawpha County, tendencialmente considerado o mais sulista e o mais famoso lugar na Literatura Americana, é uma construção imaginária, fruto da deambulação de Faulkner por sítios onde a História dá lugar a histórias. É uma invenção faulkneriana para a génese e desdobramento da sua escrita, a qual, entre os anos vinte e quarenta do século XX, chega a elevados níveis de consequimento, tanto na abordagem dos mitos e traumas do Sul como na prática do modernismo entendido como configuração histórico-cultural de inovação, mas também de ruptura com paradigmas do passado.

Para quem se embrenha nas idiossincrasias do Faulkner homem sulista e escritor americano, não surpreenderá o seu gosto perverso de obrigar os seus leitores e críticos a pronunciar um nome como Yoknapatawpha, estranho e aparentemente aleatório. Mas o nome tem uma origem histórica que remonta a um período muito anterior a 1836,

isto é, antes da constituição de Lafayette County, o que só se tornou possível pela retirada forçada de quem há séculos habitava a região em causa: os índios Chickasaw, que já em meados do século XVI tinham assistido à entrada dos primeiros colonos europeus no seu território, ao qual chamavam, precisamente, Yoknapatawpha, nome de que, aparentemente, também se serviam para designar o rio lento e sinuoso que corria nas terras mais a Sul de Lafayette County.

Faulkner coloca-se como intérprete de um legado onde a palavra «Sul» ganha a espessura do mito, dando-se a ler numa mistura de perda, ruína e memória, um Sul devastado pelas sequelas da escravatura, pela Guerra Civil – que abriu caminho ao mito – e pela nostalgia de um passado idealizado que verdadeiramente nunca se materializou mas que arreigadamente se instalou no imaginário, nos valores patrimoniais e na memória colectiva de uma região que, antes dos anos sessenta do século XIX, se julgava à beira de um mundo de harmonia, progresso e bem-estar. Yoknapatawpha desconstrói o mito e proporciona um retrato social e histórico de um lugar ficcional, das vozes e das formas de pensamento que o habitam num certo tempo, fixando-se, desse modo, como imagem para o futuro na qual se desocultam as tensões dos ocupantes desse território apócrifo. Tal como a própria ideia de América, Yoknapatawpha, enquanto recuperação imaginativa do Sul, constitui-se como solo mítico de realizações que não-de vir, o que equivale a dizer que, a partir do âmago do condado faulkneriano, também se desdobra perante o nosso olhar uma carta daquela topografia mítica da nação por onde essa mesma ideia de América se estendeu, não se coibindo Faulkner de a questionar. Escreve Maria Irene Ramalho de Sousa Santos:

A história da formação da América e a formação da história da América, a inevitável ficcionalização, ou mitificação, da história e a apropriação do mito pela história, numa palavra, a questionação da história como princípio de ordem – eis os temas principais que no romance faulkneriano se combinam para dar forma inteligível à pergunta, necessária mas tantas vezes silenciada, pelo traçado do lugar na ocupação do espaço americano, e pelo seu percurso. (Santos 1987: 166)

Para Faulkner, todo o traçado é desdobrado necessariamente a partir do Sul, lugar de sentido ancorado naquele sentido de lugar que

desperta a curiosidade do canadense Shreve na epígrafe atrás seleccionada e que sustenta a visão de grande parte das personagens faulknerianas, como é o caso de Gavin Stevens em *Intruder in the Dust*, em defesa de uma terra em crise de orientação, própria de fases exploratórias, de rompimentos sócio-culturais e grandes mutações:

We are defending not actually our politics or beliefs or even our way of life, but simply our homogeneity from a federal government (...). Only a few of us know that only from homogeneity comes anything of a people or for a people of durable and lasting value – the literature, the art, the science, that minimum of government and police which is the meaning of freedom and liberty, and perhaps most valuable of all a national character worth anything in a crisis – that crisis we shall face someday when we meet an enemy with as many men as we have and as much material as we have and – who knows? – who can even brag and boast as we brag and boast.

That's why we must resist the North. (Faulkner 1984: 400)

A atitude que aqui se verbaliza fortalece-se na ideia de uma identidade unificadora que se oferece como trincheira de resistência a um mundo de agonia, desagregação e deslimite. Poderá evocar-se a este propósito, através da crença na possibilidade de partilha de uma energia que tende para manifestações de homogeneidade, a configuração assumida na ficção narrativa faulkneriana - em particular nos chamados «romances de Yoknapatawpha», isto é, no acervo narrativo que se estende de *Flags in the Dust* (1929) a *The Reivers* (1962)<sup>1</sup> -, por um Sul cuja essência é, à escala americana, ancestral e comunitária.

Faulkner entretece dados históricos num tecido ficcional que se mantém predominante. A história da inventada Yoknapatawpha, das

---

<sup>1</sup> Entre as duas obras citadas, há que referir, como também pertencendo a este agrupamento novelístico, *The Sound and the Fury* (1929), *As I Lay Dying* (1930), *Sanctuary* (1931), *Light in August* (1932), *Absalom, Absalom!* (1936), *The Unvanquished* (1938), *The Hamlet* (1940), *Go Down, Moses* (1941), *Intruder in the Dust* (1948), *Knight's Gambit* (1949), *Requiem for a Nun* (1951), *Big Woods* (1955), *The Town* (1957) e *The Mansion* (1959). De facto, a publicação de *Flags in the Dust* teve lugar em 1929, numa versão abreviada e corrigida pelo agente de Faulkner em Nova Iorque, Ben Wasson, intitulada *Sartoris*. A versão original de Faulkner - *Flags in the Dust* - só seria dada à estampa em 1973.

suas gentes e do Sul mais vasto de que fazem parte constituirá o arco temático do *corpus* faulkneriano. Do que aqui se trata, é de um apego tipicamente sulista ao(s) lugar(es), um sentido de pertença àquilo que Faulkner caracterizou como «little postage stamp of native soil» (Meriwether 1968: 255)<sup>2</sup>, referindo-se ao seu território literário, ou à história e formas culturais do Sul que, para ele, como região e comunidade que era, consubstanciava «the indigenous dream of any given collection of men having something in common be it only geography and climate, which shape their economic and spiritual aspirations into cities, into a pattern of houses or behavior.» (Faulkner 1933: 411) E, contudo, o romancista de Yoknapatawpha, prevenindo-se contra possíveis danos na sua fortuna crítica, causados por uma eventual arrumação da sua produção literária como sendo obra de um escritor regional (quer dizer: sulista) atavicamente preso a uma específica «côr local», minimizará a relevância do lugar na sua ficção, sem com isso desvalorizar a vocação universalizante da sua escrita, a qual, como confirmou no discurso de aceitação do Prémio Nobel, sempre terá privilegiado a condição humana como centro temático e sentido de demanda: «the old verities and truths of the heart, the universal truths lacking which any story is ephemeral and doomed – love and honor and pity and pride and compassion and sacrifice» (Faulkner 1950: 723-4).

Seria então este o sentido da demanda de Faulkner: procurar no Sul vestígios para a hipotética solução do enigma do tempo e debater na sua escrita o problema da condição humana, o porquê da existência e os complexos problemas da comunicação. Sem negligenciar o alcance último da novelística faulkneriana – e sem desconsiderar a intenção de manter a escrita à máxima distância das contingências pessoais –,

---

<sup>2</sup> Na entrevista em causa, a frase completa de Faulkner diz o seguinte: «I discovered that my own little postage stamp of native soil was worth writing about and that I would never live long enough to exhaust it, and that by sublimating the actual into the apocryphal I would have complete liberty to use whatever talent I might have to its absolute top. It opened up a gold mine of other people, so I created a cosmos of my own». Acrescente-se, ainda, uma outra reflexão do autor: «He [the writer] is using the material which he knows, the tools which are more at hand, and so he uses the instinct or the desire or whatever you will call it of the old people to be reactionary and tory, to stick to the old ways» (Gwynn 1995: 57).



somos aqui confrontados com uma estratégia deliberada de dissimulação que simultaneamente autonomiza o caldeamento trágico da escrita e preserva o âmbito biográfico das experiências representadas, quer estas provenham directamente do seu autor ou de um autor que ele constrói. Tanto pode tratar-se de uma subtilização de momentos pessoais como de urdiduras imaginativas com o objectivo de criar o efeito de autenticidade.

Tal como o confronto com a memória (da infância, da juventude, do passado histórico), o confronto com os lugares constitui outro fulcro maior da escrita de Faulkner. Consequentemente, a atitude do autor valida um *localismo* plenamente consciente da sua importância como base primeira de uma ficção que aspira a totalidades de incidência universal nos sentidos que veicula. Os romances e os contos são constituídos segundo uma topologia do sentido, ou seja, em função do lugar a partir do qual o autor opera. Conecta-se aqui uma arte de narrar que cria nós de densidade e implicação, com interferência na complexidade dos textos, bem como nos jogos de reenvio e recomposição que os textos exibem. Entre um distanciamento que implica todo um recuo no tempo na evocação de um passado mítico e a dilatação para o futuro, onde a ficção narrativa é essencialmente a vontade de (re)criar a fractura entre o espaço do mito e a terra (o lugar) em que este se situa, eleva-se na escrita faulkneriana uma presentificação de encruzilhadas em que o espaço real e a imagem (a geografia e a topografia) se interpelam mutuamente. Um longo caminho é assim percorrido, ao longo do qual o autor dá voz às vertigens interiores das personagens e ao mundo sombrio dos bastidores das relações humanas, ao mesmo tempo que privilegia as imagens de seres a deambular num universo de paixões, tragédia e dor, à procura da sua própria essencialidade.

A reflexão desenganada sobre as condições da existência nasce da pulsão apropriativa do lugar a que se pertence, até porque, como lembra Eudora Welty, uma outra destacada figura sulista e, para além disso, tal como Faulkner, mississipiana, «It is by the nature of itself that fiction is all bound up in the local. The internal reason for that is surely that *feelings* are bound up in place» (Welty 1979: 118). Entre outras considerações que povoam o seu ensaio «Place in Fiction», a autora acrescenta: «The moment the place in which the novel happens is accepted as true, through it will begin to glow, in a kind of recognizable

glory, the feeling and thought that inhabited the novel in the author's head and animated the whole of his work» (Welty 1979: 121).<sup>3</sup>

O lugar, sendo parte da paisagem, é também história e memória. Na escrita do Sul, há um distinto e deliberado sentido de paisagem que não a vê para sempre definida, estabelecida e identificada, antes disponível para ser representada pelo autor e para caracterizar as personagens que nela se movimentam. Em contexto sulista, encontramos assim uma paisagem a haver, desenhada pelo olhar do artista e substantivada pela imaginação memoriante que a configura em texto. Através do muito imaginar e da muita memória, o escritor capta os instantes de outrora e pode adivinhar e viver, antecipadamente, um tempo de devir. Toda a poética de ruínas e devastação denuncia, entre a precariedade das coisas, dos seres e da vida, essa lembrança persistente de um tempo outro que se acredita ter sido de luz e que agora é de sombras. É o poder demiúrgico desta memória, articulada com a não-memória – ligada esta ao que verdadeiramente nunca existiu mas que o mito sulista valida –, que se constitui como pedra angular da ficção faulkneriana.

Uma personagem como Shreve McCannon, o intelectual liberal do Norte que em *Absalom, Absalom!* descarta as suas próprias origens e raízes, ignorando o significado e sentido de ser sulista com que é confrontado por Quentin Compson – «You cant understand it [the South]. You would have to be born there» (Faulkner 1964a: 361) – manifesta um entendimento vago e distanciado do que seja uma «tradição», do que seja o «Sul»:

Because it's something my people haven't got. Or if we have got it, it all happened long ago across the water and so now there aint anything to look at every day to remind us of it. We don't live among defeated grandfathers and freed slaves...

---

<sup>3</sup> Sublinhe-se, neste contexto, que a geografia do Mississippi era claramente assimétrica na sua diversidade física, humana e social. Em Welty deparamos com o Mississippi do Delta, lugar de esplendores míticos que formatavam um quotidiano sem sobressaltos ligado à terra rica e fértil, à vida agrária e suas incidências bucólico-pastoris. Por outro lado, «Faulkner era um sulista oriundo do norte do Mississippi, proveniente de um contexto rural avesso à modernização e ao desmoronamento do edifício conceptual vitoriano que sustentava dicotomias morais, bem como a tendência para apreender o mundo em termos binários» (Azevedo 2006: 7).

and bullets in the dining room table and such, to be always reminding us to never forget. What is it? something you live and breathe in the air? a kind of vacuum filled with wraith-like and indomitable anger and pride and glory at and in happenings that occurred and ceased fifty years ago? a kind of entailed birthright father and son and father and son of never forgiving General Sherman, so that forevermore as long as your children's children produce children you wont be anything but a descendant of a long line of colonels killed in Pickett's charge at Manassas? (Faulkner 1964: 361).

Essa «espécie de vazio» («a kind of vacuum»), que subjaz ao olhar da personagem sobre o Sul, será objecto de preenchimento e presentificação de romance para romance, através do investimento de palavras, olhares e imagens que transformam o lugar num sentimento íntimo de uma existência que se presente enredada numa multiplicidade e sucessão trágica de instantes. A ocupação faulkneriana de paisagens sulistas, recuperadas pela memória ou (re)inventadas pela imaginação, implica sempre a construção de um sentido de lugar que o olhar do autor persegue e define.

A relação da memória com a imaginação é um tópico fundamental, ao qual Faulkner não se furta. Vindas do passado, as recordações determinam o horizonte e sentido efectivo do presente, do mesmo modo que a memória não se fixa numa imagem, desdobra-se, e é nas suas dobras que se efectiva o seu papel construtivo, o modo como ela forma – mais do que restitui – os acontecimentos do passado. Há quase quatro décadas, Allen Tate já se referia à Literatura Sulista nos seguintes termos: «A literature conscious of the past in the present» (Tate 1968: 545). A referência é a uma criação textual assente na consciencialização do histórico que conduz àquela reconstrução do passado e de estabelecimento de heranças ou tradições para uso próprio que os escritores sulistas foram assumindo, ao longo do século XX, como foco do seu labor criativo. Nesses termos, dir-se-á que Faulkner ergueu uma ontologia da escrita, baseada no jogo das imagens, visuais e mentais, captadas no tempo, no espaço, na história, transformando o lugar num sentimento íntimo da própria existência.

O trabalho da memória que se plasma na ficção faulkneriana dá a ver a história como destino. Yoknapatawpha é o centro de uma literatura sobre uma integridade perdida e ansiada, um condado visto de

longe, reconstruído na memória como metáfora e tornado mítico pela distância. Nos textos de Faulkner que tomam Yoknapatawpha como pano de fundo, a questão da memória desliza para a construção de um (auto-) conhecimento e de uma identidade exposta como um processo, uma identificação que passa por várias histórias. O mote para a ficção enraizada nesses lugares de perda e caducidade, que provocam a tensão da escrita e determinam a atmosfera, a tonalidade e a disposição existencial, pode ser aquele mesmo que *Light in August* acolhe para si: «Memory believes before knowing remembers» (Faulkner 1959: 111). No romance em causa e noutros – *Sanctuary* será um exemplo – personagens há que deambulam por entre criações oníricas, recuperações fantasmagóricas do irrecuperável. O presente é um espaço e tempo *entre*, espaço e tempo que subsistem somente enquanto rememoração de um universo que se acredita ter existido. Assim acontece também no primeiro romance inscrito em Yoknapatawpha County, *Flags in the Dust*, à volta da presença fantasmagórica do velho «Coronel» Bayard Sartoris.

A par desses seres paralisados no tempo e na acção, Faulkner desenvolveu personagens que tendem para a rememória e reinvenção activa do passado. Essas incursões, que levam o que já foi (ou era) a um ponto de evidência e significado que se prolonga no tempo, remetem para uma dialéctica de reencantamento e desmitização. É possível perceber esta propensão reinterpretativa nas palavras que Faulkner põe na boca de Gavin Stevens em *Intruder in the Dust*: «It's all *now* you see. Yesterday wont be over until tomorrow and tomorrow began ten thousand years ago» (Faulkner 1984: 430). Neste sentido, o passado é pretexto para a afirmação do instante actual enquanto sinónimo de uma dupla perda: momento de traição relativamente a um passado idealisticamente revivido e tempo que se adivinha de sucessivas devastações.

Mas mesmo antes de Yoknapatawpha se elevar a feixe distribuidor de uma obra de complexa urdidura, já romances como *Soldier's Pay* instauravam a premência do regresso a um tempo de outrora que se ausentou e cuja presença se quer recuperar. Donald Mahon, em perda de memória e, conseqüentemente, sem passado, na ressaca do seu ferimento na 1.<sup>a</sup> Guerra Mundial, é um cadáver adiado entre tempos, à espera de uma iluminação redentora: «Something he has begun, but not completed, something he has carried over from his

former life that he does not remember consciously» (Faulkner 1930: 152). Esse algo indefinido clarifica-se quando Mahon acede por instantes à lembrança detalhada do dia em que foi ferido e reimagina um passado que lhe justifica o presente, podendo a partir daí refazer interiormente a história da sua vida, dar-lhe um remate e, então, morrer.

A morte é ponto de chegada daquela omnipresença do passado que invade o pensamento e a escrita sulistas. Assim é que o núcleo romanesco que se filia em Yoknapatawpha elege esse condado literário – com as suas incidências, revisões e cruzamentos de famílias em queda e respectivas sagas – como um nicho de história ao qual se podem aplicar palavras que lemos em *Absalom, Absalom!*:

*Maybe nothing ever happens and is finished. Maybe happen is never once but like ripples maybe on water after the pebble sinks, the ripples moving on, spreading, the pool attached by a narrow umbilical water-chord to the next pool which the first pool feeds, has fed, did feed, let his second pool contain a different temperature of water, a different molecularity of having seen, felt, remembered, reflect in a different tone the infinite unchanging sky, it doesn't matter...*  
(Faulkner 1964a: 261)

No romance em questão, torna-se mais uma vez evidente que a construção de identidades por parte das personagens parece fundamentalmente assentar num sistemático e complexo reinventar do passado em articulação com o presente. Esta é, de resto, a atitude que irmana Quentin e Shreve num mesmo projecto:

They stared – glared – at one another. It was Shreve speaking, though save for the slight difference which the intervening degrees of latitude had inculcated in them... it might have been either of them and was in a sense both: ... the two of them creating between them, out of the rag-tag and bob-ends of old tales and talking, people who perhaps had never existed at all anywhere, who, shadows, were shadows not of flesh and blood which had lived and died but shadows in turn of what were... shades too, quiet as the visible murmur of their vaporizing breath. (Faulkner 1964a: 303)

As percussões da memória dimensionam assim a evocação de sombras para autor e leitor, ambos investidos no papel de contadores

de histórias e de historiadores da dinastia Sutpen, cujo trajecto, em permanente reconstrução ao longo de uma trama soberanamente pulverizada, vai desafiando quem o lê a jogos de adivinhação e especulação, a partir do cotejo de versões narradas com diversa proveniência e do preenchimento dos espaços em branco que se vão distribuindo pela arquitectura do romance.

A estes jogos não é alheio o entendimento sulista e faulkneriano da vida como jogo, experimentado e dramatizado por seres reais e ficcionais com uma profunda consciência de si que vêem as suas próprias existências como manifestações de uma arte de heróica sobrevivência pautada por rituais, costumes, tradições, e por um muito intenso culto da retórica. Regressando a *Absalom, Absalom!*, constatamos que o protagonista, Thomas Sutpen, é lembrado por um dos narradores como uma espécie de actor dançante ao som de uma música que lhe ensine os passos para uma instrução cavalheiresca:

He was like John L. Sullivan having taught himself painfully and tediously to do the schottische, having drilled himself and drilled himself in secret until he now believed it no longer necessary to count the music's beat, say. (Faulkner 1964a: 46)

Sutpen encena o seu próprio drama, autoinventa-se, recria a sua vida e a sua identidade como quem, através da imaginação e da palavra, conta uma história em cima de um palco do tamanho do Sul, à escala de Yoknapatawpha. A auto-dramatização e a teatralidade inerentes à geografia humana dessas paragens são devedoras de uma retórica grandiloquente e das marcas orais de uma cultura sempre disponível para se dizer, sob o peso do tempo, da fatalidade, da derrota, da humilhação. Toda a ficção narrativa de Faulkner será assim, fundamentalmente, uma ficção de uma multiplicidade de vozes cujo débito verbal se deixa emaranhar em labirintos retóricos e em novelos de frases elaboradas, sem que, com isso, a fluidez da sintaxe, a força de uma metáfora – de uma imagem, de um som – ou a *oralidade* da linguagem, por vezes à beira do dialecto ou do idiolecto –, fiquem irremediavelmente arredadas do texto.

Na incondicional autonomia que reivindicou para a sua oficina de escrita, Faulkner desfez a identidade do Eu para progressivamente a reconstruir e, para além de ter levado a consequências extremas a dissolução de categorias e figuras narrativas, submeteu a linguagem

a uma profunda reflexão crítica, como que a pondo perante si própria e subtraindo-a ao real. Mas também é certo que, na obra faulkneriana, estão disseminadas tradições orais do Sul que formataram o romancista e que aproximam alguns episódios romanescos da forma «tall tale», evocativa das narrativas de sobrevivência num outro lugar histórico e mitificado - a fronteira - e das histórias situadas nas plantações sulistas que passavam de boca em boca e de geração em geração. Assim sendo, podemos entender a atitude de Faulkner perante a matéria plástica e fugidia que é a linguagem como um labor que casa uma herança sulista - de Yonapatawpha-, imbuída de noções particulares de tradição, artifício e retórica, com uma prática modernista de interrogação das palavras e dos seus limites.

Contrariando, de algum modo, o enquadramento patriarcal da sua educação de origem, Faulkner frequentemente questiona o alcance e eficácia das suas próprias construções verbais a partir de um ponto de vista feminino. O exemplo maior será Addie Bundren, para quem «words don't ever fit even what they are trying to say at» (Faulkner 1996: 159). A personagem nuclear de *As I Lay Dying* expressa a sua desconfiança em relação às convenções da linguagem, denunciando as palavras como formas para preencher vazios, completamente desfasadas de uma experiência vivida de mulher e mãe. Esta sabedoria gerada numa intuição feminina confirmada pelo real tem antecedentes no romance faulkneriano. *Soldier's Pay* oferece uma versão inicial - «Women know more about words than men ever will. And they know how little they can ever possibly mean» (Faulkner 1930: 252) -, glosada em *Mosquitoes* - «They don't care anything about words except as little things to pass the time with» (Faulkner 1964b: 96) - e prosseguida por figuras femininas como Laverne Schumann (*Pylon*), Charlotte Rittenmeyer (*The Wild Palms*) ou Eula Varner (*The Hamlet, The Town*).

No caso de Addie, é seu, como bem salienta Floyd Watkins (Watkins 1971), um dos mais veementes repúdios das abstracções nas primeiras décadas do século XX, a par da diatribe de Frederic Henry em *A Farewell to Arms*, no seu total desacordo com a «obscenidade» de palavras como «sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain» (Hemingway 1969: 184). O aviso das duas personagens (uma mulher, um homem) relativamente às limitações e aos ardis das palavras abstractas em quotidianos feitos de fracturas está legitimado

pelo credo modernista, propagado, entre outros, por alguém que Hemingway muito respeitou: Ezra Pound.

Faulkner, por seu turno, embora em consonância com os pronunciamentos poundianos – ou com o pensamento de um Eliot e de um Joyce –, encontra nas vicissitudes sócio-históricas da sua região natal e no mundo heterogéneo de Yoknapatawpha o húmus vital para as suas elaborações narrativas. As palavras atraçoam e, para Hemingway como para muitos modernistas, o lugar maior dessa armadilha é a frente de guerra. Longe de um cenário de guerra ou do cosmopolitismo das instituições e cidades do modernismo, Addie apreende a traição das palavras no seu remoto lugar rural e, além disso, na qualidade de cadáver que fala. Verbaliza a sua desconstrução discursiva, da qual deriva toda a experimentação linguística em *As I Lay Dying*, e faz ouvir a sua voz desviante de todos os cânones. Não só contesta a tradição da comunidade patriarcal, que lhe nega essa mesma voz, como procura quebrar os silêncios que contribuem para a manutenção das convenções.

