

I Encontro de Estudos Românticos

Faculdade de Letras da Univ. do Porto

1.^a Edição

Capa - Boneca "Maison Jumeau"
Poupée de Mode - 1870

Título - I Encontro de Estudos Românticos
Autor - Faculdade de Letras da Univ. Porto
Edição - 1^a
Tiragem - 250 Exemplares
Fotocomposição - TRACICOR - Telf. 229724226
Impressão - Eduardo & Nogueira, Lda.
Acabamento - Eduardo & Nogueira, Lda.
Depósito Legal - N.º 199936/03

Nota prévia

Neste volume de 'Actas' editamos as comunicações apresentadas no I Encontro de Estudos Românticos, uma iniciativa do Departamento de Estudos Anglo-Americanos, que teve lugar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto a 21 de Março de 2002.

Trata-se de uma miscelânea de estudos da autoria de membros de universidades portuguesas e estrangeiras. O objectivo deste Encontro foi plenamente realizado: evidencia-se uma perspectiva de diálogo pluridisciplinar, encontrando-se representadas as diversas manifestações europeias e norte-americanas do romantismo.

O comparativismo interdisciplinar provou adaptar-se aos interesses da comunidade científica dos especialistas nas áreas tratadas, gerando igualmente uma grande receptividade no corpo de alunos, pelo que, seria desejável que, qualquer projecto subsequente, assentasse numa estrutura ainda mais alargada.

O I Encontro de Estudos Românticos contou com o apoio da FCT, Fundação para a Ciência e Tecnologia, do Conselho Directivo e do Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A presente publicação inscreve-se já no âmbito de apoios da FCT para a Unidade de Investigação de Estudos Ingleses da FLUP.

Os nossos mais sinceros agradecimentos dirigem-se a todos os investigadores de dentro e fora do país que nos honraram com as suas comunicações, a todos os colegas e também aos muitos alunos presentes no Encontro, bem como a todos os que se envolveram neste projecto, permitindo que todos os trabalhos se realizassem com bom êxito.

Porto, 25 de Maio de 03

Maria João Pires
Filomena Vasconcelos

Índice

Nota prévia	7
Opening Note	9
Sessão Plenária / Plenary Session	11
Magical Romanticism: Yeats's absorption of romantic writers into fin-de-siecle Movements	13
I - Desígnios Góticos / Gothic Designs	25
Camilo Castelo Branco e a atracção do horrível	27
Camilo e <i>Othello</i>	37
'Fear' in English and Spanish Romantic Drama	49
Razão e Sentimento na Novela Camiliana. Bonaparte, Luís da Cunha e Julien Sorel	57
II - Percursos de Transição / Transitional Paths	69
Visionary poets: William Blake and Claudio Rodriguez	71
Travessia Peculiar: O Romantismo do outro lado do Atlântico	77
Shelley's Debt upon Peacock's <i>The Four Ages of Poetry</i> : New Perspectives on Romantic Poetry	87
III - Poéticas Revisitadas / Poetics Revisited	95
English Romanticism vs Spanish Romanticism. An overview	97
(Re)pensar a lírica no Romantismo: Algumas reflexões sobre a teorização de Paul de Man	105
IV - Imaginários Românticos / Romantic Imaginative Realms	113
Olhares Românticos sobre a obra de Cyrano de Bergerac: Savinien de Cyrano, segundo Charles Nodier: « <i>le contemporain de Corneille, le précurseur de Molière</i> »	115
Romantic Suicide: The Chatterton Myth and its Sequels	123
Configuração do motivo fáustico no feminino em <i>Zofloya, or the Moor</i> de Charlotte Dacre	131
Medievalismo(s) a Duas Vozes: Acordes Românticos de Herculano e Ruskin	141

Opening Note

This volume is a collection of presentations delivered at the I Conference of Romantic Studies, which took place March 21st, 2002, at the Faculty of Letters of the University of Oporto, within the scope of activities of the Department of Anglo-American Studies.

