

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

Ana Isabel Costa

JRAAS / FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

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

ABSTRACT

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

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

Everywhere that power exists it is being exercised.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Gretta!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Obras Citadas

Bibliografia Activa

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

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

“The Dead”

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

Blood Meridian

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

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

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

Bibliografia Passiva

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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