Segundo a matriarca da família Bundren, a linguagem é precisamente uma convenção, um conceito, que se traduz num desacordo entre o verbalizar e o fazer, entre as palavras e os actos. Addie condena as palavras abstractas, exemplos cimeiros de um esvaziamento de sentido provocado pela rotina do uso, mas vai a elas recorrer para descrever os actos da sua experiência de vida. Apercebe-se que a premência em construir uma afirmação e uma identidade próprias é uma transgressão da lei e das convenções que, contudo, depende das convenções para se poder concretizar. A mulher de um secundarizado Anse tem consciência de que o instrumento (a linguagem) que, a título de exemplo, nomeia a inocência, designa no mesmo lance a perda dessa mesma inocência, projecta mais uma imagem da dor do que a dor propriamente dita, pode convocar uma noção e o seu contrário. A percepção deste tipo de conflito alerta para os paradoxos da linguagem e para as dificuldades em dizer o real, o que, no limite, desemboca em silêncio.

No cânone faulkneriano, cada personagem/narrador pode fazer uso da sua própria linguagem numa galáxia de estilos individuais e repetidos pontuados pelo registo coloquial, vernáculo, por incorrecções linguísticas e gramaticais próprias da oralidade – uma espécie de história falada passada a escrito –, e por uma sintaxe fragmentada:



I took out my watch and listened to it clicking away, not knowing it couldn't even lie. Then I laid it on the table and took Mrs Bland's letter and tore it across and dropped the pieces into the waste basket and took off my coat, vest, collar, tie and shirt. The tie was spoiled too, but then niggers. Maybe a pattern of blood he would call the one Christ was wearing. I found the gasoline in Shreve's room and spread the vest on the table, where it would be flat, and opened the gasoline. *The first car in town a girl Girl that's what Jason couldn't bear smell of gasoline making him sick then got madder than ever because a girl Girl had no sister but Benjamin Benjamin the child of my sorrowful if I'd just had a mother so I could say Mother Mother.* (Faulkner 1994: 109)

Neste passo retirado de *The Sound and the Fury*, mais do que a conhecida obsessão de Quentin Compson com o tempo, mais do que o envio à figura de Cristo ou dos ecos do Génesis à volta do nome Benjamin, sobressai o intento frustrado de fixar na linguagem a desordem da mente. A busca de coerência nas relações entre seres, lugares e contexto social atravessa a ficção narrativa de Faulkner e acentua a incursão numa poética da desintegração que, por sua vez, resulta da consciência activa perante o peso das circunstâncias de tempo e de lugar. O que se converte numa pujante invenção estilística que não recusa a expressividade do silêncio, os espaços em branco em páginas também povoadas de manchas ou sinais gráficos de diversa configuração, em suma, uma arte não-verbal empenhada em aprisionar o inapreensível e em encontrar o sentido onde ele não existe.

A fuga alternativa ao verbo, no que concerne ainda a *The Sound and the Fury*, é observável nos gemidos de Benjy, no suicídio de Quentin, na fúria impotente e sem palavras de Jason, ou no cântico de Dilsey no ritual religioso da Páscoa. O outro extremo do cântico da linguagem residirá, no que toca a *As I Lay Dying*, em Darl e na sua eventual loucura, susceptível de ser interpretada como consequência do excesso do muito dizer e da insuficiência dos actos. Ressalve-se, contudo, que a linguagem da personagem não se exaure em palavras. A sua sensibilidade de poeta confere-lhe o poder de ir para além do registo verbal, ultrapassando ou complementando o aquém das suas próprias expressões através do recurso à linguagem do olhar e ao jogo das imagens.

Seguramente o mais sensível dos membros da família Bundren, Darl compara o caixão da mãe em cima de um cavalete a um insecto cubista (cf. Faulkner 1996: 204). Poder-se-á, a propósito, falar do cubismo verbal de Darl e, em relação ao romance em apreço e a toda a novelística faulkneriana, de aproximações à pintura cubista, tão evidente é a pluralidade de perspectivas e de ângulos de visão para a figuração de um mesmo acontecimento ou modo de ser, dissecados em múltiplas facetas. Estas estratégias ficam disponibilizadas pelos meios expressivos que Faulkner elege para fazer a sua arte de ficção e que lhe permitem imprimir novos volumes e dimensões à sua escrita.

Esta leitura em chave modernista é consentânea com o manejo de técnicas associadas ao cinema, como é o caso da *montagem* que, juntamente com a *colagem* e o *papel colado*, integra o arsenal de inovações e rupturas técnico-formais de que a literatura e outras artes se serviram nos princípios do século XX. No caso de Faulkner, a crítica da tradição e os sentidos dados pelo modernismo contribuem para o carácter inovador da sua escrita. Mas o construtor de Yoknapatawpha soube combinar o novo com um modo tão antigo como o *storytelling*. Constantemente empenhado na busca de um sentido para a vida, Faulkner optou essencialmente pelo conto e pelo romance, géneros capazes de melhor condensar a multiplicidade de vivências, desencantos, dúvidas e deslumbramentos da sua experiência sulista (vitoriana) e da sua educação modernista. Através de uma autocriação sem descanso e de um alto pendor inventivo, Faulkner interroga as relações humanas e os seus dramas. De facto, é impossível entender o experimentalismo narrativo de Faulkner nos seus romances de Yoknapatawpha sem perceber que, à sua maneira, o autor de *As I Lay Dying* e de *The Sound and the Fury* estava concomitantemente a questionar aspectos fundamentais da ficção narrativa.

O núcleo de todo este processo radica no Sul. A arte de Faulkner é uma arte de desintegração, reinvenção e descoberta. Sobre a sua escrita paira a sombra de mitos reprimidos do passado sulista (mais a miscigenação do que a escravatura) e os segredos da sua cultura. A crise de identidade que os seus romances veiculam é abordada através da exposição da instituição familiar, da comunidade, da história. As descrições de uma paisagem associada à desordem interior e a busca de personagens quase sempre em movimento num quotidiano baço e sem alternativas jogam com disjunções que apontam

para segmentos pulverizados da vida onde a unidade se abre para o descentramento de destinos feitos de fragmentação, deriva, errância e desencanto.

Se o resto da América via os sulistas com um olhar semelhante àquele que o Sul lançava ao homem negro – corporização do mal, recordação de uma culpa ancestral, emblema do pecado –, também se justifica falar da relação conflituosa da América consigo mesma, entre o desejo de harmonia do seu racional consciente e as pulsões distópicas do seu inconsciente obscuro. Pela sua gênese, roteiro e demanda, a Literatura Americana, mais do que qualquer outra, necessita de lugares a explorar e cumprir. Na qualidade de proprietário único do seu condado literário, Faulkner percebeu como poucos que o lugar é aquilo que permite à literatura ir para além dos limites de uma região ou de um território. Por isso optou por escrever a partir de Yoknapatawpha, um lugar ao Sul.

### Referências Bibliográficas

- Azevedo, Carlos (2006): «Do Modernismo em William Faulkner: *As I Lay Dying*». In: *Estudos de Homenagem a Margarida Losa*. Ana Luísa Amaral e Gualter Cunha (org.). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto: 71-95.
- Faulkner, William (1930): *Soldier's Pay*. London: Chatto and Windus. [1926]
- (1933): «An Introduction to *The Sound and the Fury*». In: *Mississippi Quarterly* 26 (Summer 1973): 410-415.
- (1950): «Address upon Receiving the Nobel Prize for Literature». In: *The Portable Faulkner* (Reviewed and Expanded Edition) . Malcolm Cowley (ed.). The New York: The Viking Press, 1967: 723-4.
- (1959): *Light in August*. New York: The Modern Library. [1932]
- (1964a): *Absalom, Absalom!*. New York: Random House. [1936]
- (1964b): *Mosquitoes*. London: Chatto and Windus. [1927]
- (1984): *Intruder in the Dust*. In: *William Faulkner – Novels 1942-1954: Go Down, Moses, Intruder in the Dust, Requiem for a Nun, A Fable*. New York: The Library of America: 283-470. [1948]
- (1994): *The Sound and the Fury*. New York: Norton. [1929]
- (1996): *As I Lay Dying*. New York: Vintage. [1930]

- Gwynn, Frederick L. e Joseph L. Blotner, coord. (1995): *Faulkner in the University*. Charlottesville: University Press of Virginia. [1959]
- Hemingway, Ernest (1969): *A Farewell to Arms*. New York: Charles Scribner's Sons. [1929]
- Meriwether, James B. e Michael Millgate, eds. (1968): *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner 1926-62*. New York: Random House.
- Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa (1987): «Lugares de Sentido na Literatura Americana». In: *Revista Crítica de Ciências Sociais* 22: 159-174.
- Tate, Allen (1968): *Essays of Four Decades*. New York: New American Library.
- Watkins, Floyd C. (1971): *The Flesh and the Word: Eliot, Hemingway, Faulkner*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Welty, Eudora (1979): «Place in Fiction». In: *The Eye of the Story: Selected Essays and Reviews*. New York. Vintage Books: 116-133.



# **Porches and places in Zora Neale Hurston's representation of African American Culture of the South**

ORQUÍDEA RIBEIRO

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro  
oribeiro@utad.pt

*The sun was gone, but he had left his footprints in the sky. It was the time for sitting on porches beside the road. It was the time to hear things and talk. These sitters had been tongueless, earless, eyeless conveniences all day long. Mules and other brutes had occupied their skins. But now, the sun and the bossman were gone, so the skins felt powerful and human. They became lords of sounds and lesser things. They passed nations through their mouths. They sat in judgment.*

Zora Neale Hurston,  
*Their Eyes Were Watching God.*

The significance of the front porch as both an architectural place and a social space is evident in African American culture. Its essential function was to allow southern African Americans to interact in a place where the Negro's cultural expression could be celebrated. As a place of assembly, the African American porch supported interconnectedness between people and gave neighbors a strong sense of community. Front porch culture was associated with the importance of storytelling as a means of transmitting values and culture.

The front porch is identified with southern culture, a place where cultural expression was celebrated. The southern porch originates from Haitian shotgun houses, an African architectural style from West Africa, from traditional African architecture, Indian bungalows, European classical porticos and European interior courtyards. Haitian shotgun houses were an African architectural style taken by the slaves from West Africa to Haiti and then to the South of the United States via New Orleans in the early nineteenth century, after thousands of free Blacks and Haitian Creoles arrived in Orleans from Haiti following the Haitian Revolution of 1791.<sup>1</sup> The style blended with Louisiana's other building traditions like the African, French and Arawak, spreading first to both rural and urban areas of Alabama, often in African-American communities and neighborhoods, and then throughout the South. While predominantly an urban resource, this architectural housing style could also be found in rural plantation quarters built mainly for low-income workers, and in urban contexts, like the New Orleans French Quarter. Today they can be found all over the United States, but the front porch endures as a cultural site of real significance throughout the South.

The porch was an outdoor living room where the community could get together after the activities of a long day. In the late afternoons or evenings, the outdoor air provided a cool alternative to the stuffy indoor temperatures of the South. The porch fostered a sense of community as a place where interaction with the community could take place. Jocelyn Hazelwood Donlon is one of the authors to acknowledge the cultural importance of the porch to the South and to the African American community. "By merely occupying a porch, an individual acknowledges [his] connection to the community at large" (Donlon 2001: 2). The porch is thus related to a sense of cultural identity, being "traditionally southern, governed by norms of sharing with the community" (Donlon 2001: 5).

The front porch was an area between the public and private sphere of the house. Jocelyn Hazelwood Donlon mentions the "liminality" of

---

<sup>1</sup> The shotgun house is long and narrow with a gable-ended entrance or a porch, one-room wide, and two or three rooms deep. The shotgun house is so named because apparently one can fire a shotgun through the front door with the shot exiting through the back door without ever having touched a wall.

the porch as a transition place between outdoors and indoors, a social place to view, interact and celebrate the community, allowing for new relationships to be established. (Donlon 2001: 15). Donlon points out that the front porch is special to African Americans and is part of their identity, linking community members to each other, providing a place where they can assemble and swap stories and experiences. Trudier Harris recalls her experience while growing up in Tuscaloosa, Alabama: "In the absence of television and air-conditioning, my relatives and neighbors routinely gathered on porches, and those sites became some of the primary stages for interactive storytelling, for the passing on and receiving of oral traditions" (Harris 1996: xii).

The connection between folk roots and the porch is evident in Zora Neale Hurston's work. Hurston was one of the first widely acclaimed black writers to assimilate folk tradition into literary works. Through her ethnographies, plays and fiction, she focused on the daily activities of African Americans in the all-black town of Eatonville and in other all-black spaces. The porch as a stage for the African American storytelling sessions and lying contests appears throughout Hurston's work and especially in *Mules and Men* (1934) and *Their Eyes Were Watching God* (1937), works that show that her interest in African American folk materials and orality was at its highest.

In the article "Characteristics of Negro Expression" (1934) Hurston documents the distinctiveness of black culture. As one of the few collectors of black American folklore who have historical importance, the bulk of Hurston's work on Southern rural communities provides important historical information about the beliefs, values and practices of the African-American population of the South.

Hurston showed concern regarding the disappearance of black folk cultures. She realized that time was running out and that the folklore might be forgotten, so she explains to the store porch congregation in *Mules and Men* why she was recording the material from the lying sessions; to ensure that folk culture would not vanish with the death of the tellers, to preserve black folk culture and to share the culture with many people: "They are a lot more valuable than you might think. We want to set them down before it's too late" (Hurston 1995b: 14).

The folktales she collected were not merely the amusing stories she heard during her childhood or a cultural heritage of the slavery



period, but something that was very much alive – “Negro folklore is not a thing of the past” – and that helped “her people” deal with a world full of inequalities. The telling of “lies” was itself a tradition that continued to voice as well as shape the ongoing life of the community: “it was the habit of the men folks particularly to gather on the store porch of evenings and swap stories” (Hurstun 1995b: 10). Hurstun had a deep understanding of African American folk culture and life which contributed to her ability to capture the rhythms of black speech – Negro dialect was a way of rescuing the dignity of the speakers from decades of humiliation.

For Hurstun, collecting folklore meant “diving” into all sorts of cultural activities of the community of black people of the South, mainly in her former hometown, Eatonville, in Florida, but also in the neighboring cities and in Louisiana. She danced, sang, heard and told tales and had a good time with the subjects of her research. Hurstun claims her home in the South with an uncomplicated pride. Although she returned to New York intermittently during the late 1920s, 1930s and early 1940s, she wrote and lived most of her life in her native state. Refusing to “pretty up” or denigrate the reality of lower-class black people’s lives, she gives an accurate portrayal of black people and their community in her work. With Hurstun, gone were the days when dialect was associated with “ignorant, illiterate southern darkies” (Widerman in Hurstun 2001: xvi).

The short stories mark the beginning of Hurstun’s career in fiction and play upon the ideas, issues and themes that would be at the center of her later works. The setting of most of the early short stories is almost inevitably the South, with Eatonville as the preferred setting. Folk culture roots are celebrated and preserved through the spirituality and sensibility of the characters that fill her stories. Hurstun’s best-known short stories show male-female relationships in a domestic setting that is part of the black southern community. She reveals the humorous and exotic side of black culture in the rural South, but also makes a veiled complex analysis of race and gender in black life.

In the twenties Hurstun seemed to be in the right place at the right time and trying to prove that oral tradition is the foundation of African American cultural expression. She was born among the folk-

tales, superstitions, jokes and lying sessions in Eatonville, the first incorporated all-black town, on the outskirts of Orlando, in Florida:

From the earliest rocking of my cradle, I had known about the capers Brer Rabbit is apt to cut and what the Squinch Owl says from the house top. But it was fitting me like a tight chemise. I couldn't see it for wearing it. It was only when I was off in college, away from my native surroundings, that I could see myself like somebody else and stand off and look at my garment. Then I had to have the spy-glass of Anthropology to look through at that. (Hurston 1995b: 9)

Hurston chose to return to her native Eatonville to collect folklore "because [she] knew that the town was full of material and that [she] could get it without hurt, harm or danger [...] [since] it was the habit of the men folks particularly to gather on the store porch of evenings and swap stories" (Hurston 1995b: 10). In *Mules and Men*, she narrates that, as she entered Eatonville, the first thing she saw was the store porch and she "was delighted. The town had not changed. Same love of talk and song" (Hurston 1995b: 13). Hurston immediately fitted into the Eatonville social life. She heard tales and was invited to a toe-party.<sup>2</sup> As Hurston reveals in her folklore writings and in her novels, in Eatonville the collective memory has been carried into the collective present through the voices of the "men folks" who gathered on the porch of Joe Clarke's store. "The women folks" were allowed to hear the "lies" but their participation was limited.

The storytelling sessions took place on the store porch where men told lies, but sometimes women were allowed to give contributions. Gold, an Eatonville woman, enters the male-dominated storytelling world of Joe Clarke's porch to tell the tale of how God "gave out color" and "how come [they] are black" (Hurston 1995b: 33-34).<sup>3</sup> In reporting

---

<sup>2</sup> One of the girls at the party describes the toe-party: "Well, they hides all the girls behind a curtain and you stick out yo' toe. Some places you talke off yo' shoes and some places you keep 'em on, but most all de time you keep 'em on. When all de toes is in a line, sticking out from behind the sheet they let de men folks in and they looks over all de toes and buys de ones they want for a dime. Then they got to treat de lady dat owns dat toe to everything she want" (MM 20).

<sup>3</sup> This tale is repeated in Hurston's autobiography *Dust Tracks on a Road* (1942).

Gold's tale, Hurston showed that female dominance was possible in a male-dominated setting and that black southerners could tell a race-related joke even at their own expense. Joe Clarke is the most recurrent character in Hurston's fiction, as on his porch most of the action takes place, if by "action" one refers to the "lyin'" and "storytelling".

In "The Head of the Nail," the twelfth piece of "The Eatonville Anthology" (1926), Eatonville, the "town," is the members of the community that have "collected" on the porch of the "store-post office as is customary on Saturday nights. The town has had its bath and with its week's pay in pocket fares forth to be merry" (Hurston 1995b: 821).

The play *Mule Bone: A Comedy of Negro Life* written by Hurston and Langston Hughes begins on a "Saturday afternoon and the villagers are gathered around the store" (Hurston and Hughes 1991: 48). Saturday is a day away from work and away from white people. The Eatonville inhabitants rest on the store porch, tell lies, play checkers and card games and comment on the lives of those who come to the store or pass by the store porch. There are depictions of folk life, storytelling situations, lying contests and signifying occasions in *Mule Bone*.

The community is at the center of the play as Saturday afternoon activities are taking place on the store's front porch: the community comments on the male-female relationships, especially the love triangle; the women go into the store to buy groceries, and the men tell jokes and stories and play checkers and card games. On the porch the sitters show their verbal talents, telling stories and holding lying contests, or simply signifying to others. When a porch sitter asks Elder Simms about his wife, Simms reply that "she's feelin' kinda po'ly today" starts a lying contest among the porch sitters.

Jim Weston and Dave Carter arrive at the porch. The two men, Jim, a guitar player, characterized by the authors as being "slightly arrogant, aggressive [...] ready with his tongue," and Dave, a dancer, a "soft, happy-go-lucky character, slightly dumb and unable to talk rapidly and wittily" form a singing and dancing team that usually plays for white audiences (Hurston and Hughes 1991: 45). They have been playing "for white folks at [a] party" (Hurston and Hughes 1991: 79). Jim makes a distinction between the audiences; playing for "white folks" is very different from playing "for the colored." The "colored" folks of the community share with the pair a knowl-

edge of songs and dances that becomes evident when the two perform for Daisy: "some of the villagers join in song and others get up and march around the porch in time with the music. [...] There is dancing, treating and general jollification. Little children dance the parse-me-la" (Hurston and Hughes 1991: 84). The porch is a setting for African American cultural expression.

The turkey of "The Bone of Contention" is replaced by a woman, Daisy, in *Mule Bone*. The partners and friends quarrel on the store's front porch over Daisy Taylor, a girl that works as a domestic servant for a white family. Jim hits Dave on the head with a mule bone that was lying on the ground. The mule bone had been brought to the store porch by Joe Lindsay earlier and identified as the "hock-bone of Brazzle's ole yaller mule" (Hurston and Hughes 1991: 53). The mule had been dead for a while, but continued to be part of the men's conversation on the store porch as they remembered the mule as having an attitude. The "draggin' out" of the mule to the swamp gathered more people than the "last school closing" (Hurston and Hughes 1991: 54). When Jim, Methodist, hits Dave, Baptist, on the head with the mule bone, the community takes sides according to their religion, with the exception of Joe Clarke, who being a Methodist, sides with Dave.

The trial is held at the Macedonia Baptist Church (transformed into a court-house). The rivalry between Baptists and Methodists continues when Deacon Lindsay encounters Sister Taylor on the way to the trial. Sister Taylor and Sister Thomas do not answer Rev. Childers when he greets them. Lindsay questions them about it and an insult ritual begins, showing that women can put aside their passivity and inferior status in the community, being very capable of challenging men verbally.

The verbal duel between Baptist Sister Lewis and Methodist Sister Taylor takes place in the Macedonia Baptist Church just before the trial starts. They signify to each other despite the failed attempts of Mayor Clarke and the town Marshall, the young Lum Boger, to stop the dialogue and the threats. Domestic life is the inspiration for playing the dozens. The trial begins with Jim admitting to hitting "ole Dave wid de mule bone, but I ain't guilty uh nothing" (Hurston and Hughes 1991: 131). Elder Simms, for the defense, also focuses on the fact that Jim "ain't done no crime" (Hurston and Hughes 1991: 134).

He intervenes to prove Jim's innocence by the Bible and "white folks law" (Hurston and Hughes 1991: 134-5).

Hurston's verbal creativity, her love for the folk tale and her gift for storytelling derive from the storytelling and lying contests, almost performed exclusively by men, which are part of her cultural heritage as a member of the Eatonville and southern African American community. As she writes in the chapter "Figure and Fancy," "the store porch was the most interesting place that I could think of. I was not allowed to sit around there, naturally. [...] But what I really loved to hear was the menfolks holding a 'lying' session. That is, straining against each other in telling folk tales. God, Devil, Brer Rabbit, Brer Fox, Sis Cat, Brer Bear, Lion, Tiger, Buzzard, and all the wood folk walked and talked like natural men" (Hurston 1995b: 599, 600, 601).

Cultural identity and community are expressed through the use of the front porch in Hurston's *Their Eyes Were Watching God*, a masterpiece of vibrant folk culture, which also takes us to Eatonville, where the "tongueless, earless, eyeless conveniences" who sit on the porch of Joe Clarke's store watch life around them (Hurston 1995a: 175). It is in Eatonville that Janie tells her life story to her bosom friend, Phoebe. Janie, who married Jody Starks and achieved respectability and economic security, was placed on a pedestal but lost her individualism. Her husband barred her from the store's front porch where all the tale telling and story swapping took place, but when he dies she asserts her position in and control over that porch. The success of Janie's last relationship, her union with Tea Cake, is symbolized by the way in which Janie shares in the fun times of both her man and her community as she works alongside Tea Cake in the bean fields. Tea Cake reverses the image of the black-woman-as-mule for Janie as he invites Janie, rather than demanding that she work and abstain from the folkways of her people, like Jody did. Tea Cake and Janie's love affair and marriage contributes to Janie's blossoming, to the development of her independence as well as of her sensuality, as "her soul [finally] crawled out of its hiding place" (Hurston 1995a: 279).