All contributions, in their own particular themes and interests concerning Romanticism, attest the diversity of specialized scholars attending the Conference, coming from national and international university institutions. Therefore, we are clearly convinced that the main purposes of the Conference were achieved: a multidisciplinary dialogue between the most significant expressions of Romanticism in Europe and North-America.

This comparativist perspective proved to be of the utmost interest and adjustment not only to senior researchers on the subject but also to students, both under and postgraduate, a fact that may lead us to somehow enlarge the basic structure of the event in the future.

The I Conference on Romantic Studies was supported by FCT (Foundation for Science and Technology), by the Directive Board and the Department of Anglo-American Studies of the Faculty of Letters of the Oporto University. The present publication is already part of the FCT supporting programme for the Investigation Unit of English Studies at this faculty.

Our most sincere thanks go to all contributors who honoured us with their presentations at the Conference, to all colleagues as well as to the many students who cared to attend it, and last but not least to all persons involved in this whole project, well determined to make it a success.

Porto, May 25th 2003

Maria João Pires
Filomena Vasconcelos

Sessão Plenária

Plenary Session

Magical Romanticism: Yeats's absorption of romantic writers into fin-de-siecle Movements

Matthew Gibson
Univ. Leicester

Placing Yeats upon any axis which divides poets between Romantics and Modernists (or in T.E. Hulme's terms, between Romanticism and Classicism), is fraught with difficulties, not least because he appears to have contributed so much to Modernism whilst professing to dislike the 'Ezra, Eliot, Auden school'¹ in letters written to Dorothy Wellesley and Olivia Shakespear. While this active dislike of Modernist poetry is only enunciated in the 1930s, the problem of identifying him as either Modernist or Romantic is true for all eras in Yeats's poetic career.

We can divide Yeats's aesthetic development into roughly three main stages. Firstly, the early period of Aestheticism and Symbolism, culminating in Yeats's doctrine of 'the Moods' (1895) and the volume *The Wind among the Reeds* (1899). In this phase the essence or mood, as something beyond the writer's self, overcomes his personality to express itself in the purity of a lyrical poem. In the second phase, after the turn of the century, when Yeats wrote less poetry and appears to have been undergoing a crisis in his poetic self-belief, he briefly espoused the idea of the development of 'the habitual self'.² This was a shift towards expressing a heightened personality, and Yeats began to ground his poetry more in reality (declaring famously that his previous attempt to embrace immortal essences had been 'only one half of the orange'³). The third, and most enduring stage of his poetic development effectively begins in 1909 when he writes in his journal of the need to express a secondary self or 'personality'.⁴ This idea grows through both *Per Amica Silentia Lunae* and *A Vision* into the doctrine of the *Mask*: a fusion of self and anti-self. In this theory the man struggles with his Daimon - a disembodied mind from the soul of the world which constitutes alternately both his complete opposite and his 'ultimate self'⁵ - in order to embody finally an image or personality in his art which is entirely opposed to his habitual self.

All three theories involve problems for any critic who wishes to characterize Yeats as either Romantic or Modernist in the senses traditionally used. Despite the spiritualism of the first era, Yeats's doctrine involves a dissolution of the self through magical invocation and surrender before a disembodied essence, so that the emotion becomes separate or transcendent, which, as Allen Grossman has noted, is counter to the Romantic expression of personality.⁶ The middle period also, in which he encourages the development of the habitual self and the expression of personality, actually involves a

1 *The Letters of W.B. Yeats*, ed. Allen R. Wade (London: Rupert Hart-Davis, 1954; New York: Macmillan, 1955), p. 833.