Janie and Tea Cake go to the muck, the Bottom, a place symbolic of the rootlessness, or chaos, associated with the African Americans' struggle to find identity, meaning and order in their lives. The imagery of the Bottom symbolizes the deep richness of the African American's racial heritage. African American writers describe the Bottom in pro-

fuse images of nature – soil, water, air and plant imagery. According to Jerome E. Thornton,

In the world of African American fiction, the African American protagonist always seems to be on the move away from conventional materialism and social pretenses associated with black bourgeois life back to a black heritage. This journey usually takes the protagonist to “the Bottom”. (Thornton 1990: 735)

Whereas Janie’s other husbands had wanted to restrict Janie’s participation in life, Tea Cake encourages her to enjoy it to the fullest. There are no forbidden areas. The two give and take equally and, for Janie, getting to the horizon seems imminent. He tells Janie that they are “gointuh do somethin’ crazy. [...] We goin on de muck”, a place where “folks don’t do nothin’ down dere but make money and fun and foolishness” (Hurston 1995a: 279). The place Tea Cake calls “de muck” is similar to that paradoxical “place” in much of African American fiction which becomes both a physical and a symbolic setting where the African American protagonist finds authenticity, a place rightfully called the Bottom. Thus Janie descends into the abyss of the African American culture and tries to absorb it, rather than succumb to the demoralizing capitalistic and bourgeois influences of black society. For Janie “de muck” is the “place” where she can combine subjective freedom with objective fact. Going on “de muck” allows Janie to be both a free individual and a member of the community. Janie emerges from the depths of her black community offering a sharp contrast to the stereotypical strong “Mama” figure that dominates much of the African American and American literature of the nineteenth and early twentieth century. She becomes liberated and fulfilled by a process of self-definition and emotional identification with self and one’s culture by going “home”.

Back porches as places of intimacy appear in *Their Eyes Were Watching God*. When Janie returns to Eatonville, it is “sitting on the steps of the back porch” that Janie tells her life story to her friend Pheoby (Hurston 1995a: 177). The back porch symbolises Janie’s private world, the intimacy of Janie’s personal narrative to Pheoby. This back porch intimacy contrasts with the gossiping porch just after Janie arrives and before Pheoby goes to Janie’s house. Representing

the folk community, the porch-sitters “couldn’t talk for looking” but “sat in judgement” (Hurston 1995a: 176). While her second husband Jody Starks was alive, Janie’s front porch was a place where Jody could show off his power and Janie to the rest of the community. The performing porch of Joe Starks’s store is a male-dominated space where men tell stories and swap lies and Janie is not allowed to participate, because “Joe had forbidden her to indulge” (Hurston 1995a: 217).

Hurston’s work reflects her commitment to accurately represent the life of black people in the South of the United States. As a writer/folklorist, she captures the richness of the culture in her work, the storytelling tradition, the sense of humor and the creative language, allowing the readers to become porch-sitters, confirming Franz Boas’s statement in the Preface to *Mules and Men*, that “Negro folk-lore has exerted a strong attraction upon the imagination of the American public” (Hurston 1995b: 3).

Hurston, like Donlon, shows “how strongly the porch [...] figures in Southern culture and memory, especially as a locus for the telling of tales” (Dolan 2002: 236). The back porch served as a kitchen extension in rural areas, allowing many kitchen tasks to be performed outdoors. Back porches were more private than front porches, most of them having a view of the back yard and vegetable garden. There is consensus between Hurston and Donlon that the front porch is for “presentable” and social activities like chatting, telling stories and card-playing, while the back porch is more of a setting for house or garden chores like preparing fruit for canning and shelling peas.

The advent of air conditioning contributed to the decline of the use of the front porch as it provided a cool environment indoors. The widespread use of another major domestic technological innovation, the television, provided entertainment inside in the comfort of a cool environment. The front porch was no longer needed or used as a cool shaded area during the day or as a place to enjoy the cool night and relax after a hard day’s work in the company of friends. A change in the American lifestyle, in domestic labor divisions and in cultural habits, which became more individualistic and less community-oriented, contributed to the decline of the front porch in Southern society, but the cultural significance of the front porch remains part of the (African) American way of life.

## Works Cited

- Bus, Heiner (1988): "The Establishment of Community in Zora Neale Hurston's 'The Eatonville Anthology' (1926) and Rolando Hinojosa's 'Estampas del valle' (1973). *European Perspectives on Hispanic Literature of the United States*. Ed. Genevieve Fabre. Houston: Arte Publico Press.
- Dolan, Michael (2002): *The American Porch. An Informal History of an Informal Place*. Guilford, Connecticut: The Lyons Press.
- Donlon, Jocelyn Hazelwood (2001): *Swinging in Place: Porch Life in Southern Culture*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
- Gates, Henry Louis Jr. and K. A. Appiah (eds.) (1993): *Zora Neale Hurston. Critical Perspectives Past and Present*. New York: Amistad.
- Harris, Trudier (1996): *The Power of the Porch. The Storyteller's Craft in Zora Neale Hurston, Gloria Naylor, and Randall Kenan*. Athens and London: The University of Georgia Press.
- Hemenway, Robert E. (1977): *Zora Neale Hurston: A Literary Biography*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- (1972): "Zora Neale Hurston and the Eatonville Anthropology". *The Harlem Renaissance Remembered*. Ed. Arna Bontemps. New York: Dodd, Mead & Company: 190-214.
- Hughes, Langston (1996): "The Negro Artist and the Racial Mountain" in *Lost Plays of the Harlem Renaissance. 1920-1940*. Eds. James V. Hatch and Leo Harmalian. Detroit: Wayne State University Press: 408-412.
- Hurston, Zora Neale (1995a): *Zora Neale Hurston. Novels and Stories*. New York: Library of America.
- (1995b): *Zora Neale Hurston. Folklore, Memoirs and Other Writings*. New York: Library of America.
- and Langston Hughes (1991): *Mule Bone. A Comedy of Negro Life by Langston Hughes and Zora Neale Hurston*. Eds. George Houston Bass and Henry Louis Gates, Jr. New York: HarperCollins Publishers.
- Kaplan, Carla (ed.) (2002): *Zora Neale Hurston. A Life in Letters*. Ed. New York: Doubleday.
- (2001): *Zora Neale Hurston. Every Tongue Got to Confess. Negro Folk-Tales from the Gulf States*. New York: HarperCollins Publishers.



- Patterson, Tiffany Ruby (2005): *Zora Neale Hurston and a History of Southern Life*. Philadelphia: Temple University Press.
- Plant, Deborah G. (1995): *Every Tub Must Sit on its own Bottom. The Philosophy and Politics of Zora Neale Hurston*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Price, Reynolds (eds.) (1992): *Out on the Porch. An Evocation in Words and Pictures*. Chapel Hill: Algonquin Books of Chapel Hill.
- Thornton, Jerome E. (1990): "The Paradoxical Journey of the African American in African American Fiction". *New Literary History*, Volume 21, Number 3, Spring 1990.

## Appendix - Figures

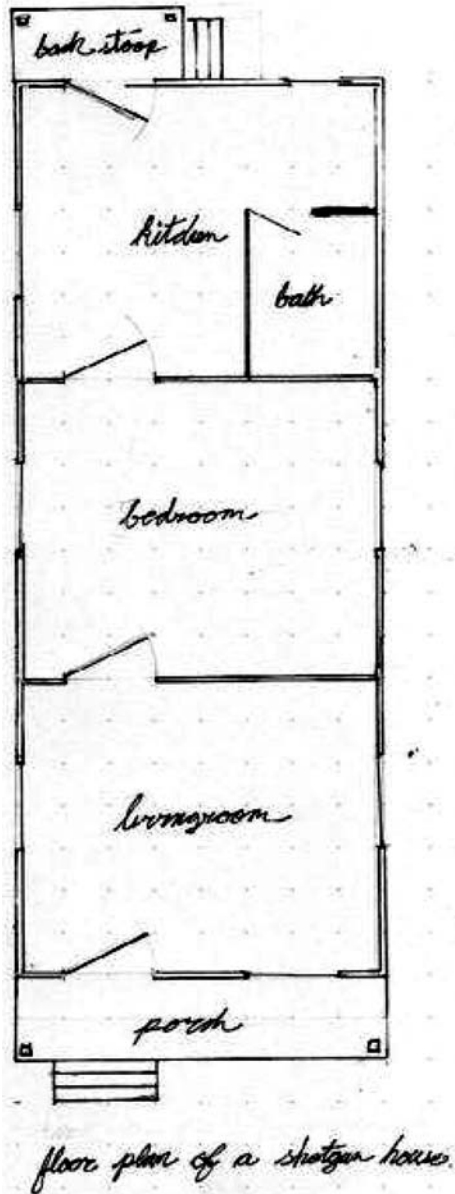


Figure 1: Floor Plan of a Shotgun House  
([http://en.wikipedia.org/wiki/File:Shotgun\\_house\\_plan.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Shotgun_house_plan.jpg))



**Figure 2: Creole Shotgun House**

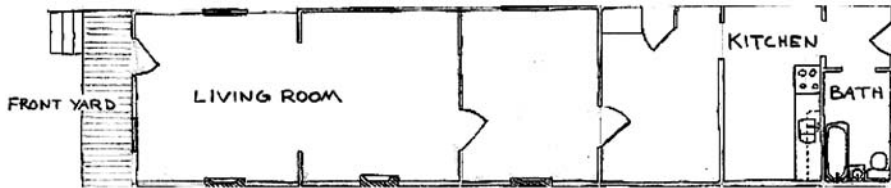
(<http://www.frenchcreoles.com/Architecture/creole%20architecture.htm>)



Yoruba, West African



Haiti



American South

**Figure 5: Drawings detailing the transition of the shotgun house from West Africa, to the Caribbean, and to New Orleans.**

(<http://northbysouth.kenyon.edu/2002/Space/shot2.htm>)

# Terras e Letras: Do «lugar» ao «não-lugar» na obra de Edith Wharton \*

TERESA TAVARES

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

tete2554@gmail.com

## 1. Introdução: o lugar em questão

O conceito de «lugar», sendo aparentemente simples pelo seu uso quotidiano nos mais diversos contextos, revela-se extremamente complexo quando procuramos defini-lo com algum grau de rigor. Tendo aceite o desafio de escrever sobre «a importância do lugar na literatura americana», comecei precisamente por me interrogar sobre os possíveis sentidos de «lugar» nesta frase. Será que deveria falar sobre a centralidade dada à descrição de paisagens, cidades, casas, enfim «lugares», nas obras de autores/as dos Estados Unidos? Ou antes a importância do «lugar» que esses autores e essas autoras ocupam no campo literário num determinado período histórico? E será que o primeiro sentido está relacionado com o segundo? Isto é, que escrever sobre certos lugares condiciona o lugar que essas/es autoras/es ocupam no campo literário? Na tentativa de sair deste imbróglio teórico, procurei ajuda na vasta literatura sobre «lugar» oriunda das

---

\* Agradeço aos meus colegas António Gama e Norberto Santos, do Departamento de Geografia, a variada bibliografia que colocaram à minha disposição e a disponibilidade para falar comigo sobre questões de “lugar”.

ciências sociais e particularmente da geografia. Mas a ajuda revelou-se bem mais complicada do que esperava, pelo que a síntese que se segue não faz certamente justiça à complexidade e diversidade de abordagens do tema.

O geógrafo Tim Cresswell, por exemplo, começa o seu livro dedicado ao conceito com uma definição básica de lugar («a meaningful location» [7]), a que acrescenta depois algumas explicações: «Place is how we make the world meaningful and the way we experience the world. Place, at a basic level, is space invested with meaning in the context of power. This process of investing space with meaning happens across the globe at all scales and has done throughout human history» (12). Começamos, portanto, a ver que «lugar» não se refere apenas a «local físico», «ponto no mapa», embora possa ser isso também, e que a interacção entre o espaço e o humano é essencial à criação de «lugares» – lugares esses que se distinguem pelos sentidos humanos de que foram sendo investidos ao longo da história, dentro de determinadas configurações políticas. Se, por um lado, o lugar é uma construção humana, por outro, contribui também para a construção do humano. Nas palavras de Allan Pred, «Place [... ] always involves an appropriation and transformation of space and nature that is inseparable from the reproduction and transformation of society in time and space» (6).

Nas afirmações anteriores é feita uma distinção entre espaço e lugar – termos que são frequentemente usados de forma indistinta tanto na produção académica de várias disciplinas como na linguagem do dia-a-dia –, sendo que o primeiro aparece aqui com um sentido de «matéria prima» a partir da qual se constrói o lugar. Yi-Fu Tuan, para quem os dois conceitos se definem necessariamente por relação um com o outro, concebe o espaço como algo de indiferenciado, que ganha contornos de lugar «as we get to know it better and endow it with value. [...] [I]f we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in a movement makes it possible for location to be transformed into place» (6). Linda McDowell acrescenta que o espaço não é apenas constituído por «a set of flows», mas também por um conjunto de lugares com associações e significados para indivíduos e grupos, podendo materializar-se a diversas escalas – desde a casa à nação (cf. também Tuan 149). Para ela, o espaço é «relacional» e o lugar é «a ‘structure of feeling’ centred on a specific territory» (32).

No contexto das ciências sociais, e em particular da sociologia, as reflexões sobre o lugar têm tomado também em conta as configurações de poder e a constante negociação de sentidos atribuídos às posições ocupadas no «espaço social» por diferentes grupos, classes ou indivíduos. O espaço aqui é concebido como um arena de estruturas ou regras que determinam as actividades, comportamentos, práticas e posições dos sujeitos, mas que pode ser também alterado pela acção destes (cf. Bourdieu, *Distinction*; Lefebvre; Hillier and Rooksby 20, 23). A consciência do lugar ocupado no espaço social por um determinado grupo é muitas vezes reforçada ou mesmo produzida por processos de concentração num local específico, o que aponta para a relação íntima entre os dois conceitos de lugar que tenho estado a discutir.

De que forma é que o lugar nestas duas acepções condiciona as escolhas e os percursos individuais? Para começar a esboçar uma resposta, será talvez pertinente considerar o caso concreto do conjunto significativo de autores/as americanos/as do século XIX e início do XX, como Henry James, Gertrude Stein, Edith Wharton e T. S. Eliot, que escolheram abandonar o seu país de origem e estabelecer-se na Europa. O célebre dito de Gertrude Stein, em *Paris France*, sobre a necessidade de os escritores terem dois países, dá-nos uma explicação possível para este facto, sendo de notar que ela coloca a questão em termos imperativos: «[W]riters have to have two countries, the one where they belong and the one in which they really live. The second one is romantic, it is separate from themselves, it is not real but it is really there» (2). O que se sugere aqui é que a pertença a um lugar pode constranger a visão e a liberdade criativa, e que as possibilidades «românticas» proporcionadas por outro lugar, sentido como distante e simultaneamente como localizado e concreto («really there»), geram um sentido de liberdade e uma distanciação crítica que podem ser extremamente produtivas. Como Stein a seguir afirma, «in general that other country that you need to be free in is the other country not the country where you really belong» (3). Muito recentemente, Ohran Pamuk, ao reflectir sobre o exílio de escritores do Terceiro Mundo, afirma algo de semelhante, ao dizer que o exílio «não é tanto uma questão de geografia quanto um estado espiritual, um sentimento de exclusão, de ser um perpétuo estrangeiro. Ao mesmo tempo, esta sensação de ser um intruso liberta-o de ansiedades relativas à originalidade» (175-6).

Mas no caso dos escritores e das escritoras que mencionei, e particularmente de James e Wharton, parece-me que a percepção que têm, por um lado do seu país de origem como deficitário em termos culturais, e por outro da Europa como o centro das artes e das letras, contribuiu em muito para a decisão de se radicarem em Inglaterra e França. As razões de James, expostas no seu estudo sobre Hawthorne em 1879, são claras: os Estados Unidos não possuem as condições «civilizacionais» necessárias ao trabalho do romancista. O que James «lê» nos diários e obras de Hawthorne é «the thinness, the blankness» da América: «It takes so many things, as Hawthorne must have felt later in life, when he made the acquaintance of the denser, richer, warmer European spectacle – it takes such as accumulation of history and custom, such a complexity of manners and types, to form a fund of suggestion for a novelist» (43).

Como procurarei demonstrar tomando como estudo de caso a obra de Edith Wharton, esta percepção da América como cultural e socialmente deficitária, ou mesmo hostil em relação às artes, era comum a uma elite que em muito contribuiu para a estruturação do campo artístico e literário no século XIX, nomeadamente através do estabelecimento de distinções entre a «alta cultura» e a «cultura popular» ou «cultura de massas». A hierarquização da produção artística e o «crescente elitismo da alta cultura» resultaram de processos de especialização e autonomização que são parte integrante das transformações induzidas pela modernidade<sup>1</sup> no mundo ocidental (Santos 74-5). Como Nancy Bentley argumenta, «Modernity [...] was not only an object or topic for Wharton, but also a formative context that shaped her work from within» (149). Apesar da posição antimo-

---

<sup>1</sup> Em termos simples, «modernidade» designa, nos termos de Anthony Giddens, os modos de vida e as formas de organização social que emergiram na Europa por volta do século XVII, estabelecendo uma «descontinuidade» radical com as ordens sociais «tradicionais». Giddens destaca três aspectos fundamentais dessa descontinuidade: a rapidez extrema das mudanças; o âmbito global das mudanças; e a natureza intrínseca das instituições modernas, que não encontra paralelo em períodos anteriores (por exemplo, o sistema político do estado-nação ou a mercadorização dos produtos e do trabalho assalariado) (1-6). Ver também Boaventura de Sousa Santos para uma definição mais desenvolvida e historicamente situada, que relaciona o trajecto histórico da modernidade com o desenvolvimento do capitalismo nos países centrais (72-78).

dermistamente frequentemente assumida com vigor na sua obra, não há dúvida de que Wharton beneficiou das energias emancipatórias da modernidade como mulher e como escritora. O seu percurso prova que o lugar nas sociedades modernas, embora condicionado por factores como o sexo, a classe e a raça, não é estático e imutável, ao contrário do que acontece nas sociedades tradicionais. O lugar que ela viria a ocupar na mais alta esfera do campo literário – superando os constrangimentos do lugar que lhe estava destinado como mulher da elite nova-iorquina do século XIX – foi conseguido, em grande medida, escrevendo sobre outros lugares para além do seu lugar de origem.

## 2. A Terra das Letras

As primeiras obras que Edith Wharton publicou – *The Decoration of Houses* (1897), *The Valley of Decision* (1902), *Italian Villas and Their Gardens* (1904), *Italian Backgrounds* (1905) e *A Motor-Flight Through France* (1908) – têm um ponto em comum com *A Backward Glance* (1934)<sup>2</sup>, a sua autobiografia oficial e a última obra que publicou em vida: são todos actos de recuperação do passado, implícita ou explicitamente justificados pelo sentido de desagregação e de crise induzidos pela modernidade. No início da sua carreira, ainda a viver nos Estados Unidos, Wharton recupera as tradições do passado da Europa, procurando elos de continuidade entre o novo e o velho mundo, uma continuidade essencial para a definição da sua identidade como escritora profissional e como americana. Por outro lado, quando escreveu *A Backward Glance*, Wharton já estava há mais de duas décadas a viver em Paris, e grande parte do passado que aí recria é o da América da sua infância e juventude, mas não o da América de Whitman, como o título nos faria supor – a fé nas possibilidades democráticas da modernidade dá lugar à nostalgia por essa poderosa visão integrativa projectada por Whitman e traída, para Wharton, pela própria América.

Se o propósito explícito dos primeiros capítulos da autobiografia é recuperar e memoriar uma civilização passada, especificamente a

---

<sup>2</sup> As referências abreviadas às obras de Wharton, compostas pelas primeiras letras de cada palavra do título, seguem as convenções geralmente observadas pela crítica. A abreviatura UCW designa a antologia de textos organizada por Frederick Wegener, com o título de *Uncollected Critical Writings*, e as cartas são indicadas com L.



Nova Iorque da infância de Wharton, comparada à Atlântida desaparecida (BG 55), esse propósito arqueológico (7) produz um resultado no mínimo ambivalente: em contraste com a América do presente, essa América oferece um exemplo de coesão, continuidade e estabilidade, sendo construída como símbolo de uma imaginária pré-modernidade (5-7, 55); no contexto da sua experiência pessoal, como mulher, como escritora e como membro da elite, no entanto, emerge o retrato de uma sociedade estreita, provinciana, restritiva e vazia. Embora Wharton tente logo no início destrinçar a perspectiva do presente da escrita da experiência sentida no passado e ainda ressentida cinco décadas depois (BG 5), o seu acto de contrição é constantemente subvertido pela memória das privações a que foi submetida. O que Wharton sublinha na reconstrução da sua vida, e que se torna particularmente evidente nas metáforas de combate (122-23), é o processo agónico de se tornar uma escritora num contexto familiar e social em tudo adverso (67-70, 121-2). Ao sublinhar a indiferença ou mesmo hostilidade da família e da sua classe em relação à sua carreira literária, ao sublinhar a inexistência de uma atmosfera ou tradição artística na América, Wharton evidencia a dimensão dos seus esforços e do seu êxito. Há, portanto, em *A Backward Glance* duas teses subjacentes constantemente em tensão: se por um lado Wharton afirma a importância das condições materiais proporcionadas pelos lugares para a criação e desenvolvimento da cultura e da arte, por outro, o enredo aqui construído da sua vida afirma, pelo exemplo, a possibilidade de transcender os condicionalismos materiais e sociais.

Poderemos entender melhor as contradições e ambivalências manifestadas na autobiografia se compararmos a imagem da América reconstituída pela memória com a imagem que emerge nas cartas e nas obras de Wharton publicadas até 1908, especialmente os livros de viagens e os manuais de arquitectura e decoração que directamente se debruçam sobre as artes, a história e as sociedades da Europa, comparando-as implícita ou explicitamente com a América. Em *The Decoration of Houses*, *Italian Villas*, *Italian Backgrounds* e *A Motor-Flight*, Wharton descreve as casas, as igrejas, os monumentos, as paisagens e os modos de vida da Europa, desse espaço em que para ela o presente e o passado, o lugar e a história se fundem. O seu objectivo é reescrever a América segundo os seus desejos, para assim poder reinscrever-se, encontrar um *lugar* como escritora nesse mundo que inces-

santamente apaga as marcas da história e da tradição. Perante a catedral de Amiens, Wharton sublinha a «lição» que o novo mundo deve aprender:

[R]everence for the accumulated experiences of the past, readiness to puzzle out their meaning, unwillingness to disturb rashly results so powerfully willed, so laboriously arrived at – the desire, in short, to keep intact as many links as possible between yesterday and to-morrow, to lose, in the ardour of new experiment, the least that may be of the long rich heritage of human experience. This, at any rate, might seem to be the cathedral's word to the traveller from a land which has undertaken to get on without the past, or to regard it only as a «feature» of aesthetic interest, a sight to which one travels rather than a light by which one lives. (MFF 11)

Parece-me significativo que a primeira década da carreira de Wharton seja dominada por questões e preocupações históricas que se reflectem não só nos manuais de arquitectura e decoração e livros de viagens já mencionados, mas também na sua ficção – nomeadamente em *The Valley of Decision* (1902), um romance histórico sobre o século XVIII em Itália. Se considerarmos apenas os livros de viagens e os ensaios sobre história e cultura que Wharton publicou ao longo da sua vida, ainda se torna mais evidente o peso destas questões na fase inicial da sua carreira.<sup>3</sup> O procurarei demonstrar através da discussão destas obras é que a recuperação e apropriação da história e da tradição europeias são essenciais para a construção e legitimação

---

<sup>3</sup> Para além das obras referidas, Wharton escreveu um diário de uma viagem que fez pelo Mediterrâneo em 1888. Descoberto apenas em 1991 e publicado no ano seguinte com o título *The Cruise of the Vanadis*, já neste diário se revela a preocupação de articular a descrição dos lugares com a sua história (Wright 12-13). Só a partir de 1915 é que a autora regressa aos temas históricos com três obras não-ficcionais, que, no entanto, se debruçam predominantemente sobre questões do seu tempo: *Fighting France From Dunkerque to Belfort* (1915), acerca da sua experiência da frente de batalha durante a Primeira Grande Guerra; *French Ways and Their Meaning* (1919), em que procura explicar ao público americano os valores e os costumes da sua pátria adoptiva; e *In Morocco*, em que discorre sobre a história, a arte e a sociedade do país que era na altura ainda uma colónia francesa (1920). Das obras ficcionais, há a destacar apenas *The Age of Innocence* (1920) e *The Buccaneers*, cuja acção decorre nos anos 70 do século XIX.

de uma identidade profissional específica dentro de um campo cultural já claramente hierarquizado no final do século XIX.

A importância que a recuperação da tradição europeia assume especialmente no início da sua carreira pode ser explicada, por um lado, pela experiência pessoal de Wharton e, por outro, pelas transformações culturais do período a seguir à Guerra Civil, que evidentemente condicionam essa experiência. Tendo deixado pela primeira vez os Estados Unidos aos 4 anos (BG 28) e regressado aos 10 (BG 44), e fazendo longas e frequentes viagens pela Europa, Wharton frequentemente se lamenta nas suas cartas que o seu contacto prolongado com a Europa acabou por se transformar numa maldição, contribuindo para a sua alienação da América, uma situação que ela alarga a todo o seu grupo social numa carta a Sally Norton, datada de Junho de 1903:

My first weeks in America are always miserable, because the tastes I am cursed with are all of a kind that cannot be gratified here [...]. One's friends are delightful; but we are none of us Americans, we don't think or feel as the Americans do, we are the wretched exotics produced in a European glass-house, the most déplacé and useless class on earth! (L 84)

No fragmento autobiográfico «Life and I», escrito provavelmente em 1922 (Goodwyn 103), Wharton confessa que desde os 10 anos, altura em que regressou da sua primeira longa estadia na Europa, nunca mais deixou de se sentir uma exilada na América (1081). Tanto nas cartas como na autobiografia, o seu sentimento de exílio e alienação é particularmente associado à falta de beleza e harmonia dos lugares. Num passo que ecoa a famosa lista de Henry James em *Hawthorne* sobre as falhas americanas, Wharton declara:

Out of doors, in the mean monotonous streets, without architecture, without great churches or palaces, or any visible memorials of an historic past, what could New York offer to a child whose eyes had been filled with shapes of immortal beauty and immemorial significance? (BG 54; cf. James, *Hawthorne* 43-44)

É este contexto que permite entender o significado das metáforas espaciais que Wharton utiliza para referir a importância que teve a publicação do seu primeiro livro de contos, *The Greater Inclination*, em

1899. Para ela, claramente, a identidade está associada a uma carreira pública e ambas dependem da radicação num lugar que Wharton aqui chama «the Land of Letters». Os capítulos V e VI da sua autobiografia reconstituem o processo de conquista dessa «Terra das Letras», um processo em que ela se vê primeiramente como uma apátrida, errante, que consegue finalmente com a publicação do seu primeiro livro de contos adquirir direitos de cidadania:

But I must return to «The Greater Inclination», and to my discovery of that soul of mine which the publication of my first volume called to life. [...] thereafter I never questioned that story-telling was my job [...]. Meanwhile I felt like some homeless waif who, after trying for years to take out naturalization papers, and being rejected by every country, has finally acquired a nationality. The Land of Letters was henceforth to be my country, and I gloried in my new citizenship. (BG 119)

Passar o teste da cidadania implica não só recuperar a história e a tradição, mas também afirmar o seu talento individual – ou seja, a sua diferença. Mas as estratégias de demarcação da sua diferença implicam em grande medida, como iremos ver, a sua identificação com os valores e as práticas do grupo de artistas e intelectuais americanos que contribuíram para a formação da esfera da alta cultura e, portanto, para o processo, especialmente visível a partir da Guerra Civil, de segmentação e hierarquização daquilo que Richard Brodhead designa por culturas de letras. Esta estratificação do domínio cultural ocorreu em interacção com a reconfiguração das classes sociais neste período, tendo a alta cultura desempenhado um papel importante na constituição de uma nova elite composta por vários subgrupos, desde o patriciado do período anterior à guerra, aos novos grupos profissionais e segmentos da classe média. O que unia estes subgrupos tão díspares era, em primeiro lugar, a devoção à arte e cultura (que se manifestou nomeadamente na fundação de museus), mas também outras práticas, como os novos desportos do ténis, golfe e vela, as férias na praia ou no campo e as viagens, particularmente a rota da Europa (Brodhead, *Cultures* 97, 123-125; Trachtenberg 144-5). Como Brodhead sublinha, a viagem europeia e o conhecimento das tradições artísticas da Europa tornaram-se neste período requisitos fundamentais para a diferenciação social deste grupo, bem como para o acesso de escritores

e artistas à esfera da alta cultura: «[T]he knowledge of touristic-artistic 'Europe' became the chief requisite for American artists seeking high-artistic careers, and in America in the late 1860s the ability to display this knowledge became the chief literary ticket in» (97).

Neste contexto, as condições criadas pela situação social privilegiada de Wharton parecem determinar uma posição ideal para o seu ingresso na Terra das Letras. Contudo, em *A Backward Glance*, Wharton sublinha as dificuldades da sua participação nessa esfera da alta cultura, não só pelo facto de ser mulher, o que implicou restrições nomeadamente no seu acesso ao saber e a uma educação formal (BG 47), como também por pertencer a um grupo social com rígidas expectativas em relação ao papel e função das mulheres. A adopção de uma carreira literária implica, como Wharton deixa claro ao longo da autobiografia, a subversão de um papel feminino cujo paradigma é a mãe, uma mulher reduzida a funções cerimoniais e decorativas e caracterizada de uma forma extremamente negativa nos seus textos autobiográficos. Para além disto, o factor da classe revela-se restritivo também pela concepção que o seu grupo social tinha da actividade literária como «something between a black art and a form of manual labour» (BG 69; cf. 68).

Para além das restrições impostas pela sua classe e sexo, as várias referências negativas às chamadas escritoras domésticas, recorrentes de diversas formas em toda a sua obra, indicam que para Wharton esta primeira geração de mulheres que na América e em Inglaterra entrou com êxito no mercado literário nos meados do século XIX, num modo subsequentemente rotulado como menor, estabeleceu um precedente que ela sente como um constrangimento. Como Amy Kaplan argumenta, «To write herself out of the domestic sphere into an alternative realm of professional authorship, Wharton had to grapple with the precedent of women novelists who ventured into the market only to reinforce their place at home» (71-2). Wharton, aliás, revela muito cedo o seu receio de ser identificada com estas escritoras, que Hawthorne famosamente rotulou de «a damned mob of scribbling women», precisamente numa altura em que se começavam a estabelecer distinções hierárquicas mais rígidas dentro do campo literário.<sup>4</sup> Aos 14 anos

---

<sup>4</sup> Em *The School of Hawthorne e Cultures of Letters*, Richard Brodhead discute a reconfiguração do campo literário nos Estados Unidos a partir de meados do

escreveu a sua primeira novela, *Fast and Loose*, só publicada em 1977, que ela própria se encarregou de criticar como sentimental e melodramática em três recensões em que parodia o estilo dos críticos da época (Winner x), classificando a obra como «twaddling romance» e «racy trash» (FL 113-17). Para além das várias referências espalhadas na sua ficção ao discurso sentimental, impressionista e moralizante da literatura doméstica, na sua autobiografia Wharton nega veementemente qualquer ligação a estas escritoras, ao mesmo tempo que declara a sua filiação numa cultura europeia erudita definida pelos «clássicos», tanto na literatura, como na história, na arte e na filosofia (65-72).

Neste contexto familiar, social e cultural, o dilema de Wharton é evidente: se, por um lado, ser uma intelectual e uma escritora ambiciosa a prejudica aos olhos do seu grupo social (uma vez que representa simultaneamente um *déclassement* e uma masculinização), por outro lado, apresentar-se como escritora «feminina» abala a sua reputação perante o *establishment* literário, com distinções já consolidadas entre a alta e a baixa cultura e com um cânone de autores clássicos e «verdadeiramente» literários – escritoras como Harriet Beecher Stowe, Susan Warner, Grace Aguilar ou Louisa Alcott, entre outras referidas por Wharton, produziam «lixo efémero» (BG 68; LI 1083).

Portanto, reclamar um lugar dentro da esfera da alta cultura no final do século XIX nos Estados Unidos implica para Wharton não só transgredir os papéis normativos da sua classe e sexo, como também obliterar o precedente negativo da produção feminina; implica ainda, como veremos de seguida, pôr em causa as regras tácitas que estruturavam as diferentes hierarquias dentro do campo literário, regras essas que excluía à partida as mulheres dos níveis mais elevados

---

século XIX, notando a importância da acção de um conjunto de novas instituições, como editoras e revistas, no estabelecimento de níveis hierarquizados de escrita, na formação de um cânone e na reformulação do estatuto social do autor. A afirmação de Hawthorne é feita em 1855, num período crucial de consolidação de distinções entre «high and low fiction» (cf. *School* 70). A reorganização do campo literário americano manifesta-se, por exemplo, na modificação dos critérios editoriais da revista *Atlantic Monthly*, que neste período se torna numa das instituições mais importantes na formação da esfera da alta cultura. Tendo sido fundada em 1857, aceitou até meados da década seguinte os trabalhos de Rebecca Harding Davis e de Louisa May Alcott, entre outros, recusando-se a publicá-los a partir daí (*Cultures* 87-8).

de produção artística. Os conceitos de «clássico», de «grande obra» e de «génio», como Nina Baym demonstra no seu estudo da recepção de romances no período anterior à Guerra Civil, eram claramente masculinizados, fazendo-se a distinção entre a categoria de «female author» e «author» (255). Os critérios aplicados à apreciação da escrita de mulheres, consonantes com o estereótipo dominante do feminino, restringiam as escritoras praticamente a uma fórmula: o estilo deveria ser gracioso e delicado, o tom puro, elevado, moral e didáctico e a escolha do assunto devia recair sobre o doméstico, o social e o privado (257). Pelo contrário, considerava-se que aquilo que define fundamentalmente o génio é a expressão de uma individualidade única e singular (249), impossível de conter em fórmulas.

Havia, no entanto, escritoras como George Sand que, relutante e ambigualmente reconhecidas como «génios», colocavam problemas a estas demarcações. A estratégia de resolução do problema, que permitia deixar intacto o sistema classificativo, era encaixá-las na categoria da mulher desnaturada – «unsexed» é o termo insistentemente utilizado pelos críticos (Baym 262) –, o ser que não age de acordo com a «natureza feminina». O caso de Sand, sendo o mais extremo e controverso do século XIX, permite revelar com nitidez a situação paradoxal da escritora que transgredia os limites do «feminino» – ao fazê-lo tornava-se uma monstruosidade, o que de alguma forma diminuía a sua classificação como génio; se se mantivesse dentro desses limites, jamais poderia aceder ao mais alto nível de produção literária (Baym 262).

Parece-me significativo que, no início da sua carreira, Wharton utilize diferentes estratégias para contestar e tentar subverter esta exclusão das mulheres de determinadas esferas do saber e da produção literária. Por um lado, satiriza na sua ficção a estreiteza das mulheres que se identificam com o modelo feminino dominante, ao mesmo tempo que dramatiza os conflitos daquelas que transgridem este modelo (nomeadamente em *The Touchstone*, publicado em 1900); por outro lado, procura activamente provar as suas capacidades intelectuais através de incursões em áreas como a história, a arquitectura e a arte; finalmente, trata também a questão directamente numa recensão da biografia de George Eliot, da autoria de Leslie Stephen. Esta recensão constitui um documento excepcional na obra de Wharton, não só por ser o único em que ela trata alongadamente da

obra de uma escritora, mas também pelo seu reconhecimento explícito e público dos constrangimentos impostos arbitrariamente às carreiras literárias das mulheres. Não é certamente coincidência que a recensão, que acaba por se transformar num ensaio sobre Eliot e a sua obra, tenha sido publicada em Maio de 1902, cerca de dois meses após a saída de *The Valley of Decision*, um romance histórico sobre o período oitocentista italiano. Numa carta à sua amiga Sally Norton, Wharton revela o seu receio acerca da recepção do romance devido à profusão de factos sobre história, religião, arte e arquitectura, que ela pensa não ter sido capaz de integrar convenientemente na «general atmosphere of the story» (L 57). Contrariamente ao que Wharton esperava, o romance vendeu bem e teve em geral recensões elogiosas (Tuttleton 51-59, 62-5), embora algumas a censurem por tratar de questões que ultrapassam as capacidades de uma «mera mulher» (Benstock 125-6; Lewis, *Biography* 105-6).<sup>5</sup> A defesa de George Eliot que Wharton empreende é, portanto, também uma auto-defesa e ao mesmo tempo um ataque à inconsistência das regras exclusionistas do *establishment* literário. Segundo Wharton, Eliot tem sido injustamente acusada de ter «esterilizado» a sua imaginação e «deformado» o seu estilo devido aos seus estudos científicos (UCW 71). Estes termos sugerem a persistência das classificações dominantes no século XIX e a sua selecção neste contexto não é certamente inocente, como se torna evidente quando Wharton passa a referir o reconhecimento crítico da fertilização da poesia pela ciência na obra de Tennyson, Goethe e Milton, concluindo com um ataque à duplicidade e inconsistência dos critérios de avaliação literária:

Is it because these were men, while George Eliot was a woman, that she is reproved for venturing on ground they did not fear to tread? Dr. Johnson is known to have pronounced portrait-painting «indelicate in a female»; and indications are

---

<sup>5</sup> Ao longo da sua carreira, Wharton foi simultaneamente elogiada e criticada pela «masculinidade» da sua escrita. Em 1914, John Underwood refere-se a ela como «an elderly semi-male Minerva»; num estudo de 1924, Joseph Collins define-a como «sexless» (apud Papke 99); por outro lado, em 1933, E.K. Brown, comparando-a a George Eliot, elogia-a por transcender «the limitation of her sex. Like George Eliot, she is at ease in a man's world» (96). Para outros exemplos, ver as recensões contemporâneas coligidas por Tuttleton (xii-xviii).



not wanting that the woman who ventures on scientific studies still does so at the risk of such an epithet. (UCW 72)

Wharton revela estar disposta a assumir este risco, e fá-lo consciente de que o lugar que pretende ocupar implica uma transgressão dos limites da feminilidade, tal como ela é definida na sua cultura. Torna-se claro, portanto, que são os constrangimentos impostos às mulheres que levam Wharton a desejar ardentemente não ser uma «mera mulher» ou uma escritora «feminina». Relembrando o seu primeiro encontro com Paul Bourget num artigo escrito em 1936, Wharton define a mulher que era em 1893 como um ser dominado por uma ambição ardente, que era, contudo, refreada pela descrença, não nas suas capacidades, mas nas suas possibilidades de ingresso num mundo masculino - «l'illustre fraternité des écrivains» (Vance 170; UCW 213).

É, portanto, esta percepção da Terra das Letras como uma comunidade masculina e como a esfera mais elevada da produção literária que determina as escolhas e as estratégias de Wharton relativamente ao lugar que pretende assumir. Parece-me também que, se para ela as Letras não são femininas, a Terra decididamente não é americana, uma percepção partilhada neste período pela elite culta. Os significados de que investe a Europa - como terra das artes e do respeito pela história e pelas gerações que as produziram - transformam-no no modelo a seguir pelo novo mundo. Para Wharton este é o único caminho de redenção de uma condição «não civilizada», agravada pelas forças socialmente desagregantes da modernidade.

### **3. A Terra Prometida**

A obra de Edith Wharton permite-nos ver como a criação de laços a determinados lugares é importante para a definição da identidade do sujeito e também para a sua «localização» em determinadas posições (lugares) institucionais ou sociais. Mas, para além disso, a reflexão mais vasta que empreende sobre a actividade «historicamente contingente» (cf. Pred) de criação (ou destruição) de lugares e seus significados assume os contornos de uma crítica profunda às transformações iniciadas no Ocidente com a modernidade. Neste aspecto, é interes-

sante lembrar o caso do seu amigo Henry James e as reflexões que faz em *The American Scene* (1907) sobre o sentido de alienação e de perda de identidade que resultam do «repúdio do passado» (53). James vê esse repúdio em todo o lado na viagem que faz aos Estados Unidos em 1904, e particularmente na supressão das marcas distintivas dos lugares que conheceu vinte anos antes. Quando visita Washington Square e vê que a sua casa de família e edifícios adjacentes tinham sido «ruthlessly suppressed», «the effect for me [...] was of having been amputated of half my history» (91). O relato das suas observações e impressões sobre a nova realidade americana, de que ele destaca a mudança vertiginosa e a impermanência, está em sintonia com a crítica de Wharton à precariedade e provisionalidade das relações humanas, à perda de um sentido de comunidade que se radica na continuidade da relação colectiva com os lugares (cf. 53).

Se, por um lado, na sua ficção desta época, Wharton se debruça criticamente sobre estes aspectos da cena americana, por outro, nos seus livros de viagens *Italian Backgrounds* (1906) e *A Motor-Flight Through France* (1908), revela a «irresistível atracção» (MFF 22) de (e por) um continente que é em tudo construído como o oposto da América. A sua atitude iconoclasta em relação ao país onde nasceu manifesta-se na inversão da mítica percepção da América como terra virgem e prometida, projectando-a na Itália: os Alpes de Bérgamo são definidos como «the promised land» (38) e a paisagem italiana em Março é apresentada como um espaço virgem, paradoxalmente a terra do novo, de possibilidades ilimitadas e inesperadas:

[T]he pilgrim... sees a new Italy, an Italy which discovery seems to make his own. The ancient Latin landscape, so time-furrowed and passion-scarred, lies virgin to the eye, fresh-bathed in floods of limpid air. The scene seems recreated by the imagination [...] it becomes, in short, the land in which anything may happen, save the dull, the obvious and the expected. (IB 128)

A Itália e a França são representadas como o novo mundo, um mundo cujas riquezas acumuladas ao longo de gerações exercem sedução e fascínio sobre uma narradora que se descreve repetidamente como peregrina, aventureira e amante: «[A]s we dashed out under the gateway of San Gimignano we felt the thrill of explorers

sighting a new continent» (88). «The perennial wooer» que todos os anos atravessa os mares e os Alpes sente-se desafiada por uma amada que «holds back and says: 'Find me out'». A descoberta dos segredos escondidos transforma-se então numa «demanda» (111) e a narradora numa peregrina, animada de fé e devoção (IB 128; MFF 22), em busca de «comunhão» com o espírito dos lugares (MFF 35). Essa demanda implica muitas vezes sacrifícios e renúncias (MFF 65, 67), contratempos e obstáculos inesperados (IB 29; MFF 34-5). A dramatização da viagem como peregrinação, como Schriber nota, transforma a descoberta e apropriação da Europa num imperativo religioso: «The art, architecture, and history of Europe [...] offer salvation, a promise of life to the avatar of Wharton created in her travel narratives» («Travel Writing» 264).

A crítica de Wharton tem salientado a importância da descoberta e recuperação da história e tradição europeias, representadas nos livros de viagens e no romance *The Valley of Decision*, para a construção da identidade pessoal e profissional de Wharton (Goodwyn 9, 20; Schriber, Introduction xxxv; St. Laurent 166). No entanto, este processo é explicado em termos quase estritamente biográficos, a partir das próprias declarações de Wharton nas cartas e escritos autobiográficos em que ela se queixa do défice cultural americano e em que exprime a necessidade de viver num meio em que possa desenvolver-se como intelectual e escritora (BG 122-3, 257, 261). Por outro lado, o estudo destas obras é feito no contexto da produção literária relativa a cada um dos géneros, a literatura de viagens e o romance histórico, sendo salientadas as formas como Wharton segue ou modifica as convenções dominantes (Bailey; Goodwyn 8-24; Schriber, Introduction, «Dog-Eared» e «Travel Writing»). Estes aspectos são importantes, mas parece-me que devem ser enquadrados no contexto social e cultural dos finais do século XIX e início do século XX, delineado acima, um contexto que condiciona a experiência e a carreira de Wharton. Considerados sob esta perspectiva mais lata, os ensaios e livros de viagens adquirem outros significados – não são só produto de factores pessoais ou estritamente literários, mas também de factores institucionais – e revelam a complexidade da relação de Wharton com a América. A perspectiva que é dada de Wharton por críticas como Ammons, Goodwyn, Gilbert e Gubar ou Schriber é a de uma rebelde envolvida numa causa contra a América, contra as limitações sociais e culturais impostas

às mulheres. Como tenho procurado demonstrar, esta perspectiva é válida mas não deixa de ser parcial. As estratégias literárias de Wharton, a decisão de escrever dentro deste ou daquele género, desta ou daquela forma, são necessariamente condicionadas pela organização específica do campo literário e cultural nos finais do século XIX nos Estados Unidos, e neste sentido a sua produção literária exprime também a sua conformidade com valores e práticas dominantes. Richard Brodhead argumenta precisamente a importância da especificidade do contexto histórico e institucional na definição das condições de possibilidade de diferentes práticas literárias:

Writing always takes place within some concrete cultural situation, a situation that surrounds it with some particular landscape of institutional structures, affiliates it with some particular group from among the array of contemporary groupings, and installs it in some group-based world of understandings, practices, and values. (*Cultures* 8; cf. Bourdieu, *Rules* 234-9)

Como já anteriormente referi, a viagem europeia e a ostentação de conhecimento da arte e história tornam-se imperativos a partir da Guerra Civil para os artistas que pretendem inserir-se na mais alta zona do campo artístico. Assim, quando Wharton publica em 1894, na revista *Scribner's*, o seu primeiro ensaio sobre uma viagem a San Vivaldo e a sua descoberta do verdadeiro autor das estátuas de terracota desse mosteiro, ela declara a sua filiação num grupo de escritores prestigiados, incluindo não só contemporâneos – Henry James, William Dean Howells ou mesmo Mark Twain – como também antecessores – Washington Irving, Hawthorne e Emerson – que escreveram igualmente sobre as suas experiências e impressões europeias. Deste modo, à «necessidade» social e cultural de escrever sobre a arte europeia, junta-se a «possibilidade» literária de o fazer, uma possibilidade criada ou activada por estes precursores. Aliás, é interessante notar como Wharton segue um percurso semelhante ao de James, Howells e Twain, ou mesmo de Irving, que também no início das suas carreiras sentiram a necessidade de escrever sobre a Europa: Howells publicou *Venetian Life* em 1866 e *Italian Journeys* em 1867, continuando regularmente a escrever narrativas de viagens ao longo da sua carreira; Henry James publica os seus *Transatlantic Sketches* em 1875, *Portraits of Places* em 1883 e *A Little Tour in France* em 1884; Mark Twain, por sua vez,

parodia em *Innocents Abroad* (1869) a narrativa de viagens e satiriza as atitudes dos viajantes americanos no estrangeiro (Thorp 827, 837-41).<sup>6</sup>

Mas para além disto, é também relevante tomar em conta as condições de viabilidade deste género criadas pelo mercado. A invasão da Europa por americanos endinheirados, especialmente a partir do início das viagens em grupo organizadas por Thomas Cook em 1864 e do advento do barco a vapor, criou um mercado para a literatura de viagens e guias turísticos que se reflectiu num aumento considerável de publicações: entre 1850 e 1900, apareceram 1439 livros de viagens, contra 323 publicados na primeira metade do século. Dos livros publicados na segunda metade do século, 435 eram sobre a Itália e 560 sobre França (Schriber, «Dog-Eared» 148-50), sem contar com os inúmeros artigos de revistas dirigidas a uma elite cultivada, como a *Scribner's*, a *Atlantic Monthly*, a *Century* ou a *Harpe's* (Brodhead, *Cultures* 124-26, 131). Quando em 1903 Wharton propõe a William Crary Brownell, o consultor literário da editora Scribner's, que se publiquem em volume os seus vários artigos sobre a Itália, ela invoca precisamente o grande aumento de viajantes para a Europa, constituindo um potencial mercado que poderia ser proveitosamente explorado (L 86).