2 W.B. Yeats, *Essays and Introductions* (London and New York: Macmillan, 1961), p. 269.

3 Yeats, *Letters*, p. 402

4 W.B. Yeats, *Memoirs: Autobiography - First Draft*, journal transcribed and edited by Denis Donoghue (London: Macmillan, 1972; New York: Macmillan, 1973), p. 139

5 Vision insert

6 Allen R. Grossman, *Poetic Knowledge in the Early Yeats* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1969), p. 46 & 49.

denial of the self's powers which seems counter to the optimism of romanticism. On the other hand, this denial of self does not quite cohere with the denial of personality proposed by Eliot and T.E. Hulme. While poems like 'The Old Age of Queen Maeve' and 'Baile and Aillinn' (1904) juxtapose myth and reality in a way which led Eliot to describe him as the founder of the 'mythical method' in his famous article on Joyce's 'Ulysses',⁷ awarding him as he did so a seminal role in the building of literary modernism, Yeats in fact used myth, as Michael J Sidnell has noted, to express a particular poetic personality through his verse rather than to avoid one, in a way wholly out of keeping with Modernist practice.⁸ The third and enduring stage, when he believed in the fight with one's spiritual opposite to discover a Mask expressing an antithetical personality, is different from either Romantic egotism or the Modernist notion of dramatic medium, although can be argued to partake of both in different ways. Although the Mask is not an expression of self, it nevertheless posits a unitary personality rather than a dramatic medium as the poetic end, in keeping with the unitary personalities of romantic lyrics (as opposed to the abstract personalities of Augustan verse). On the other hand the characterization of the poet's struggle for expression as communing with a mind with access to an ancestral memory containing traditional images, actually has, when shorn of its spiritualist ontology, much in common with the view of poetry espoused by T.E. Hulme and T.S. Eliot, in the sense of difficulty, the use of tradition and escape from self which crystallizes in the poetic work.

It becomes clear then that between the spiritual egotism of the Romantic poet and the dramatic fragmentation of the Modernist - if we wish to characterize the poetry of these movements in such a way - Yeats, whether as young aesthete and Symbolist, disillusioned Edwardian ironist or Nietzschean hero, does not fit into any category with ease at any time in his life. This may be a result of his belatedness: reacting against both the sentimentality and scientific materialism of the nineteenth century, he develops his own peculiar occult aesthetic which suits neither camp, and as such allows a critic like John Harwood to read *The Wind among the Reeds* as an intimate record of his personal life, even though its Symbolist aesthetic contradicts that this should be possible.⁹

However, there is no doubt that Yeats saw himself as a Romantic poet, particularly by the end of his life, when he retrospectively reasserted his Romanticism as a heroic stance in the face of the 'filthy modern tide' of both crass materialism and the flux of Modernism, and interpreted his own poetic career as an attempt to reestablish its values. His controversial introduction to *The Oxford Book of Modern Verse* (1936), together with many of the essays he wrote in the 1930s, construed idealist philosophy and Romanticism in art as 'correspondential' movements,¹⁰ opposed to both realist

7 T.S. Eliot, *Selected Prose*, ed. Frank Kermode (London: Faber, 1975), p. 177.

8 Michael J. Sidnell, 'Yeats, Synge and the Georgians,' *Yeats Annual* 3, ed. Warwick Gould (London: Macmillan, 1989), pp. 105-23, at 121.

9 John Harwood, *Olivia Shakespear and W.B. Yeats* (London: Macmillan Press, 1989), p. 66. Harwood notes the tension between the 'paralysed inner self' of Yeats's life in the 1890s, and the dramatized character of the poet.

10 Yeats, *Essays and Introductions*, p. 404-5.

philosophy and the 'naturalistic' movement in literature. For Yeats, Modernism, with its Bergsonian philosophy of 'flux',¹¹ was simply another form of realism and a movement away from both the life of the spirit and the expression of personality. Furthermore, Yeats increasingly identified heroic subject matter with imaginative endeavour, and delighted in the notion of the hero as Romantic quester. His refusal to include the work of the war poets in the *Oxford Book of Modern Verse* because 'passive suffering is not a theme for poetry'¹² contrasts with the heroic elegies he wrote on Major Robert Gregory and his praise for both the poetry and valour of Gogarty. Yeats's values remained self-consciously those of romanticism.