No entanto, o volume e a diversidade da produção de literatura de viagens colocavam problemas aos escritores e escritoras que queriam destacar-se da maioria. Wharton revela estar consciente destes problemas numa recensão que fez em 1901 da obra *Italian Cities*, em que nos sugere o programa que seguirá nos seus livros (cf. UCW 63), representando-se, por um lado, como uma exploradora em demanda de lugares ainda não visitados por turistas ou de obras de arte desconhecidas; por outro lado, centrando a sua observação em pormenores normalmente ignorados, como os narizes dos cardeais em Rouen (MFF 21), o morcego da catedral de Notre Dame de Poitiers (MFF 91) ou o cão de Herodes em Amiens (MFF 13). As descrições e apreciações de paisagens ou monumentos são frequentemente avivadas por episódios dramáticos em que ora dá relevo às dificuldades da viagem (IB 29,

---

<sup>6</sup> Na sua autobiografia, Wharton refere todos estes autores, citando especificamente *Innocents Abroad* como um dos livros favoritos da sua infância. Por outro lado, dá um lugar de destaque a *The Alhambra*, de Washington Irving, o livro que ela usava ainda antes de saber ler como «fonte de inspiração» para as histórias que inventava (BG 33-35, 50).

87-8, 149; MFF 34-5), ora ficcionaliza a história, muitas vezes num tom humorístico. Perante a catedral incompleta de Beauvais, a narradora imagina um apavorado pedreiro a exclamar «We simply can't keep it up!» (MFF 16). Todo o ensaio «What the Hermits Saw», de *Italian Backgrounds*, constitui uma reflexão imaginativa sobre a vida dos eremitas que se refugiaram nas montanhas da Itália durante a Idade Média, em comunhão com a terra e os seus antigos deuses (IB 65-81). É esta comunhão com a terra e o passado que Wharton exalta nos pintores «menores» do quatrocentos italiano, revendo as opiniões dos críticos de arte que os acusam de falta de saber e mestria (IB 81).

Esta estratégia de recuperação e reavaliação do que tem sido ignorado, escondido ou suprimido pela tradição fabricada pela história de arte e popularizado pelos guias turísticos é uma constante ao longo dos dois livros de viagens. Um dos aspectos mais importantes que Wharton procura salientar é o trabalho de indivíduos anónimos e de comunidades inteiras na produção de monumentos e obras de arte – ou seja, na transformação do espaço em lugar. Reflectindo sobre as estátuas dos bois da catedral de Laon e dos anjos da igreja de Saint Père sur Vézelay, representando, respectivamente, as forças materiais e espirituais que contribuíram para a construção dos monumentos religiosos durante a Idade Média, Wharton acaba por valorizar as primeiras:

When one reads of the rapidity with which many of these prodigious works were executed, of the fever of devotion that flamed in whole communities, one has, under the gladness and exaltation, glimpses of a drudgery as unceasing and unconceivable as that of the pyramid-builders, and out of which, perhaps, have grown the more vigorous, the stabler fibres of European character – and one feels that the triumphing oxen of Laon, though they stand for so vast a sum of dull, unrewarded, unintelligible toil, have on the whole done more for civilization than the angels of Saint Père. (MFF 193-4)

Para além de salientar os custos materiais e humanos da produção da arte e de procurar realçar o trabalho acumulado de gerações passadas (cf, e.g. MFF 9-10), na sua descrição de paisagens e monumentos Wharton recorre frequentemente a outros artistas, especialmente pintores e escritores (cf. Foster 133; Schriber, «Dog-Eared» 157-8). Esta

estratégia evidencia a forma como o seu lugar privilegiado, como detentora de um considerável capital cultural, determina os significados de que investe os lugares. Mas mais do que isto, a forma como outros artistas (re)criaram esses lugares é essencial à sua perspectiva sobre eles. No vale do Lira vê o campanário de uma igreja elevar-se «in a wild Salvador Rosa landscape» (IB 20); a paisagem vista do desfiladeiro de Aprica na direcção de Sondrio e Como parece uma galeria de quadros de Claude Lorrain (IB 27); o lago Iseo reflecte «the eighteenth century of Longhi, of Tiepolo and Goldoni», e as aldeias à sua volta parecem constituir o palco de peças da *commedia dell'arte*, «with Harlequin in striped cloak, and Brighella in conical hat» (IB 34-5); a pintura de Turner intercepta frequentemente a sua percepção da paisagem, como a caminho de Auxerre, quando uma ponte sobre o vale sugere «one of Turner's dream-bridges, spanning a vale of Tempe» (MFF 164), ou perto de Orvieto, quando «the sight of an arched bridge across a ravine [...] touches a spring of memory and transports us from the actual scene to its pictured presentment - Turner's 'Road to Orvieto'» (IB 145-6).

A constante intromissão da história e da arte do passado põe em evidência a erudição de Wharton, mas não de forma gratuita. A narradora reflecte frequentemente sobre a impossibilidade de uma relação não mediada entre sujeito e objecto, ou seja, Wharton tem consciência de que essa complexa rede de textos anteriores contribui para a criação do próprio objecto e estabelece simultaneamente os termos da relação entre sujeito e objecto.<sup>7</sup> Depois de evocar a imaginária Lovere criada por Lady Mary Montagu, a narradora tenta vê-la por si própria, mas acaba por ser interceptada pelo ubíquo Turner:

[T]aken with its surroundings, [the town] might well form the substructure of one of those Turner-esque visions which, in Italy, are perpetually intruding between the most conscientious traveller and his actual surroundings. It is indeed almost impossible to see Italy steadily and see it whole. The onset of impressions and memories is at times so overwhelming that observation is lost in mere sensation. (IB 33)

---

<sup>7</sup> Brigitte Bailey desenvolve esta questão num interessante artigo sobre a revisão da estética pitoresca em *Italian Backgrounds*.

Se aqui se exprime o sentido das limitações impostas por textos precedentes e o desejo de aceder à realidade de forma não mediada, há outros momentos em que se declara a inevitabilidade de tal mediação: «One must know Titian and Giorgione to enjoy the intimacy of the Fiulian Alps, Cima da Conegliano to taste the full flavour of the strange Euganean landscape, Palladio and Sansovino to appreciate the frivolous villa-architecture of the Brenta» (IB 178). Mesmo quando a narradora depara com uma paisagem aparentemente intocada pela arte e pela história, como na costa entre Toulon e Saint Tropez, sente a necessidade de a interpretar literariamente, atribuindo-lhe «a Virgilian breath of composition. [...] Looking out on it [...] one is beset by classical allusions, analogies of the golden age» (MFF 132).

Mas Wharton não só encontra uma França e Itália construídas por anteriores viajantes e artistas, como também as concebe como obras produzidas ao longo dos séculos, «moulded by the passions and imaginings of man» (IB 3). Os traços simples e reticentes da paisagem da Toscana «almost give it the quality of a work of art, make it appear the crowning production of centuries of plastic expression» (IB 90). No norte da França, «where agriculture has mated with poetry [...] one understands the higher beauty of land developed, humanised, brought into relation to life and history, as compared with the raw material with which the greater part of our own hemisphere is still clothed» (MFF 5). A esta visão da França e Itália como obras colectivas subjaz a tese, constantemente afirmada pelo exemplo ou argumento, da centralidade da arte na vida das comunidades – a arte como repositório de valores fundamentais, como expressão das forças criativas das próprias comunidades, como registo da história dessas comunidades e, portanto, como elemento de continuidade entre passado e presente. Essa expressividade da arte é traduzida, por exemplo, na personificação de objectos e lugares, produzindo-se também assim um efeito de identificação ou comunhão entre estes e a narradora. As ruínas do castelo Gaillard contam-nos «so discursively, so plaintively, the whole story of the centuries – how long it has stood, how much it has seen, how far the world has travelled since then» (MFF 26). Por contraste com o castelo, descrito como um vulto alquebrado sobre o rochedo, aparece a velha Dijon que, no meio da moderna cidade, «is like a vascular system, binding the place together in its network of warm veins, and seeming, not to be kept alive, but to be keeping life in the city» (155).



A identificação com a Europa é particularmente realçada nos passos em que Wharton se refere à América. Como Schriber argumenta na introdução a *Motor-Flight*, a América constitui o pré-texto, o contexto e o subtexto destas narrativas (xli-xlii). Os monumentos históricos da França são realçados por oposição a um país onde «the last grain-elevator or office building is the only monument that receives homage from the surrounding architecture» (MFF 32). Mesmo as cidades pequenas, como Tirano, têm «an architectural dignity which our great cities lack» (IB 26). A preservação do património, do trabalho colectivo das gerações passadas, é salientada por contraste com «a land which has undertaken to get on without the past» (MFF 11). A América é, portanto, representada como o pólo negativo que estabelece a necessidade de Wharton construir um lugar perfeito, onde a arte e a história ocupam uma posição central, mas onde ao mesmo tempo «one finds one's self vainly wishing that art and history, and all the rich tapestry of the past, might somehow be brought before the eyes of our self-sufficient millions» (MFF 51).

Embora Wharton confesse aqui o desejo de reconstruir a América à imagem da Europa, o rumo que a sua vida e a sua obra tomam sensivelmente a partir desta altura parece indicar o seu reconhecimento de que tal desejo é impossível de concretizar. No entanto, embora abandone a pose explicitamente didáctica de *Decoration* e dos seus livros de viagens (uma pose que só voltará a assumir em *Fighting France* e *French Ways and Their Meaning*), Wharton não abandona a sua posição crítica relativamente à América e à modernidade. Apesar de declarar numa carta, datada de 1905, «I must avoid the subject of America» (L 93), de facto, a América contemporânea torna-se o tema central da sua ficção, em que investe muito mais a partir do final da primeira década da sua carreira. Significativamente, é também nesta altura que Wharton começa a separar-se fisicamente do seu país de origem, como se quisesse marcar simbolicamente a sua distância cultural e ideológica relativamente à América moderna.

#### 4. O «novo» Novo Mundo do não-lugar

No momento histórico em que se dava uma das maiores vagas migratórias da Europa para a América, Edith Wharton fez o percurso inverso, como James e Stein antes o fizeram e muitos outros escritores e artistas americanos o viriam a fazer depois. A «mulher pêndulo»,

como lhe chamava Henry James (BG 177) devido às suas frequentes viagens entre os dois continentes, decidiu-se finalmente a fixar residência em Paris em 1911, onde permaneceu até 1919, mudando-se depois para Brice-sur-Forêt, onde viria a morrer em 1937.

Em *A Backward Glance*, o seu exílio voluntário é construído como um retorno à pátria, à terra das letras e da arte, às origens da «civilização». O seu sentimento de alienação relativamente à América intensifica-se depois da Primeira Guerra Mundial, que, para Wharton, como para muitos outros, marcou uma mudança histórica irreversível. A partir daí, torna-se mais evidente o seu descompasso relativamente ao mundo moderno, um mundo para ela – como para Stein – inaugurado na América: «I felt as if I had died and waked up in an unknown world» (BG 338; cf. 259).

Entre o final da Primeira Grande Guerra e a sua morte, Edith Wharton publicou sensivelmente metade da sua obra. À exceção da ficção histórica representada por *The Age of Innocence*, as quatro novelas coligadas em *Old New York* (1924) e o romance incompleto *The Buccaneers*, publicado postumamente em 1938, um ano depois da sua morte, os outros romances deste longo período<sup>8</sup> concentram-se predominantemente em personagens e espaços americanizados, estandardizados, numa era contemporânea que ela viria a chamar, numa carta de 1932, «our ghastly age of Fordian culture» (L 547). Sem raízes e sem rumo, os novos-ricos e arrivistas americanos movem-se por todo o mundo, o mundo do pós-guerra que transformaram no seu «playing-field» (UCW 156). O dinheiro e a tecnologia permitem-lhes desprenderem-se dos limites do tempo e do espaço e perseguirem inexoravelmente o prazer do momento «from one end of the earth to the other» (GM 160; cf. 248-9). A Europa continua a ser o seu recreio favorito e o grande hotel o seu habitat natural. Enquanto em obras anteriores este espaço simboliza a ruptura das estruturas da família tradicional e o desaparecimento da esfera privada, agora passa a simbolizar também a dissolução dos laços que sustentam as comunidades nacionais:

These cosmopolitan people, who, in countries not their  
own, lived in houses as big as hotels, or in hotels where the

---

<sup>8</sup> *The Marne* (1918), *The Glimpses of the Moon* (1922), *A Son at the Front* (1923), *The Mother's Recompense* (1925), *Twilight Sleep* (1927), *The Children* (1928), *Hudson River Bracketed* (1929) e *The Gods Arrive* (1932).

guests were as international as the waiters, had inter-married, inter-loved and inter-divorced each other over the whole face of Europe, and according to every code that attempts to regulate human ties. (GM 40)

Wharton representa estas figuras desterritorializadas e «desnacionalizadas» (GM 40) como cópias do mesmo molde, da mesma forma que os hotéis em que vivem se assemelham até no nome – o Nouveau Luxe e o Palace multiplicam-se por toda a Europa. Neste aspecto, a sua ficção parece prever um dos aspectos mais marcantes da nossa contemporaneidade. Segundo o antropólogo Marc Augé, o desenvolvimento sem precedentes dos meios e espaços de circulação, consumo e comunicação no mundo contemporâneo conduziu à proliferação do que chama «não-lugares», isto é, «spaces where people coexist or cohabit without living together» (110). O não-lugar, como pólo oposto do lugar, é um espaço que «cannot be defined as relational, or historical or concerned with identity», e o que Augé vê na proliferação destes espaços é «a world [...] surrendered to solitary individuality, to the fleeting, the temporary, and ephemeral» (77-78).

Este tipo de «não-lugares», que se repetem da China à Patagónia hoje em dia, passam a ser o local privilegiado da acção dos romances de Wharton, que assumem contornos característicos das distopias da ficção científica dos anos 30 de autores como Aldous Huxley, Karel Capek e H. G. Wells. Quando Martin Boyne, uma das personagens de *The Children* (1928) que esteve vários anos ausente na América do Sul, entra neste mundo é surpreendido pela «beleza estandardizada» das mulheres, a mesmice dos homens, dos lugares, das conversas: «Here it was, in all its mechanical terror – endless and meaningless as the repetitions of a nightmare» (C 125). Ao contrário de *The Age of Innocence* e *The Buccaneers*, em que a repetição surge associada à tradição como processo fundamental na construção da identidade do grupo, da sua coesão e estabilidade, nos romances cuja acção se situa na época do pós-guerra a repetição é associada a processos de reprodução mecânica, que eliminam a acção e intenção humanas.

Na distopia de *Twilight Sleep* – um romance que, segundo Aldous Huxley, antecipou o seu *Brave New World* (L547) – as contingências e a variabilidade da reprodução natural são substituídas pela exactidão e invariabilidade da reprodução mecânica, assegurando-se assim a

uniformidade e «qualidade» dos produtos. Para Kate Clephane, que regressa a Nova Iorque depois de um longo exílio na Europa, todas as novas caras que vê se fundem «into a collective American Face» (MR 592), uma série uniforme e «regular», comparada a uma «gallery of marble masterpieces» (609), da qual não se destaca uma só «individualidade» ou «personalidade» (608). Deste modo, Wharton aponta para a forma como a padronização instituída pela máquina elimina não só a diversidade humana e cultural, mas também o sentido de identidade individual, ao mesmo tempo que sublinha com ironia as contradições entre a retórica do individualismo e da emancipação e as realidades de uma regulação de contornos totalitários. Assim, nos romances de Wharton dos anos 20, as figuras recorrentes do grande hotel, do americano «estandardizado» (uma palavra cada vez mais usada na ficção, nos ensaios e nas cartas da autora neste período) e da máquina que o fabrica constituem os focos caricaturais de uma crítica às novas formas de regulação social e à homogenia produzida pela hegemonia americana no pós-guerra.

As mudanças e rupturas provocadas pela guerra, descritas em *Fighting France* (1915) e nos romances *The Marne* (1918) e *A Son at the Front* (1923), instituíram-se, segundo Wharton, na «normalidade» da nova ordem. As reportagens sobre a frente de batalha coligidas em *Fighting France*, escritas como o propósito de angariar apoios para a causa aliada, insistem não só na destruição de terras e gentes pelas novas máquinas militares, mas também no que essa destruição implica em termos mais latos: a aniquilação do labor humano que, ao longo de gerações, construiu a história e se sedimentou na paisagem: «the ceaseless vigilant attachment of generations faithful to the soil [...] the long murmur of human effort, the rhythm of oft repeated tasks», «the thousand and one bits of the past that give meaning and continuity to the present» (4, 58). Em Argonne, a remoção dos marcos e placas torna-se simbólica da anulação de referentes e da consequente perda de um rumo, de um sentido de pertença a um lugar em que se radica a identidade (FF 82-3). Sem sinais indicativos do caminho, cruzada por soldados anónimos e eles próprios desenraizados, a terra transforma-se numa «chartless wilderness» (83), num «deserto» (103), num «vazio» (48). Como Goodwyn nota, a linguagem utilizada por Wharton, especialmente em *Fighting France*, sugere a semelhança entre a França devastada pela guerra e as imagens negativas do Novo

Mundo como selva inóspita no início da colonização (49, 85). Como nesse Novo Mundo aterrador da imaginação europeia, no «novo» Novo Mundo criado pela guerra, as aldeias e vilas transformam-se em «frontier towns» (FF 96), povoados precários em que os habitantes se congregam para «replant and rebuild the wilderness» (94).

Esta tarefa é tanto mais premente quanto o que está em causa não é apenas a terra, as casas, a própria vida das pessoas e todo o tecido social, mas, acima de tudo, a «civilização ocidental», para Wharton simbolizada pela França: «If France went, western civilization went with her; and then all they had believed in and been guided by would perish» (FF 193). Ironicamente, a civilização que conseguiu escapar à aniquilação devido à intervenção americana é agora lentamente invadida e transformada por forças que, do outro lado do Atlântico, segundo Wharton, já conseguiram «simplificar e taylorizar» a tradição herdada da Europa e reduzir «relations between human beings to a dead level of vapid benevolence, and the whole of life to a small house with modern plumbing and heating, a garage, a motor, a telephone, and a lawn» (UCW 154). «Simplificar», «taylorizar», «estandardizar» – estas são as palavras de ordem de uma América que «really seemed to have an immediate answer for everything, from the treatment of the mentally defective to the elucidation of the profoundest religious mysteries» (TS 226).

Nas obras dos anos 20, Wharton reescreve, assim, a história do «progresso» da americanização do mundo como um «retrocesso» social e cultural, uma transição do complexo para o simples, do civilizado para o primitivo – em suma, o regresso a uma nova «wilderness» com a máquina paradoxalmente instalada no seu centro. Contrariando a versão oficial da missão civilizadora e democratizante dos Estados Unidos, Wharton sustenta que o destino manifesto da nação é destruir o passado, a tradição e a diversidade humana e cultural, «estandardizando» uma «natureza humana» que só existe enquanto abstracção: «As to real men, unequal, unmanageable, and unlike each other, they are all bound up with the effect of climate, soil, laws, religion, wealth» (UCW 155-6). No ensaio de onde estas palavras são retiradas – «The Great American Novel», publicado em 1927 na *Yale Review* – Wharton define o mundo que emergiu do pós-guerra sob a égide da *pax americana*, também ela, como a romana, alicerçada no desenvolvimento de sistemas de comunicação e na tecnologia:

The whole world has become a vast escalator, and Ford motors and Gillette razors have bound together the uttermost parts of the world. The universal infiltration of our American plumbing, dentistry, and vocabulary has reduced the globe to a playing-field for our people; and Americans have been the first to profit by the new facilities of communication which are so largely of their invention and promotion. We have, in fact, internationalized the earth, to the deep detriment of its picturesqueness, and of many far more important things. (UCW 156)

Se estes são os aspectos negativos de uma internacionalização que assegura a hegemonia americana, por outro lado, Wharton aponta para os aspectos positivos das novas possibilidades de intercâmbio social e cultural, da formação de laços entre «the various races of the world» (157). No entanto, torna-se claro que o desejo de Wharton é inverter o curso das correntes transatlânticas e fazer com que «o germe dos contactos europeus» (157) contagie a «Main Street» em que a América moderna se transformou, «with all its bareness in the midst of plenty» (152).

Wharton propõe que a figura do expatriado americano tenha um lugar central na nova ficção, uma vez que «he is peculiarly typical of modern America – of its intense social acquisitiveness and insatiable appetite for new facts and new sights» (157). Em traços largos, o programa literário aqui proposto parece corresponder à prática da própria Wharton, mas de facto, nos seus romances dos anos 20 e 30, há muito pouco «intercâmbio de ideias e influências». A maioria das personagens move-se em mundos hermeticamente fechados na sua americanidade, imunes às influências de outras culturas e tradições, preocupados somente em excederem-se uns aos outros na ostentação da sua riqueza. Para estas personagens não há um «segundo país» (cf. FF 193), embora ele esteja evidentemente presente na narrativa como o ponto de referência central e ideal a partir do qual Wharton avalia a cena moderna. Esse segundo país, que, ao longo da sua vida, Wharton projecta primeiro na Itália e depois em França, corresponde a um mundo utópico, cujas coordenadas há muito foram traçadas na obra da autora: um mundo pré-moderno de ordem, de tradição e de comunidade. A consciência crítica de Wharton define-se dentro desse mundo, «not real, but really there» (Stein 2), e é a força dessa utopia que, por um lado, a faz sentir-se alienada da realidade do pós-guerra

e, por outro, lhe dá igualmente uma «força de negação» que elimina tudo aquilo que está para além dos seus padrões e da sua visão do mundo.

Embora certos aspectos da crítica de Wharton encontrem ressonância, tanto na sua época como actualmente, dentro de um quadro político de esquerda, nomeadamente no que se refere à alienação, aos mecanismos de regulação social e à erosão do sentido de comunidade, noutros aspectos a sua posição é indubitavelmente conservadora. No entanto, não podemos deixar de notar a pertinência da sua crítica estrutural das forças da modernidade. O modelo de negação em que se baseia insiste na escala não-humana dessas forças, nos processos de regulação totalitária que destroem as alternativas, alternativas que para Wharton se definem essencialmente dentro da arte e da cultura como práticas críticas e, portanto, emancipatórias. Na sua visão, no «novo» Novo Mundo, os pilares da emancipação e da regulação fundiram-se num só sob o impacto do capitalismo industrial, e a América é o símbolo dessa fusão monstruosa.

Na geografia simbólica de Wharton, feita de lugares que não são reais «but really there», ao mundo utópico da comunidade e tradição projectado na França opõe-se o mundo distópico da América e da modernidade, feita de não-lugares. É dentro desta dialéctica que se constroem as palavras que dão corpo às suas visões e ficções, também elas, como de resto a sua vida, marcadas pelas contradições de uma era em que as potencialidades emancipatórias se viram cada vez mais circunscritas pelas forças regulatórias da modernidade.

### Referências Bibliográficas

- Ammons, Elizabeth (1980): *Edith Wharton's Argument with America*. Athens: University of Georgia Press.
- Augé, Marc (1995): *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Trans. John Howe. London & New York: Verso.
- Bailey, Brigitte (1993): «Aesthetics and Ideology in *Italian Backgrounds*». Joslin and Price: 181-200.
- Baym, Nina (1984): *Novels, Readers, and Reviewers: Responses to Fiction in Antebellum America*. Ithaca: Cornell University Press.

- Benstock, Shari (1994): *No Gifts from Chance: A Biography of Edith Wharton*. New York: Scribner's.
- Bentley, Nancy (2003): «Wharton, Travel, and Modernity». *A Historical Guide to Edith Wharton*. Ed. Carol Singley. Oxford: Oxford University Press: 147-79.
- Bourdieu, Pierre (1984): *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. Richard Nice. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- (1991): *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Trans. Susan Emanuel. Stanford: Stanford University Press.
- Brodhead, Richard (1993): *Cultures of Letters: Scenes of Reading and Writing in Nineteenth-Century America*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1986): *The School of Hawthorne*. New York: Oxford University Press.
- Brown, E. K (1962): «Edith Wharton: The Art of the Novel». 1933. *Edith Wharton: A Collection of Critical Essays*. Ed. Irving Howe. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall: 95-102.
- Cresswell, Tim (2004): *Place: A Short Introduction*. Malden, MA: Blackwell.
- Foster, Shirley (1993): «Making It Her Own: Edith Wharton's Europe». Joslin and Price: 129-145.
- Giddens, Anthony (1990): *The Consequences of Modernity*. Stanford: Stanford University Press.
- Gilbert, Sandra, and Susan Gubar. *Sexchanges* (1989): New Haven: Yale University Press. Vol. 2 of *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. 3 vols. 1988-1994.
- Goodwyn, Janet (1990): *Edith Wharton: Traveller in the Land of Letters*. New York: St. Martin's Press.
- Hillier, Jean and Emma Rooksby (2005): Introduction to the First Edition. *Habitus: A Sense of Place*. 2<sup>nd</sup> ed. Ed. Jean Hillier and Emma Rooksby. Aldershot: Ashgate: 19-42.
- James, Henry (1968): *The American Scene*. Ed. Leon Edel. Bloomington: Indiana University Press.
- (1879): *Hawthorne*. English Men of Letters Series. Ed. John Morley. London: Macmillan.
- Joslin, Katherine (1991): *Edith Wharton*. New York: St. Martin's Press.
- Joslin, Katherine, and Alan Price, eds. (1993): *Wretched Exotic: Essays on Edith Wharton in Europe*. New York: Peter Lang.



- Kaplan, Amy (1988): *The Social Construction of American Realism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lefebvre, Henri (1991): *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell.
- Lewis, R. W. B. (1975): *Edith Wharton. A Biography*. New York: Harper and Row.
- and Nancy Lewis, eds.(1988): *The Letters of Edith Wharton*. New York: Macmillan.
- McDowell, Linda (1996): «Spatializing Feminism. Geographical Perspectives». *Bodyspace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. Ed. Nancy Duncan. London: Routledge: 28-44.
- Pamuk, Ohran (2007): *Outras cores. Ensaios sobre a vida, a arte, os livros e as cidades*. Trad. Miguel Romeira. Queluz de Baixo: Editorial Presença.
- Papke, Mary E. (1990): *Verging on the Abyss: The Social Fiction of Kate Chopin and Edith Wharton*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Pred, Allan (1986): «Place as Historically Contingent Process». *Place, Practice and Structure: Social and Spatial Transformation in Southern Sweden: 1750-1850*. Oxford: Basil Blackwell: 5-31.
- Santos, Boaventura de Sousa (1994): *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento.
- Schriber, Mary Suzanne (1993): «Edith Wharton and the Dog-Eared Travel Book». Joslin and Price: 147-164.
- (1987): «Edith Wharton and Travel Writing as Self-Discovery». *American Literature* 59 (May 1987): 257-267.
- (1991): Introduction. *A Motor-Flight Through France*. By Edith Wharton. DeKalb: Northern Illinois University Press: xvii-l.
- Stein, Gertrude (1996): *Paris France*. 1940. New York: W.W. Norton & Co.
- St. Laurent, Maureen E. (1993): «Pathways to a Personal Aesthetic: Edith Wharton's Travels in Italy and France». Joslin and Price: 165-79.
- Thorp, Willard. «Pilgrims' Return». *Literary History of the United States: History*. Ed. Robert Spiller *et al.* 3<sup>rd</sup> ed. New York: Macmillan: 827-842.
- Trachtenberg, Alan (1982): *The Incorporation of America. Culture and Society in the Gilded Age*. New York: Hill and Wang.
- Tuan, Yi-Fu (2001): *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Tuttleton, James *et al.*, eds. (1992): *Edith Wharton: The Contemporary Reviews*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vance, William. (1995): «*The Valley of Decision: Edith Wharton's Italian Mask*». *The Cambridge Companion to Edith Wharton*. Ed. Millicent Bell. Cambridge: Cambridge University Press: 169-198.
- Wharton, Edith. (1920): *The Age of Innocence*. New York: Appleton-Century.
- (1934): *A Backward Glance*. New York: Scribner's, 1987.
- (1928): *The Children*. New York: Collier Books, 1992.
- (1897): and Ogden Codman. *The Decoration of Houses*. With introductory notes by John Barrington Bayley and William Coles. New York: Norton, 1978.
- (1993): *Fast and Loose and The Buccaneers*. Ed. with an introduction by Viola Hopkins Winner. Charlottesville: University Press of Virginia.
- (1915): *Fighting France: From Dunkerque to Belfort*. New York: Scribner's, 1919.
- (1919): *French Ways and Their Meaning*. Lenox and Lee, Mass.: Edith Wharton Restoration at the Mount and Berkshire House Publishers, 1997.
- (1922): *The Glimpses of the Moon*. New York: Collier Books, 1994.
- (1932): *The Gods Arrive*. New York: Scribner's, 1960.
- (1927): «The Great American Novel». *The Uncollected Critical Writings* 151-59.
- (1905): *The House of Mirth*. New York: Scribner's.
- (1929): *Hudson River Bracketed*. New York: Scribner's, 1985.
- (1920): *In Morocco*. Hopewell, NJ: Ecco Press, 1996.
- (1905): *Italian Backgrounds*. Hopewell, NJ: Ecco Press, 1993.
- (1904): *Italian Villas and Their Gardens*. New York: Da Capo Press, 1988.
- (1990): «Life and I». *Novellas and Other Writings*. Ed. Cynthia Griffin Wolff. New York: The Library of America: 1071-96.
- (1918): *The Marne*. New York: Appleton.
- (1925): *The Mother's Recompense*. *Novellas and Other Writings*. Ed. Cynthia Griffin Wolff. New York: The Library of America, 1990: 551-765.
- (1908): *A Motor-Flight Through France*. With an introduction by Mary Suzanne Schriber. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1991.

- (1923): *A Son at the Front*. DeKalb, Illinois: Northern Illinois University Press, 1995.
- (1927): *Twilight Sleep*. London: Virago, 1996.
- (1996): *The Uncollected Critical Writings*. Ed. with an introduction by Frederick Wegener. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- (1902): *The Valley of Decision*. 2 vols. New York: Scribner's.
- (1925): *The Writing of Fiction*. New York: Scribner's.
- Winner, Viola Hopkins (1993): Introduction. *Fast and Loose and The Buccaneers*. By Edith Wharton. Charlottesville: University Press of Virginia: vii-xxviii.
- Wright, Sarah Bird (1997): *Edith Wharton's Travel Writing. The Making of a Connoisseur*. Houndsmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan.

# De Kinneret a San Narciso: da Retórica de Eleição à Desconstrução Mítica da América

JOÃO SEABRA DO AMARAL  
Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
joaosamaral@iol.pt

*Life consists  
Of propositions about life. The human*

*Reverie is a solitude in which  
We compose these propositions, torn by dreams,*

*By the terrible incantation of defeats  
And by the fear that defeats and dreams are one.*

(Stevens 1965: 76)

*If I can only hold to the memory  
I can bear any future. But I must find out  
The truth about the past, for the sake of the memory.*

(Eliot, 1976: 52)

A década de 1960 testemunhou nos Estados Unidos da América uma rede complexa de acontecimentos que configurou um tempo de fragmentação, turbulência e desnorre e que impeliu o indivíduo para a

alienação e anomia. Os assassinios de John F. Kennedy e Luther King, o pós-mccarthyismo, a guerra do Vietname, a atmosfera conspirativa da Guerra Fria, a revolução rock, a libertação sexual, a luta pelos direitos civis, a ascensão das drogas (cujo entusiasmo pelo novo ignorava o perigo iminente), acompanhados da exaltação do consumismo e a popularização da televisão como meio de entretenimento e comunicação de massas, tornaram aquela década de tumulto bem distinta dos pacíficos anos 50. Com efeito, a forma dramática como as mudanças políticas, sociais e culturais se fizeram então sentir constituíram um marco na América dos turbulentos anos 60.

Por outro lado, a desindustrialização das cidades, que as tornou centros de consumo, e as transformações aceleradas da malha urbana, económica e social desmentiam promessas recebidas, abalavam esperanças construídas e projectavam a desagregação comunitária e a descrença num «paradigma do progresso» (Smart 1992: 141). Tais mudanças iriam ter repercussões no mundo literário. A ficção passa a transportar o leitor às profundezas da confusão e complexidade, a mundos estranhos e fragmentados de superfícies e significantes a decodificar (Lyon 1999: 73). A indeterminação e a ambivalência configuram um tempo e um espaço onde pontuam o efémero e o descontínuo. Assiste-se a uma subversão do pensamento, a jogos labirínticos de linguagem e mutabilidade de sentidos que levam a um estado de vazio e à fragmentação do real.

*The Crying of Lot 49*, de Thomas Pynchon, é disso exemplo. O autor reflecte sobre a contemporaneidade, explora o mundo caótico e turbulento através de um emaranhado de percursos, mistura de vozes, multiplicidade de informação e oferece-os ao leitor num estado conspirativo, caótico, alucinante, representativo do vazio e desordem então vividos. O carácter deambulatório do romance – viagem no espaço físico e no espaço da memória – leva-nos a uma diversidade de lugares e tempos numa viagem frenética mas encantatória de (des)encontros, diálogos e evocações, numa peregrinação permanente de superação, reconhecimento e descoberta. Para tal Pynchon serve-se de uma «pequena narrativa» (comparando com as suas outras obras, mais longas e complexas), de trama relativamente simples, aparentemente superficial e inocente (mas salpicada de drogas, sexo, televisão, música, cinema e publicidade), travestida do género policial cujas convenções subverte. Segundo Tony Tanner, «we move from a state

of degree-zero mystery – just the quotidian mixture of an average Californian day – to a condition of increasing mystery and dubiety» (Tanner 1982: 56). Ali não há certezas, nem suspeito, nem culpado, há o indivíduo subjugado por instituições; a pesquisa empreendida termina à beira da revelação... que não chega a revelar-se e o fim aberto, esquivando-se a resoluções, convida à multiplicidade de leituras até à possibilidade da inexistência de revelação, ou seja, ao sentido do sem sentido.

Com efeito, a partir da viagem iniciada por Oedipa Mass, a heroína, Pynchon adopta o princípio da incerteza: desdobra-se em problematizações que nos (des)orientam, guia-nos por um labirinto de elementos, novelo de conexões e indução de escolhas múltiplas, em constante desafio ao leitor. Direi mesmo que se entretém bordando o manto do romance, num processo em constante construção.

De referir, ainda, que Pynchon joga com os nomes das personagens e dos lugares, manipula o significado simbólico das palavras, subverte ressonâncias míticas, parodia referências históricas e culturais, enfim, usa um circuito intrincado como estratégia narrativa que caricatura, esvazia e ilumina as sombras da sociedade americana.

Por outro lado, a voz da protagonista desliza para o estilo coloquial sem contudo atingir uma identificação completa. Pynchon evita o modo confessional e adopta, segundo David Seed, uma «strategy of transfer», onde materiais autobiográficos são obliquamente assimilados como estruturas narrativas (Seed 1988: 7). Veja-se, por exemplo, como os encontros de Oedipa com as personagens masculinas constroem, no seu conjunto, o «(p)lot» do romance (Johnston 1991: 67).

Tudo começa em Kinneret, na Califórnia, quando Oedipa é nomeada testamenteira de Pierce Inverarity, seu ex-namorado e dono de vasto património. A missão é espinhosa: «learn intimately the books and the business, go through probate, collect all debts, inventory the assets, get an appraisal of the estate, decide what to liquidate and what to hold on to, pay off claims, square away taxes, distribute legacies...» (Pynchon 1996: 12)

Tal notícia, perturbadora do mundo rotineiro de Oedipa entre cozinha, supermercado e reuniões da Tupperware, fará dela eleita inesperada e desencadeará a demanda que empreende na procura da herança prometida, no desvendar do seu mistério. A viagem que inicia, os espaços que percorre e as fronteiras que alcança trar-lhe-ão revela-

ções inesperadas, como avisa o narrador: «As things developed, she was to have all manner of revelations (...) about what remained yet had somehow, before this, stayed away» (12); e, mais adiante: «Much of the revelation was to come through the stamp collection Pierce had left (...) thousands of little coloured windows into deep vistas of space and time (...) No suspicion at all that it might have something to tell her» (29).

É que, assim como o herói grego desconhecia a realidade para além de Corinto, também Oedipa ignorava o mundo para além dos limites de Kinneret.

Inicialmente o passado pesa-lhe: «She felt exposed, finessed, put down» (7), a confiança falta-lhe: «What am I going to do? (...) can't I get somebody to do it for me?» (9, 12); depois, Roseman, o advogado dos Maas, desperta-a para a descoberta da verdade:

'But aren't you even interested?'

'In what?'

'In what you might find out.'<sup>1</sup> (12)

A sombra de Pierce aviva-lhe a memória, quer dos momentos com ele vividos, quer da vida com Mucho Maas, o marido inútil incapaz de preencher uma declaração de impostos, o disc jockey que, na estação de rádio KCUE, faz jorrar «all the fraudulent dream of teenage appetites» (9). Oedipa sente-se no papel de sonhadora de Rapunzel, num mundo de isolamento e resignação, apatia e falácia. A sua percepção de enclausuramento transporta-a ao quadro de Remédios Varo, «Bordando el Manto Terrestre», que vira no México na companhia de Pierce e que Pynchon descreve assim: «a number of frail girls with heart-shaped faces, huge eyes, spun-gold hair, prisoners in the top room of a circular tower, embroidering a kind of tapestry which spilled out the slit windows and into a void, seeking hopelessly to fill the void» (13).

O instante de identificação que sentiu e as lágrimas escondidas que verteu fazem-na meditar na vacuidade que a cerca, na clausura que a sufoca e no impulso de evasão nunca antes conseguida. Kinneret lembra o espaço fértil e ameno do Mar da Galileia, as cidades

---

<sup>1</sup> Sublinhado meu.

de Canaan, as pregações de Cristo e a actividade apostólica; contudo, na Califórnia, Kinneret revela-se, afinal, um lugar estéril, árido e claustrofóbico donde urge escapar.

Esta profunda consciência de vazio e de prisão exige de Oedipa Maas a recuperação de um mundo de ausência, a procura de outros espaços capazes de preencher e pacificar a desordem que a envolve. O acto de bordar insinua a criação de significado, a possibilidade de um novo real. Ora Oedipa sente que terá de «bordar» (no sentido de bordejar) as fronteiras do seu mundo, transpô-lo e preencher os vazios que nele existem. A torre, metáfora de aprisionamento, pode também ser agente de libertação, como refere Janet A. Kaplan em *Remédios Varo: Unexpected Journeys*. O silêncio, o livro, a flauta e a tessitura do manto representados no quadro revestem-se de magia e ocultismo que apetece desvendar na esperança de revelação.

Assim, guiada por um ímpeto até então desconhecido, ancorada na dupla função de *will* (testamento e vontade), Oedipa Maas deixa Kinneret e inicia uma viagem pelo espaço americano rumo a San Narciso, o oráculo que visitará, crente em obter respostas para as suas interrogações. Ali irá conferir a herança prometida, sem suspeitar que rumo a um novo espaço e à descoberta de um novo mundo.

Ao primeiro olhar de Oedipa, San Narciso estende-se num caos urbanístico e desenho intrincado, qual circuito de transístor, semelhante a outras cidades da Califórnia. Mas a asserção da diferença impõe-se: «if there was any vital difference between it and the rest of California, it was invisible at first glance» (14). Mais perto, configura uma atmosfera de mistério que se oferece à descoberta, «a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate» (15). O significado que se esconde oferece a Oedipa um momento mágico de fé numa revelação oculta algures nas entranhas da cidade.

Havia que descobrir o sentido daquele lugar, penetrar («pierce») o seu manto de superfície e assim alcançar a verdade que lhe subjaz. Com efeito, da impressão primeira «nothing was happening» (14), Oedipa chega aos sons e bulícios citadinos, às instalações e serviços, à descoberta do lugar. Há um primeiro momento de espanto pela extensão das ruas – «address numbers were in the 70 and then 80,000» (15) –, dos muros, das construções, uma surpreendente revelação sentida num momento contemplativo, um «sense of wonder» do novo mundo que se lhe deparava. Saberá mais tarde que tudo pertencia a



Pierce Inverarity: o complexo militar e espacial de Yoyodyne, Fangoso Lagoons e a sua urbanização, os banhos turcos de Hogan's Seraglio, os centros comerciais, a fábrica de cigarros, o teatro, a livraria, o lar de reformados – «what the hell didn't he own?» (25). Ali desenvolvera os seus projectos imobiliários, comerciais e industriais, estabelecera o seu domínio administrativo, social, e cultural, criara a principal fonte de emprego para os habitantes, tornara-se, enfim, um «founding father» (16) da cidade. Depois, descobre que todos os circuitos, organismos e estruturas conduzem a Pierce: San Narciso era, afinal a projecção topográfica dele próprio, uma «parable of power» do seu império capitalista, uma extensão do artifício e materialismo modernos, um microcosmos de um mundo que se contém em si próprio num sistema egoísta de reflexo e enamoramento, de aura narcisista. Daí compreender-se a morte de Pierce Inverarity: não ouviu, por certo, os avisos de Tisérias e a visão da sua imagem foi a sua condenação: «I Tisérias, old man with wrinkled dug / Perceived the scene, and foretold the rest –» (Eliot 1974: 72).

Esta tendência narcísica reflecte-se também em Oedipa, não só pelo jogo de espelhos ocorrido no motel, como pelo seu desejo íntimo: «*Shall I Project a world?*» (56) Mas San Narciso é também um mundo em que Oedipa se vê Eco, quer pela atracção que sente – que a consume e a cativa – pela cultura representada por Pierce/San Narciso, quer pela identificação que faz com a ninfa de Echo Courts:

(...) a nymph holding a white blossom towered thirty feet into the air; the sign, lit up despite the sun, said 'Echo Courts'. The face of the nymph was much like Oedipa's (...) She was smiling a lipsticked and public smile, not quite a hooker's but nowhere near that of any nymph pining away with love either. (Pynchon 1996: 16)

Investida da sua missão de descoberta, por um lado, decidida a rasgar as fronteiras que a constroem, «to bring an end to her encapsulation» (29) e, por outro, deslumbrada pela atracção irresistível do lugar, Oedipa penetra nos labirintos misteriosos da cidade, nas imagens, palavras e signos que a dizem, num confronto e desafio à descodificação e assimilação da realidade, na possibilidade de trazer novo sentido ao seu mundo interior.

É no bar «The Scope» que ela vê e repara numa inscrição, no acrónimo WASTE e num símbolo representando uma trombeta. O enigma inquieta-a, o que a leva a empreender uma demanda da sua subjectividade, uma viagem errática e interminável na procura de significado. Por isso indaga, questiona, segue pistas, procura... e descobre a existência de Tristero, uma rede postal misteriosa e subterrânea com raízes na Renascença europeia e no monopólio dos correios Thurn and Taxis: «So began for Oedipa the languid, sinister blooming of the Tristero (...) before the Tristero could be revealed in its terrible nakedness» (36). Contudo, a pluralidade de signos torna-se de difícil descodificação. Assim, as pistas que recolhe desdobram-se noutros indícios, as informações que colige tornam-se um caos de significado, as coincidências que descobre revelam ligações estranhas para a resolução do que pode ser, ou não ser, um mistério. A ambiguidade com que se depara surpreende-a, o relativo e o efémero perturbam-na perante os desígnios assertivos do real e do discurso dominante que interiorizara. Por isso questiona o seu conhecimento e o seu mundo para os decifrar. Por isso, também, as interpretações sucedem-se, o labirinto alarga-se, o desnorte intensifica-se:

(...) they'll call it paranoia (...) Or you are hallucinating it. Or a plot has been mounted against you (...) so labyrinthine that it must have meaning beyond just a practical joke. Or you are fantasizing some such plot, in which case you are a nut, Oedipa, out of your skull (117, 118).

Guiada por vontade inabalável no cumprimento da missão, Oedipa percorre o espaço americano à procura de sentido. A presença de Tristero, omnipresente, descobre-se em lugares imprevisíveis: num bar, numa peça de teatro, num desenho, numa tatuagem, num anel, em selos de correio; no bar «The Scope», mas também na peça *The Courier's Tragedy*, na empresa Yoyodyne, no lar de idosos Vesperhaven House; em San Narciso, mas também em San Francisco: no bar «The Greek Way», em Chinatown, num coro de crianças, num antigo jornal anarco-sindicalista, no acrónimo DEATH gravado num banco de autocarro e descodificado a lápis: «DON'T EVER ANTAGONIZE THE HORN». Gradualmente, Oedipa estabelece um nexos de ligação entre os elementos de que dispõe: Tristero é tão só uma rede marginal de comunicação, uma força alternativa ao poder estabelecido nos

domínios de Inverarity, com representantes definidos: «members of the thirth sex» (76), «automated out of work» (78), «suicides who had failed» (79), «Negroes going on to graveyard shifts» (84), «a society of isolates» (80) ou, traduzindo em números, «[o]nes and zeros» (126), todos unidos num mundo dissidente e omissos: «Since they could not have withdrawn into a vacuum (could they?), there had to exist the separate, silent, unsuspected world» (86); todos ligados secretamente por Tristero pela mesma condição de rejeitados: «All keeping in touch through that secret delivery system» (80); todos herdeiros de uma organização oriunda da Europa de combate à desigualdade, à segregação e à alienação; todos resistentes silenciosos à sociedade que os oprime: «We Await Silent Tristero's Empire» (116).

Nesta paranóia de descoberta, nos percursos labirínticos que desenha, Pynchon salpica a narrativa com referências que evocam e questionam a fundação da América e sua história: Puritanismo, Guerra Civil, colonização, industrialização, 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial, Guerra Fria, capitalismo, consumismo. Tudo a partir do império de Pierce, da sua coleção de selos e do monopólio postal de Thurn and Taxis. No princípio estão os Puritanos: por um lado, por constituírem um grupo cioso da palavra, «utterly devoted (...) to the Word» (127), que engendrou a retórica de eleição, «[t]heir central hangup had to do with predestination» (107), e que, segundo Bercovitch, construíram o mito da Terra Prometida (Bercovitch 1993: 6); por outro, por o seu pensamento, segundo Max Weber em *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, ter originado o capitalismo e os seus demónios.