Quite apart from his avowed commitment to Romanticism and Romantic theme, the structure of his later poetry was in keeping with that of the Greater Romantic lyric - the out-in-out process described by M.H. Abrams - which had first been popularized in the conversation poems of Bowles, Wordsworth and Coleridge, in which the meditating poet moves from a landscape to his own thoughts and then back to a landscape.¹³ This structure George Bornstein has shown to work through most of Yeats's later lyrics in a transformed version, which heightens the role of vision over nature. While the philosophy of Mask and antinomy is a long way from the Romantic egotism of Wordsworth and Coleridge, we could be forgiven for thinking this when observing the ruminations of the poet in 'A Prayer for my Daughter', which owes much to Coleridge's 'Frost at Midnight'.¹⁴

The later Yeats, therefore, saw himself very much as a Romantic poet, and there is good evidence at a physiognomic level for our also seeing him as such - but only to a certain extent. The problematic way in which Yeats sees the self at all stages of his life, which in turn results from his continual obsession with magic and mysticism, makes his labeling as a Romantic unsatisfactory. The Occult Symbolist of the nineties seeks transcendent symbols which diminish the self, while the later antithetical hero sees personality as an escape from self: neither were romantic positions. Yeats may have shared this faith in mysticism and magic with Blake, who believed in the reality of visions and communicating with 'symbolic essences', but with no other Romantic poet, Shelley included. A belief in the spiritual did not, for them, mean a belief in ghosts or magic.

This does not mean, however, that Yeats himself read these poets in such a way. For what makes Yeats's 'Romanticism' - at all points in his life - so perplexing and contradictory for us now is that he read Coleridge, Shelley and Wordsworth totally differently to how modern readers would do so. For Yeats, the best Romantics - Shelley, Blake, Keats and Coleridge - were all writers who believed, to varying degrees, in magic and a neo-platonic universe, and whose purity of

11 W.B. Yeats, *The Oxford Book of Modern Verse*, 1895-1935, chosen by W.B. Yeats (Oxford: Clarendon Press), p. xxviii

12 *Ibid.*, p. xxxiv

13 George Bornstein, *Transformations of Romanticism in Yeats, Eliot and Stevens* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1977), p. 50.

14 Bornstein, *Transformations*, pp.68-9

verse depended upon this belief. Aestheticism and Symbolism were not, as they were for T.S. Eliot and Hugh Kenner, prefatory pages in the large book of Modernism, but were in fact reprisals of an earlier Romantic purity, a purity that for Yeats involved the mystical and the occult.

Frank Kermode wrote in *Romantic Image* that in Yeats's ideas the doctrine of symbol was a natural continuation from Blake to Mallarmé, showing that many fin-de-siècle trends were in fact a derivation of Romanticism.¹⁵ In the rest of this article we shall see how Yeats, both as a young man, aesthete and Symbolist, and as a much older man, fresh from reading philosophy, interpreted many more Romantic writers as forerunning 'fin-de-siècle' trends because he saw them as governed by mysticism and magic, aesthetics he espoused at both these points in his life. Further to this, we shall observe how this interpretation of Romanticism affected his understanding of recent literary history, leading him to read Georgian and Edwardian poets as being decidedly more 'fin-de-siècle' than Modernist writers and critics would have allowed.