Na sofisticação narrativa a que recorre, Pynchon mistura realidade histórica e ficção, lançando pistas que conduzem à disrupção e desconstrução do mundo de superfície. Um exemplo é o livro de Mike Fallopian sobre o monopólio dos correios privados americanos, onde estabelece ligações à Guerra Civil e à reforma postal no século XIX. Outro é a história narrada por di Presso sobre os ossos de GI Americanos mortos em Itália e convertidos em filtros de cigarros. Outro, ainda, é a apresentação da peça *The Courier's Tragedy*, encenada por Driblette, um «pastiche» com detalhes de várias peças que, na opinião de David Seed, tece uma surpreendente unidade (Seed 1988: 119). Ali se evoca uma atmosfera conspirativa, uma rede de interesses e temas de vingança que forçam o herdeiro Nicollo a mascarar-se de correio Thurn and Taxis para viver - o que faz envios à rede de interesses de

Pierce Inverarity e intersecta em muitos pontos o sistema de Tristero. Ao mesmo tempo, Pynchon inverte ironicamente referências religiosas: a imagem envenenada de S. Narciso é usada como instrumento de assassinio; um filho ilegítimo de má índole chama-se Pasquale (the Paschal lamb?); Ercole arranca a língua de outro personagem, incendeia-a e brande-a como paródia do Pentecostes; um cardeal arre-meda a Eucaristia com carne e sangue do seu corpo mutilado – o que liga tematicamente a vários pistas de revelação iminente no romance (120). Na peça emerge, ainda, uma força sinistra representada por figuras de negro, «those who, sworn / To punctual vendetta never sleep» (Pynchon 1996: 48), que remetem para o Tristero no romance. No último capítulo a peça tem ainda um contraponto numa narrativa de viagens do século XVII onde se revisita a Inglaterra de Carlos I e Guilherme de Orange e se chega ao fanatismo calvinista e à origem de Tristero, *El Desheredado*, *The Disinherited* (110).

Pynchon recupera o passado e transporta-o ao presente para um confronto entre o que foi, o que poderia ser e o que é, atitude defendida, aliás, por Umberto Eco, para «não só compreender o que foi efectivamente dito mas o que se poderia ter dito, ou pelo menos o que hoje pode dizer-se (talvez apenas hoje) relendo o que então se disse» (Eco 1984: 12).

Assim, envoltos por uma moldura histórica e ficcional, palavras e símbolos confrontam-se com o passado e o presente através de um diálogo com a realidade americana dos preteridos e marginalizados, que se movem no secretismo, no silêncio e na máscara:

‘All the Tristero refugees from the 1849 reaction arrive in America (...) full of hopes. Only what do they find? (...) Trouble.’ (...) Other immigrants come to America looking for freedom from tyranny, acceptance by the culture, assimilation into it, this melting pot. (...) Disguised as Indians their messengers mosey westward (...) Their entire emphasis now toward silence, impersonation, opposition masquerading as allegiance (Pynchon 1996: 119-120).

Na sua demanda, Oedipa tenta fazer sentido do acaso que lhe surge e dos fragmentos que recolhe no mundo em seu redor: «That’s what would come to haunt her most, perhaps: the way it fitted, logically, together» (29). Compilados os fragmentos e conjugados os racio-

cínios, ordena a constelação da sua busca: «Every access route to the Tristero could be traced also back to the Ineverarity estate (...) all of them were Pierce Ineverarity's men» (117); e se San Narciso era semelhante a outras cidades, como confirmara em San Francisco, então Tristero povoaria toda a América, envolto em sombras, mas pronto a descobrir-se por um olhar mais atento: «If only she'd looked» (124).

E Oedipa, ao contrário do rei grego que cegou, olhou o lote de selos que tão bem conhecia e neles viu espelhadas as diferenças escondidas que contrariam o discurso histórico e oficial:

uncontrolled fright (...) Venus's-flytrap, belladonna, poison sumac and a few other [flowers] (...) a disturbing angle unknown among the living (...), menacing smile on the face of the Statue of Liberty (...) the unmistakable silhouette of a horse and rider (...) the sinister 8c airmail (120-21).

San Narciso, como Tebas, resolve o enigma pessoal de Oedipa, nada mais. A viagem que efectuou e a demanda a que se entregou constituíram aprendizagem e descoberta de si própria, assim como da América codificada que encontrou. Por isso San Narciso deixara de ser única, era não mais do que um nome, uma extensão, um espaço sem fronteiras perdido no vasto manto americano. Há semanas a ordenar um legado, Oedipa não suspeitara que a herança era a América, a América de Ineverarity (ou «Inveracity»?), dos eleitos e dos rejeitados, da superfície e do subterrâneo, da luz e da sombra; que este era o lugar, o lugar a que chegara o mito americano da Terra Prometida: «She had heard about excluded middles; they were bad shit, to be avoided; and how had it ever happened here, with the chances once so good for diversity?» (125).

Oedipa, que figura na primeira linha do romance, surge também na última, agora solitária, liberta de muros, «from cry to [another] cry» (13). Aguarda em silêncio o leilão dos selos, agrupados no lote 49, na esperança de uma última revelação. Contudo, Pentecostes não chegou ainda, só amanhã. Ao fim de 49 dias de demanda, suspende-se o tempo e cristaliza-se a figura esfíngica de Oedipa Mass que, no seu solipsismo, se mantém na fronteira da derradeira revelação - antes prometida, agora inatingível.

É assim que Pynchon capta o espírito do tempo: esvazia e desconstrói a retórica puritana de eleição, os mitos americanos da

utopia bíblica e da Terra Prometida, da América pródiga como Canaan e impoluta como Jerusalém, de lugar de fortuna e abundância, do sonho realizável. Atravessa e exhibe o espaço americano ao mesmo tempo que, num processo de mutabilidade, ilumina as contradições dissimuladas e torna-o um espaço de luz e sombra, eleitos e deserdados: «*The Crying of Lot 49* mourns the contradiction of America from a land of diversity to one of binary choice» (Stimpson 1976: 31). Num tempo de desenvolvimento científico e tecnológico, de progresso económico e financeiro, mas também de decadência moral e fragmentação social, Pynchon confronta o sistema oficial e o marginal e subverte a imagem utópica tecida pelo discurso dominante. Ou seja, na esteira de Baudrillard, faz-nos «entrar na ficção da América» e revela-nos «a América como ficção» (Baudrillard 1989: 37).

No fim sobra o silêncio de Oedipa, um silêncio que continua a voz: «The auctioneer cleared his throat. Oedipa settled back, to await the crying of lot 49» (Pynchon 1996: 127). No fim exhibe-se o título do romance, ou seja, o princípio, a *terra incognita* do seu espaço, e de novo nos vemos imergidos na (des)ordem e nos labirintos de *The Crying of Lot 49*: não diz Jorge Luís Borges que livro e labirinto são um único objecto? (Borges 2000: 63) No fim oferece-se uma página em branco expectante de outros discursos, do diálogo que floresce, do amanhã que promete: não diz Foucault que «a ausência é o primeiro lugar do discurso»? (Foucault 1992: 31) Abre-se, assim, um espaço de confluência onde o leitor pode escrever e inscrever múltiplas possibilidades de leitura, nomear um lote de diferentes visões do mundo, viajar pelos domínios do próprio acto interpretativo. O fim é um ponto de chegada mas simultaneamente um ponto de partida em busca da verdade que se escapa, em peregrinação constante de reconhecimento e superação, em demanda da descoberta, sempre potenciadora de um novo recomeço: «Story becomes retelling; reading, rereading; and we go on endlessly (...) in quest of more ample visions of existence» (Greenberg 1993: 11). Ou, nas palavras sábias de T. S. Eliot,

What we call the beginning is often the end  
And to make an end is to make a beginning.  
The end is where we start from. (Eliot 1974: 221)

## Referências Bibliográficas

- Baudrillard, Jean (1989): *América* Trad. Tereza Coelho. Viseu: João Azevedo, Editor.
- Bercovitch, Sacvan (1993): *The Rites of Assent*. New York and London: Routledge.
- Borges, Jorge Luís (2000): «O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam». In: *Ficções*. Trad. de José Colaço Barreiro. Lisboa: Editorial Abril Controljornal: 58-67.
- Eco, Umberto (1984): *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. Trad. Maria de Bragança. Lisboa: Instituto Piaget.
- Eliot, T. S. (1974): *Collected Poems 1909-1962*. London and Boston: Faber and Faber. [1963]
- (1976): *The Cocktail Party*. London: Faber and Faber. [1950]
- Foucault, Michel (1992): *O que é um Autor?* Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega.
- Greenberg, Robert G. (1993): *Splintered Worlds*. Boston: Northeastern.
- Johnston, John (1991). «Toward the Schizo-Text: Paranoia as Semiotic Regime in The Crying of Lot 49». *New Essays on The Crying of Lot 49*. Ed. Patrick O'Donnell. Cambridge: Cambridge University Press: pp 47-78.
- Kaplan, Janet A. (2000): *Remedios Varo: Unexpected Journeys*. New York and London: Abbeville Press Publishers. [1988]
- Pynchon, Thomas (1996): *The Crying of Lot 49*. London: Vintage. [1967]
- Lyon, David (1999): *Postmodernity*. Buckingham: Open University Press.
- Seed, David (1988): *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Smart, Barry (1992): *Modern Conditions, Postmodern Controversies*. London and New York: Routledge.
- Stevens, Wallace (1965): «Man Made Out of Words». In *Selected Poems*. London, Boston: Faber and Faber. [1953]
- Stimpson, Catherine R. (1976): «Pre-Apocalyptic Atavism: Thomas Pynchon's Early Fiction». In: *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Eds. George Levine and David Leverenz. Boston and Toronto: Little Brown and Co.: 31-48.
- Tanner, Tony (1982): *Thomas Pynchon*. London and New York: Methuen.
- Weber, Max (1983): *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Trad. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. Lisboa: Editorial Presença.

## Um clima favorável à alma: a escrita sobre a natureza na tradição literária norte-americana

ISABEL MARIA FERNANDES ALVES  
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro  
ifalves@utad.pt

*The image must be of the nature of its creator.  
It is the nature of its creator increased,  
Heightened. It is he, anew, in a freshened youth  
And it is he in the substance of his region,  
Wood of his forests and stone out of his fields  
Or from under his mountains.*

(Stevens 1972: 398)

Em *Pilgrim at Tinker Creek* (1974), Annie Dillard afirma que de entre as sete ou oito categorias de fenómenos sobre os quais vale a pena falar, uma é sem dúvida o tempo atmosférico (Dillard 1988: 49). A este propósito, menciona o vento seco do norte, esse que é neve mesmo antes de ser água, mas com o qual sente uma profunda identidade, lembrando ainda que o vento é uma fonte de vida na medida em que transporta a semente a partir da qual algo perfeito – como as groselhas – terá vida. *Pilgrim at Tinker Creek* é uma obra que gira em torno da metáfora da visão: percorrendo a natureza circundante, e prestando atenção aos fenómenos que a constituem, Dillard quer



ver o que de outro modo lhe passaria despercebido: «I walk out; I see something, some event that would otherwise have been utterly missed or lost; or something sees me, some enormous power brushes me with its clean wing, and I resound like a beaten bell» (*Idem*, 5). Neste sentido, a natureza apresenta-se como um território de descoberta pessoal e ver significa apreender melhor um eu interior ou o clima da mente. Dillard, à semelhança de Henry David Thoreau, deseja escrever um diário meteorológico da mente: interligar as histórias e visões que nascem da observação dos vales, cursos de água e montanhas de Blue Ridge, Virginia, com o território desconhecido da mente humana. A sedução de Dillard perante um lugar natural é, segundo Paul Shepard, um fenómeno que acompanha o homem desde que há muito os seus antepassados abandonaram a floresta, permanecendo, embora, nas suas margens. A visão humana, desde então a viver o desassossego, procura ainda reconhecer um território comum: «An affinity for shade, trees, the nebulous glimmering of the forest interior, the tracery branches against homogeneous surfaces, climbing, the dizzy childlike joy of looking down from a height, looking through windows and into holes, hiding, the mystery of the obscure, the bright reward of discovered fruits are all part of the woody past» (Shepard 2002: 22). Porém, mais do que procurar uma região comum, a escrita sobre a natureza é reflexão sobre questões de linguagem; o autor busca traduzir por palavras o mundo natural que o rodeia, conferir-lhe uma ordem e um sentido. Assim sendo, na escrita sobre a natureza cabe sobretudo uma reflexão sobre o próprio homem, ou ainda nas palavras de Shepard, sobre aquilo que certos lugares, luminosidades e objectos revelam acerca de uma região interior cuja geografia nem sempre reconhecemos (*idem*, 40).

As reflexões produzidas por Dillard em *Pilgrim at Tinter Creek*, espaço literário onde se cruzam apontamentos de história natural e enunciados de cariz subjectivo, atestam o género que aqui pretendemos analisar: uma escrita sobre a natureza - «nature writing» - que tem, na tradição anglo-saxónica, um espaço privilegiado de germinação. Para John Tallmadge este é mesmo o mais excitante nicho da literatura americana (*apud* Love 1992: 203). A perspectiva aqui enunciada privilegiará sobretudo as experiências literárias e artísticas ocorridas nas primeiras décadas do século dezanove, pois esta é uma época particularmente relevante não só porque coincide com a inde-

pendência cultural americana, como se afigura também um momento chave para a compreensão da matriz cultural e filosófica da sociedade americana. Dentro desse período, daremos particular ênfase ao pensamento de Henry David Thoreau, autor que vive, na tradição literária da escrita sobre a natureza, um estatuto de indiscutível relevo.

Embora a produção literária que tem como âmagos os efeitos da natureza e do lugar sobre a imaginação humana faça parte da mais significativa veia da literatura americana – e cite-se, por exemplo, Herman Melville, Willa Cather, William Faulkner, John Steinbeck, Robert Frost e Gary Snyder –, o que nesta reflexão se pretende tratar é de uma escrita criativa, em prosa não-ficcional. Uma escrita que, como se referiu, alia conhecimentos de diferentes áreas do saber – história natural, filosofia, ecologia – a uma observação pessoal da natureza.<sup>1</sup> Importa sublinhar que o ‘eu’ aqui manifesto, se, por um lado, objectiva uma interioridade particular e subjectiva, por outro lado, visa criar um mundo literário onde a natureza adquira voz. O crítico Scott Slovic especifica: «[nature writers] are not merely, or even primarily, analysts of nature or appreciators of nature – rather, they are students of the human mind, literary psychologists» (Slovic 1996: 351). Como se depreende do que acima ficou dito, o impulso autobiográfico define este género, nomeadamente no que respeita ao carácter híbrido da sua estrutura.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Thomas Lyon apresenta as três dimensões que, segundo ele, caracterizam a escrita sobre natureza: conhecimento sobre história natural, reflexão pessoal acerca da natureza e a interpretação filosófica da natureza. Ainda segundo o mesmo autor, existem três subcategorias dentro do género de ‘nature writing’: ensaios cujo âmagos é a solidão e a fuga da cidade; narrações de viagens e aventuras; ensaios sobre agricultura onde, mais do que a solidão ou a descoberta subjectiva, se enfatiza o trabalho e a perseverança (Lyon 2001: 23-4).

<sup>2</sup> Por exemplo, no que diz respeito à obra *Walden*, esta, e como refere Lawrence Buell, pode ser entendida como pertencendo a diferentes géneros; assim, pode ser lido como um poema, um romance, uma autobiografia, uma narrativa de viagens, um sermão, um tratado (Buell 1996: 397). É neste sentido que um outro crítico, Michael J. McDowell, vê como produtiva a leitura do género ‘nature writing’ como um exemplo da polifonia bakhtiniana. Segundo McDowell, a humildade que caracteriza o autor da escrita sobre a natureza (este observa, aprende, não se tentando impor ao meio envolvente) e a visão ética que partilha – nenhum ser humano ou era detém o monopólio da verdade – contribuem para a definição deste género como possuindo uma estrutura aberta e inconclusa (McDowell 1996: 372).

Assim, apontaremos um percurso literário americano albergando nomes como os de Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Susan Fenimore Cooper, Aldo Leopold, Annie Dillard e Barbara Kingsolver. Esta autora, por exemplo, e embora mais conhecida pelos seus romances, encontrou na escrita sobre a natureza uma forma de combater o absurdo dos dias pós-11 de Setembro de 2001. Chamou ao seu livro *Small Wonder* (tradução portuguesa: *Pequeno Milagre e Outros Ensaios, Sinais de Fogo*) e fica claro, desde logo pela epígrafe de Wendell Berry, que Kingsolver trata a vida – toda a vida biológica – como um milagre, e, segundo a sua perspectiva, encará-la de outro modo é rendição – «To treat life as less than a miracle is to give up on it». Afirma igualmente que estar atenta aos pequenos milagres da natureza não significa fugir aos problemas do mundo, mas antes procurar modelos de bondade, paz e equilíbrio. É nesta linha de leitura que Kingsolver se reconhece herdeira da escrita de Thoreau, mantendo igualmente uma proximidade com textos que ao longo do século vinte pedem a instauração de uma ética da terra.<sup>3</sup> Desde 1850, ano da publicação de *Walden*, os problemas de cariz ecológico agudizaram-se, os desequilíbrios acentuaram-se, mas as razões da procura da natureza permanecem: perceber, como Thoreau tentou fazer, o desenrolar das estações da consciência humana ao mesmo tempo que se apreciam as metamorfoses das estações do ano.

Importa igualmente referir que o que aqui designamos por escrita sobre a natureza – ‘nature writing’ – é, no domínio da crítica literária, passível de se encontrar sob outras designações; assim, a representação das relações entre o homem e o mundo natural constituem o âmago de textos cuja categorização pode surgir intermitentemente como ‘estudos sobre a paisagem’, ‘natureza na literatura’, ‘pastoralismo’, ‘regionalismo’, ‘ecologia humana’. Como refere Cheryll Glotfelty, os estudos

---

<sup>3</sup> Este termo é usado por Aldo Leopold numa das obras mais paradigmáticas sobre escrita da natureza – *A Sand County Almanac* (1949). Para Leopold, a ‘ética da terra’ é entendida como uma maior consciencialização do homem relativamente à sua interdependência com o mundo natural; refere: «All ethics so far evolved upon a single premise: that the individual is a member of a community of interdependent parts. His instincts prompt him to compete for his place in that community, but his ethics prompt him also to co-operate.

The land ethic simply enlarges the boundaries of the community to include soils, waters, plants, and animals, or collectively: the land» (Leopold 1968: 203-4).

que aliam ecologia e literatura só na década de noventa recebem um estatuto de escola crítica (Glotfelty 1996: xviii). É a partir dessa data que se estabelece um território de crítica literária onde se tem desenvolvido aquilo que de forma geral se designa por ecocrítica.<sup>4</sup> Esta, por seu lado, e numa época de catástrofes naturais, causadas nomeadamente pelo aquecimento da atmosfera, postula a ideia que viver melhor passa também pelo modo como se olha o mundo natural e nele se habita. Deste modo, a ecocrítica privilegia não apenas a análise que define a atitude do autor para com a natureza, mas ilumina o padrão de inter-relações entre o homem e o mundo não-humano.

De qualquer modo, o género aqui em questão não deixa de poder ser lido como portador de ecos de um velho desejo europeu acerca da existência de uma Idade do Ouro ou de uma Arcádia, afastados do mundo hostil e ameaçador. Daí que seja possível entrar no território da escrita sobre a natureza através de considerações sobre o pastoralismo, uma tradição literária que decorre de Teócrito e Virgílio e que encontrou terreno fértil no Novo Mundo.<sup>5</sup> Ao falar de natureza no contexto americano é igualmente pertinente referir que o conceito conheceu uma evolução. Embora conserve o dualismo que a caracterizou desde o início da colonização europeia: ser, ao mesmo tempo, 'wilderness', território a conquistar e domesticar, e Éden, jardim do mundo, o conceito adquire uma maior projecção quando analisado à luz das consequências inexoráveis do machado.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Ver «Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis» de Cheryll Glotfelty; devem ler-se ainda Terry Gifford e Lawrence Buell.

<sup>5</sup> Num artigo fundamental, Glen Love traça as linhas que permitem o diálogo entre o conceito de pastoralismo e a ecocrítica. Explorando essencialmente a experiência literária americana, Love explora o paralelismo entre a importância da paisagem intermédia para a literatura de tradição pastoril e da natureza bravia para a ecocrítica, acrescentando que a complexidade dos tempos modernos exige uma redefinição da ideia de 'pastoril'; ao jardim deve agora suceder a floresta como espaço de questionação das relações entre o homem contemporâneo e o ambiente (Love 1992: 205).

<sup>6</sup> Sobre o significado do machado na alteração da natureza da América, veja-se o artigo «Scenes of Nature, signs of men» in Tanner. A propósito da evolução do conceito de natureza na América, aconselha-se a leitura de *Wilderness and the American Mind*, de Roderick Nash. E ainda: «The Pandering Landscape: On American Nature as Illusion» e «The Conception of Nature in the American Romantic Age is Anthropomorphic? Anthropocentric? Other? Excursions into Emerson, Thoreau, and Melville», in Hölbling.

Como sublinham Robert Finch e John Elder em *The Norton Book of Nature Writing*, é a partir da Segunda Grande Guerra que este género literário conhece um verdadeiro desenvolvimento e maturação, embora o passo decisivo tenha acontecido com a expansão do império inglês e conseqüente aumento do número de pessoas que, tendo dinheiro, tinham também uma educação cuidada e tempo livre para se dedicarem a satisfazer a sua curiosidade acerca do mundo natural. Todos, referem Finch e Elder, são herdeiros de Lineu.

Se na tradição inglesa as primeiras obras se reportam aos séculos XVII e XVIII<sup>7</sup>, na América a escrita sobre a natureza surge associada à curiosidade acerca do Novo Mundo descoberto. Aos exploradores, cientistas e naturalistas eram pedidos mapas e inventários; dessas acções resultou a ideia de que a América era sobretudo natureza. Consequentemente, a natureza e a forma – paradoxal – como tem sido lida e interpretada constitui um elemento essencial da matriz cultural americana. Quando, no final do século dezanove, a escrita sobre a natureza é reconhecida como um género literário, este é definido como um espaço onde confluem preocupações estéticas, conhecimentos de história natural e reflexões de pendor mais pessoal e filosófico. No entanto, a natureza deste tipo de escrita não deixa de causar algum estranhamento, como se depreende das palavras de James Fenimore Cooper que, ao elogiar a obra *Rural Hours*, publicada em 1850 pela sua filha Susan Fenimore Cooper, não deixa de confessar que o mundo certamente não saberá o que fazer com um livro como aquele: estruturado segundo as estações do ano e dando conta de um olhar pessoal e feminino acerca da vida rural de Cooperstown, Nova Iorque.<sup>8</sup> Este é um texto que explora a ideia de que os americanos se tornam mais virtuosos se mantiverem uma relação estreita com o ambiente natural

---

<sup>7</sup> Finch e Elder assinalam as obras de John Ray, *The Wisdom of God Manifested in the Works of Creation* (1691) e de Gilbert White *A Natural History of Selborne* (1789), como sendo aquelas que inauguram uma tradição de teologia natural: a natureza é um território onde a presença divina se faz sentir. Esta mesma tradição encontrará solo fértil também do outro lado do Atlântico.

<sup>8</sup> Este texto tem vindo a ser alvo de uma maior atenção crítica, facto que atesta a sua contemporaneidade; nele surgem valorizados o movimento, os processos de interligação e interdependência que caracterizam os fenómenos naturais. Veja-se o que afirma Rochelle Johnson: «Through *Rural Hours*, [Susan Cooper] sought to develop and refine what we now call 'environmental ethics'» (Johnson 2000: 49).

e, nesse sentido, exorta-os a olharem com atenção o mundo para além da porta: «a meadow is a delicate embroidery in colors, which you must examine closely to understand all its merits; the nearer you are, the better» (Cooper 1998: 76). Em *Rural Hours*, o leitor é igualmente interpelado no sentido de cultivar o interesse pela história natural, facto que, por seu lado, o conduzirá à apreciação e valorização do lugar onde habita. É nesta veia literária que muitos outros autores têm encontrado um espaço propício à questionação da identidade americana uma vez que, e tal como já foi enunciado, a ideia da América como nação não pode ser entendida sem a problematização do conceito de natureza.<sup>9</sup>

Em *This Incomparable Land: A Guide to American Nature Writing*, Lyon Thomas vê este género como território ideal a uma perpetuação da ideia de América-como-natureza e, conseqüentemente, um espaço de possibilidade e invenção; além do mais, dado que olhar atentamente a natureza proporciona novas perspectivas e o acesso a novos mundos, renova-se o encantamento que presidiu à descoberta da América. Olhar a natureza é criar um mundo de possibilidades, é provocar um novo fascínio perante a vida. Graças à forma equilibrada com que as tribos nativas encaram o mundo natural, os primeiros europeus e sucessivas gerações usufruíam, à luz matinal daquele novo continente, de visões primevas, de uma última possibilidade de renovação e redenção. As descrições idílicas da Florida, publicadas por William Bartram ainda no século dezoito, são disso exemplo. A propósito desta obra, publicada em 1791, refira-se que o seu aparecimento inaugura não apenas uma nova forma de olhar e interpretar a paisagem – uma perspectiva holística, como lhe chama Matthew Sivils –, mas aponta também um caminho novo no que respeita a estratégias narrativas. Procurando narrar o que nunca tinha sido colocado em palavras – a paisagem americana –, William Bartram cria um espaço literário híbrido aliando uma visão pastoril a preocupações científicas.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> A esse propósito ver o texto de Maria Irene Ramalho «A Naturalização da América».

<sup>10</sup> Diz Matthew Sivils: «Between April 1773 and January 1778, Bartram walked, rode, and paddled through the Southeastern wilderness collecting specimens, making drawings, and most importantly, keeping extensive field notes. These notes and a few of the drawings would – over a period of eighteen years – form the basis of one of the first serious studies of the American natural landscape (...)» (Sivils 2004: 57).

No nascimento da escrita sobre a natureza encontram-se, pois, a vontade de narrar uma realidade completamente nova, aliada à procura de palavras e perspectivas que efectivamente traduzissem essa nova circunstância do homem no Novo Mundo.

É no século dezanove, sob a influência da estética romântica, que o amadurecimento deste género literário acontece. William Wordsworth, para quem os fenómenos naturais eram dignos de figurar nos seus versos, influenciou definitivamente um movimento cultural, filosófico e literário que enaltece o contacto do ser humano com a natureza. Acrescentando que a natureza pode dar forma, beleza e paz ao nosso espírito mais íntimo e elevar alto os nossos pensamentos, este poeta acredita também que os sentimentos dos homens são passíveis de serem tornados mais sãos e puros, aspecto que, na sua perspectiva, brota de um contacto mais directo e intenso com a natureza. Claramente, Wordsworth educou o olhar dos homens, orientando-o no sentido das maravilhas do mundo natural, ensinando-o a olhar intensa e profundamente esse mesmo mundo. Esta alusão a Wordsworth afigura-se-nos relevante, pois a sua visão dialogou de forma exemplar com a experiência americana. É precisamente nas primeiras décadas do século dezanove que os americanos aprendem a ver na natureza um bem cultural, um motivo de orgulho e um território da alma. Embora o trajecto histórico, social e económico da América se venha a revelar essencialmente materialista, interessa-nos aqui realçar de que modo a natureza permaneceu um mundo investido de sentido metafísico, um espaço a contra-corrente da sociedade americana.

O romantismo conheceu na América uma forma singular: o Transcendentalismo - movimento cultural e literário que enaltece a relação entre homens e natureza, que vê a ciência, a religião e a literatura como entidades com o mesmo valor, que reage negativamente ao pensamento racional, preferindo a intuição e a imaginação, que vê no materialismo uma fonte de malefícios, proclamando que a bondade divina é dada ao homem através das formas da natureza. Esse movimento, e no que respeita à natureza, produziu textos fundamentais da cultura americana; entre eles, «Nature» de Ralph Waldo Emerson e *Walden* de Henry David Thoreau. Na obra *Repossessing and Renewing: Essays in the Green American Tradition*, Sherman Paul apresenta *Walden* (1854), obra escrita por Henry David Thoreau, como o equivalente americano de *Prelude* (1850) de William Wordsworth. *Walden*, que Thoreau escreve

na sequência dos dois anos que vive junto ao lago com o mesmo nome, dá corpo à afirmação de Emerson, que ser autoconfiante é viver a vida de forma orgânica, próximo da natureza, é, acima de tudo – e a afirmação parece-nos sintetizar o âmago da tradição da escrita sobre natureza –, encontrar na paisagem interior de cada um o ritmo do Ser Universal (Paul 1976: 4). Para Emerson, o fundamental é que o mundo seja lido como um espaço de aprendizagem, contribuindo para o desenvolvimento espiritual e intelectual do homem, advindo daí a necessidade de estar atento. Só assim se apreenderá o essencial: a unidade divina que a tudo preside. Com Emerson e Thoreau, a natureza ganha definitivamente um lugar central na espiritualidade americana: é o espaço e o clima emocional favorável à exploração interior de que fala Sherman Paul.

A fim de olhar atentamente o fenómeno da natureza e assim caminhar no sentido de um maior conhecimento do eu, os autores que se dedicam à escrita sobre a natureza privilegiam o peripatetismo: na base das considerações que fazem sobre a natureza estão os passeios – «excursions» – em redor de ‘paisagens de associações’ (Finch e Elder 1990: 24), assim designadas por serem lugares de movimento e alquimia. Esses passeios decorrem maioritariamente em locais que o autor conhece bem, o que significa que atentar no meio natural é também celebrar o lugar. Usando o termo ‘lugar’ como sinónimo de um ambiente subjectivamente apreendido, e depois de rejeitar uma análise fincada apenas numa certa insularidade, Lawrence Buell afirma que o que está em questão quando se trata de reflectir sobre a relação homem – lugar é sobretudo um olhar humilde sobre as particularidades de um lugar, e reconhecer o seu efeito sobre a existência humana. Nas suas palavras: «What we require, then, is neither disparagement nor celebration of place-sense but an account of those specific conditions under which it significantly furthers what Relph calls environmental humility, an awakened place-awareness that is also mindful of its limitations and respectful that place molds us as well as vice versa» (Buell 1995: 253). Daí não ser possível desligar a escrita sobre natureza dos estudos sobre o lugar, não significando contudo que se fale aqui de uma pertença estereotipada e insular, mas da atenção que o autor confere a um local, reconhecendo não só as suas limitações, mas também, e sobretudo, a interdependência entre homem e lugar. Neste sentido, podemos afirmar que a escrita sobre a natureza



intensifica a curiosidade humana sobre o particular, dando a conhecer o que de surpreendente nos reserva um olhar atento sobre o que de antemão consideramos apenas próximo e familiar. Neste género literário, e tal como o acto de passear que lhe está na origem, também a estrutura narrativa é aberta, valorizando sobretudo a vitalidade, o movimento e a associação livre. Este aspecto prende-se, em nosso entender, com o facto de na escrita sobre a natureza se privilegiar as relações entre os diferentes organismos vivos e se cultivar a ideia da interdependência de todos esses organismos com a vida humana, sendo que a diversidade e o movimento inerentes a esta forma de escrita a tornam congénita ao modo de ser americano.

Na antologia já por nós referida, *The Norton Book of Nature Writing*, os autores justificam a proeminência que dão a Henry David Thoreau argumentando que a sua escrita representa as características mais genuínas do género, assim como se apresenta como pioneiro do grande florescimento que, na América, a escrita sobre a natureza irá conhecer ao longo do século vinte, muito particularmente na segunda metade desse século. Thoreau pratica uma escrita consagrada à natureza, fazendo a apologia de uma vida simples e frugal. Como defensor da preservação da natureza assume igualmente o estatuto de precursor, pois os seus textos deixam já implícita a necessidade que o moderno discurso ambientalista reivindica: o de conservarmos a natureza como um domínio de vitalidade e diversidade.<sup>11</sup>

Ilustrando cabalmente os versos de Wallace Stevens que transcrevemos na epígrafe, Thoreau traduz a especificidade – geográfica, mas também espiritual – de um lugar. É em redor de Concord, Massachusetts, que observa minuciosamente a natureza – identifica árvores, flores e gramíneas, anota o regresso das aves na primavera, mede o nível das águas dos rios, os anéis das árvores e o tamanho das sementes. Em «Where I Lived, and what I Lived for», Thoreau afirma:

---

<sup>11</sup> Neste domínio é particularmente relevante considerar a tese de Lawrence Buell; para este crítico, que escreve uma das obras definitivas sobre as ligações entre a escrita sobre natureza e a cultura americana, Thoreau e a sua obra *Walden* são marcos importantes no desenvolvimento de uma consciência ecológica na América: «*Walden* [is] a record and model of a western sensibility working with and through the constraints of Eurocentric, androcentric, homocentric culture to arrive at an environmentally responsive vision. Thoreau's career can be understood as a process of self-education in environmental reading, articulation, and bonding» (Buell 1996: 23).

We must learn to reawaken and keep ourselves awake, not by mechanical aids, but by an infinite expectation of the dawn, which does not forsake us in our soundest sleep. I know of no more encouraging fact than the unquestionable ability of man to elevate his life by a conscious endeavour. It is something to be able to paint a particular picture, or to carve a statue, and so to make a few objects beautiful; but it is far more glorious to carve and paint the very atmosphere and medium through which we look, which morally we can do. To affect the quality of the day, that is the highest of arts. (Thoreau 1982: 172)

Ao longo das páginas de *Walden*, Thoreau oferece a imagem do seu destino (e exorta os americanos a fazer o mesmo) como estando inexoravelmente ligado à natureza - «Shall I not have intelligence with the earth? Am I not partly leaves and vegetable mould myself?» (*idem*, 207). É à natureza que vai buscar os símiles com que descreve as necessidades vitais da natureza humana: «We can never have enough of nature. We must be refreshed by the sight of inexhaustible vigor, vast and Titanic features, the seacoast with its wrecks, the wilderness with its living and decaying trees, the thunder cloud, and the rain which lasts three weeks and produces freshets. We need to witness our own limits transgressed, and some life pasturing freely where we never wander» (*idem*, 339). As páginas que Thoreau dedica à enunciação da fé nas formas e mutações da natureza adquiriram, ao longo dos tempos, um lugar de indiscutível relevo e importância na tradição literária americana.

Tal como Emerson, Thoreau entende que o mundo se revela à consciência individual através das particularidades do lugar. No sentido de abrir a sua consciência ao mundo exterior, cultiva a caminhada, o passeio; em 'Walking', texto publicado em 1862, refere: «I walk out into a nature such as the old prophets and poets, Menu, Moses, Chaucer, walked in. You may name it America, but it is not America» (Thoreau 1950: 604). Este passo ilustra a convicção de Thoreau de que Concord é um microcosmo do mundo; se olhasse atentamente o que lhe era dado ver nesse lugar, todo o universo se lhe revelaria, à semelhança do olho transparente referido por Emerson. O que aqui está em questão é a fé de Thoreau na natureza e na capacidade que esta tem de lhe revelar ao mesmo tempo o vasto universo e a geografia íntima da sua própria consciência.

Em «Walking» Thoreau expõe a sua fé no clima temperado da América. Segundo ele, esse clima auspicia abrigar almas de uma moral sensível: as glórias topográficas, botânicas e faunísticas da América são prenúncio de cidadãos moral e fisicamente perfeitos. A necessidade de estes se conservarem próximos da natureza representa a aliança com características morais e espirituais particulares que fortalecerão os indivíduos, física e psicologicamente. Atente-se neste passo:

If the moon looks larger here than in Europe, probably the sun looks larger also. If the heavens of America appear infinitely higher, and the stars brighter, I trust that these facts are symbolical of the height to which the philosophy and poetry and religion of her inhabitants may one day soar. At length, perchance, the immaterial heaven will appear as much higher to the American mind, and the intimations that star it as much brighter. For I believe that climate does react on man, – as there is something in the mountain-air that feeds the spirit and inspires. Will not man grow to greater perfection intellectually as well as physically under these influences? (...) Else to what end does the world go on, and why was America discovered? (Thoreau 1950: 611-2)

A visão da América ilustra a vitalidade de que se reveste a natureza no imaginário americano; esta, sendo sobretudo um território onde o temperamento americano se define, alberga igualmente a base das suas convicções morais e materiais.<sup>12</sup> No artigo «'Climate Does React on Man': Wildness and Geographic Determinism in Thoreau's «Walking», Richard Schneider expõe e desenvolve a teoria de que Thoreau, a partir da obra do geógrafo Arnold Guyot<sup>13</sup> e da sua afirmação – 'climate does react on man' –, corrobora a ideia de que a um clima temperado corresponde uma classe de homens moral-

---

<sup>12</sup> Convém não perder de vista, porém, que este tipo de retórica justifica a existência de uma missão incomensurável a ser realizada por este povo, dando cobertura, por exemplo, à expropriação de terras, ao tratamento injusto de quem quer que não fosse considerado descendente do povo eleito.

<sup>13</sup> Arnold Guyot é o autor de um importante trabalho sobre geografia comparada, traduzido e publicado nos Estados Unidos em 1851 – *The Earth and Man: Lectures on Comparative Physical Geography, in Its Relation to the History of Mankind*. Boston: Gould and Lincoln. A este propósito ver artigo de Schneider.

mente sensíveis (Schneider 2000: 54). Clima e vento, aliás, surgem nos textos de Thoreau como entidades associáveis, colaborando no que Joel Porte apelida de «Thoreau's fable of dissemination» (*apud*, 54). O que Thoreau pretende disseminar é sobretudo uma comunidade de bons valores. A leitura da natureza como forma de lançar a reflexão sobre a natureza humana é um traço distintivo da escrita de Thoreau e da escrita sobre natureza que se desenvolveu, em grande parte seguindo uma linha por si mesmo criada.<sup>14</sup>

A reforçar esta perspectiva, parece-nos interessante referir aqui Walt Whitman e a obra *Specimen Days* (1882). Por vezes a partir de experiências vividas ao longo de Timber Creek, e contra um modo de vida americano que ele vê cada vez mais mecânico e mercantilista, Whitman explora a natureza como força regenerativa. Para o poeta, como para Thoreau, a democracia americana condiz com os espaços abertos, com o sol, com a sanidade que advém do contacto com esses elementos do mundo natural. A fim de dar conta da singularidade do tempo sob o qual se desenrola a Guerra Civil americana, Whitman serve-se da metáfora do tempo atmosférico, associando o infeliz momento da história americana ao desassossego dos elementos atmosféricos: «Such caprices, abruptest alternation of frows and beauty, I never knew. (...) the winter just completed has been without parallel. (...) Much of the daytime of the past month was sulky, with leaden heaviness, fog, interstices of bitter cold, and some insane storms». Mas a fé na capacidade de renovação da América é grande e inamovível e, por isso, afirma logo de seguida:

But there have been samples of another description. Nor  
earth nor sky ever knew spectacles of superber beauty than

---

<sup>14</sup> Embora privilegiando neste texto o domínio da literatura norte-americana, não podemos deixar de referir os trabalhos de John Ruskin (1819-1900), nomeadamente a sua produção literária sobre a natureza. Veja-se, por exemplo, «The Pine and National Character», onde se pode ler: «I have watched them in such scenes with the deeper interest, because of all the trees they have hitherto had most influence on human character. The effect of other vegetation, however great, has been divided by mingled species: elm and oak in England, poplar in France, birch in Scotland, olive in Italy and Spain, share their power with inferior trees, and with all the changing charm of successive agriculture. But the tremendous unity of the pine absorbs and moulds the life of a race. The pine shadows rest upon a nation» (Ruskin 1964: 92-3).

some of the nights lately here. The western star, Venus, in the earlier hours of evening, has never been so large, so clear; it seems as if it told something, as if it held rapport indulgent with humanity, with us Americans (Whitman 1973: 463).

Os elementos associados ao tempo atmosférico – a chuva, o vento, o sol, as nuvens –, a relação quer com a vitalidade individual e colectiva quer com a condição moralmente elevada do povo americano estão intimamente ligados à forma como a cultura americana se ia edificando ao longo do século dezanove.

A imagem da América que Emerson e Thoreau cultivam, e antes deles William Bartram, Thomas Jefferson e St. John de Crèvecoeur, não resulta apenas de um esforço de linguagem; as primeiras décadas do século dezanove vêem florescer um tipo de pintura que reforça a imagem da América como natureza e esta como símbolo da grandiosidade, força e originalidade daquela cultura. Também os pintores Thomas Cole e Asher Brown Durand, por exemplo, conceberam obras onde a natureza expressa sobretudo o infinito. A escola de pintura conhecida por Hudson River School, cuja existência acompanha a quase totalidade do século dezanove, reforçou o relevo da natureza nesses anos de formação americana; as telas destes pintores ilustram o entendimento comum de que a natureza era uma fonte do divino, um modelo de espiritualidade. Como afirma Barbara Novak, na América do início do século dezanove a natureza não existia fora da ideia de Deus e este não existia sem ela (Novak 1995: 3). A ‘iconografia do nacionalismo’ (*Idem*, 15) materializa, através de imagens da natureza, a aliança entre moralidade, religião e nacionalismo, a fórmula encontrada para dar conta de um destino predestinado. Como se afirmou anteriormente, este olhar sobre a natureza funcionou como um dos elementos da cultura americana que mais promoveu a expansão territorial americana, reforçando assim a ideia de que uma verdadeira compreensão desta cultura passa pela reflexão em torno do conceito de natureza, particularmente no que respeita às primeiras décadas do século dezanove, época que corresponde à aquisição de uma linguagem cultural própria.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Urge sublinhar que quando aqui falamos de tradição nos referimos apenas a uma parcela da realidade literária americana, pois a ausência de escritores negros,

Ao despertar a consciência para o universo – natural (mas também social, económico e político) – em redor de cada um, a escrita sobre a natureza apresenta-se como um território de reflexão ética sobre o percurso individual e colectivo de uma nação, daí entendermos que conhecer esta vertente da tradição literária americana é um modo de acedermos, simultaneamente, às contradições e à vitalidade da cultura e literatura norte-americanas.

Para concluir, regressamos ao texto de Annie Dillard com que iniciámos a nossa reflexão para fortalecer a perspectiva de que escrever sobre a natureza é, tal como o indica a água sempre em movimento do ribeiro – Tinter creek –, tentar apreender o que se mostra inapreensível; o mundo oferece-se em constante mutação e, reconhece Dillard, encontrar uma âncora, ou seja, um conhecimento definitivo sobre a multiplicidade e variedade da natureza, é certamente uma ilusão. Talvez se revele igualmente ilusório manter um diário meteorológico da alma, território tão fluido quanto as formas da natureza, mas o crescente enraizamento de uma escrita sobre a natureza no espaço literário americano leva-nos a concluir que esta é uma actividade para a qual não se vislumbra um fim. Este aspecto afigura-se pertinente e estimulante, particularmente se pensarmos que a nação que, refugiando-se em objectivos materiais a cumprir, rejeita propostas concretas que visam salvaguardar aspectos essenciais da biodiversidade é a mesma que investe um profundo significado metafísico na leitura do mundo natural, leitura essa inexoravelmente entrelaçada com a sua própria história.

---

por exemplo, leva-nos a concluir que a falta de um território de liberdade individual se traduz numa falha de atracção pela natureza, domínio que, no caso dos escritores afro-americanos, representa sobretudo a cicatriz de um passado de escravatura. A paisagem não é apenas lugar, é também história e memória. Elizabeth Dodd fornece uma síntese preciosa acerca desta questão: «I suspect that African-American writers themselves may not have embraced nature writing – creative writing in the autobiographical naturalist tradition – since what Robinson Jeffers called Inhumanism – the literary attempt to deflect aesthetic and thematic attention away from human beings, or what Glen Love calls ‘ego-consciousness’ – might not be appealing for writers who already feel themselves politically, economically, and socially marginalized» (Dodd 2000: 131).

## Referências Bibliográficas

- Buell, Lawrence (1996): *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*. Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press. [1995]
- (1999): «Thoreau and the Natural Environment». In Myerson: 171-193.
- Cooper, Susan Fenimore (1998): *Rural Hours*. Eds. Rochelle Johnson and Daniel Patterson. Athens and London: The University of Georgia Press.
- Dillard, Annie (1988): *Pilgrim at Tinker Creek*. New York: Harper Perennial.
- Dodd, Elizabeth (2000): «The Great Rainbowed Swamp: History as Moral Ecology in the Poetry of Michael S. Harper». In *ISLE* 7.1 Winter: pp. 131-145.
- Doren, Mark Van (ed.) (1973): *The Portable Walt Whitman*. Harmondsworth: Penguin Books. [1945]
- Finch, Robert and John Elder (1990): *The Norton Book of Nature Writing*. New York: W.W. Norton & Company.
- Gifford, Terry (1999): *Pastoral*. London and New York: Routledge.
- Glotfelty, Cheryll and Harold Fromm (eds.) (1996): *The Ecocriticism Reader*. Athens and London: The University of Georgia Press.
- Gray, Richard (2004): *A History of American Literature*. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing.
- Hölbling, Walter and Hans Bak (eds.) (2003): «*Nature's Nation*» Revisited: *American Concepts of Nature from Wonder to Ecological Crisis*. Amsterdam: VU University Press.
- Johnson, Rochelle (2000): «Susan Fenimore Cooper's *Rural Hours* and the 'Natural' Refinement of American Culture». In *ISLE* 7.1 Winter: pp. 47-77.
- Kingsolver, Barbara (2003): *Small Wonder*. London: faber and faber. [2002]
- Krutch, Joseph (ed.) (1982): *Walden and Other Writings by Henry David Thoreau*. New York/London: Bantam Books.
- Love, Glen (1992): «Et in Arcadia Ego: Pastoral Theory Meets Ecocriticism». In *Western American Literature* 27: 195-207.
- Lyon, Thomas (2001): *This Incomparable Land: A Guide to American Nature Writing*. Minneapolis: Milkweed Editions.
- McDowell, Michael (1996): «The Bakhtinian Road to Ecological Insight». In Glotfelty: 371-389.

- Myerson, Joel (ed.) (1999): *The Cambridge Companion to Henry David Thoreau*. Cambridge: Cambridge University Press [1995].
- Novak, Barbara (1995): *Nature and Culture: Landscape Painting 1825-1875*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Paul, Sherman (1976): *Repossessing and Renewing: Essays in the Green American Tradition*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Ruskin, John (1964): *Selected Writings*. Kenneth Clark (ed.) Harmondsworth: Penguin Books.
- Santos, Maria Irene Ramalho (1994): «American Exceptionalism and the Naturalization of America». In Jack Salzman (ed.) *Prospects: An Annual of American Cultural Studies*. Vol. 19, New York/Cambridge: Cambridge University Press: pp. 1-23.
- Schneider, Richard (2000): «'Climate Does React on Man': Wildness and Geographic Determinism in Thoreau's 'Walking'». In Schneider, Richard (ed.) *Thoreau's Sense of Place: Essays in American Environmental Writing*. Iowa City: University of Iowa Press: pp. 44-60.
- Shepard, Paul (2002): *Man in the Landscape: A Historic View of the Aesthetics of Nature*. Athens and London: The University of Georgia Press. [1967]
- Sivils, Matthew (2004): «William Bartam's *Travels* and the Rhetoric of Ecological Communities». In *ISLE* 11.1 Winter: pp. 57-70.
- Slovic, Scott (1996): «Nature Writing and Environmental Psychology: The Interiority of Outdoor Experience». In *Glottfelty*: pp. 351-360.
- Stevens, Wallace (1972): *The Palm at the End of the Mind: Selected Poems and a Play*. Holly Stevens (ed.) New York: Vintage Books.
- Tanner, Tony (1987): *Scenes of Nature, Signs of Men*. Cambridge: Cambridge University Press: pp. 1-24.
- Thoreau, Henry David (1950): «Walking» *Walden and Other Writings by Henry David Thoreau*. Brooks Atkinson (ed.), New York: The Modern Library: pp. 597-632.
- Ziff, Larzer (ed.) (1982): *Ralph Waldo Emerson: Selected Essays*. Harmondsworth: Penguin Books.