II

Although Yeats later came to see Paterian Aestheticism as harbinging the flux of Modernism, as a young man he considered this philosophy as furthering a transcendental view of the spiritual. Pater's aestheticism was not entirely new, in Yeats's opinion, being the continuation of a tradition first promulgated by Arthur Henry Hallam in 1833, in his famous essay on Tennyson. Hallam had divided poets into two classes, those of sensation and those of reflection. While poets of sensation reacted in strange and original ways to the world and created a poetry that is 'a sort of magic', like Shelley and Keats, the poets of reflection instead chose to betray their vision with imported ideas.¹⁶ Neither Hallam nor Pater explicitly linked this search for aesthetic purity in 'exquisite passions'¹⁷ and 'exalted moments' to the occult or mystical, but Yeats, fresh from his work elucidating the symbolism of Blake, understood the 'sort of magic' described by Hallam, a phrase he quoted in his own reviews,¹⁸ as resulting from 'disembodied ectac[ies]'¹⁹ or the 'moods' of *Anima Mundi*. Throughout the nineties Yeats understood the work of fellow aesthetes as involving, consciously or unconsciously on their part, an apprehension of *Anima Mundi*, in which poems become the correspondences for intuited spiritual essences.

While the literary views of Blake clearly cohered with this understanding of poetic practice - the imagination mirroring the pure shapes of Los, or Urizen, before they were distorted by nature, and the doctrine of correspondence - Yeats read Shelley in a similar way. This is despite more sober evidence that his real views were to the contrary. Admittedly, Shelley's descriptions of poets as 'mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the

15 Frank Kermode, *Romantic Image*, (London: Routledge and Kegan Paul, 1957), p. 65.

16 *The Poems of Arthur Henry Hallam, Together with his Essay on the Lyrical Poems of Alfred Tennyson*, 1893 (YL 830), pp. 91-4. Hallam had originally published his essay on Tennyson in the *Englishman's Magazine* (August, 1831)

17 Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, 4th edn (London and New York: Macmillan, 1888), p. 252.

18 *Review of Lionel Johnson's Ireland for the Bookman* (February 1898), UP2 88-9.

19 Yeats, *Essays and Introductions*, p. 194.

present'²⁰ is avowedly neo-platonic in the way in which it depicts the imagination, but the extent to which the spiritual element here is metaphorical can be debated. After all, Shelley had already written his unashamedly atheistic 'On A Future State' in which he denied the existence of the spiritual soul and hence its continuation after a physical death,²¹ and was preparing his highly skeptical philosophical work 'Speculations on Metaphysics' in 1821, the same year as he wrote the *Defence*. Part of the argument of 'Speculations' is that the falsity of the distinction between imagination and sensation confounds the possibility that we can ever declare that the mind can transcend an external reality, material or spiritual, in any way.

Christos E Pulos argued that Shelley was a sceptic by reason, a Platonist by faith, for whom poetry and imagination, and not religion, offered the only possible bridge to a spiritual world. But even if Shelley was a Platonist in some way, to say that he had 'a strong fascination [in] the traditions of magic' and 'their doctrine of symbols or signatures'²² and then proceed to find in Shelley's 'ruling symbols' certain cabbalistic images from 'some great Memory that renews the world and men's thoughts age after age'²³ was asking a lot of him. Nevertheless, in his essay 'The Philosophy of Shelley's Poetry', which he first published in *The Dome* in July 1900, Yeats did just that, even though he admitted to having no evidence for this assumption. Yeats believed Shelley to have been acquainted with magical practice, even if only peripherally, and this allowed him to see in his poetry various traditional magical symbols, including the morning star and the fountain and cave. These last two he elucidated by reference to Porphyry's neo-platonic essay 'On the Cave of the Nymphs', about the cave in Ithaca in Homer's *Odyssey*, which Porphyry considered to mean the generation of new life by spirit - water - emanating into bodies in the imperfect world of the cave.²⁴ This links Shelley to mystical - as opposed to magical tradition - but the implication of the essay is that Shelley's knowledge of the images was from more than simply the study of Porphyry's essay, which Shelley had certainly conducted,²⁵ as but an awareness and apprehension of the ancient memory. For Yeats this would have taken on further, magical and thus invocational possibilities given that water, Shelley's constant image for life, is a symbol related to the moon meaning soul, femininity and passivity, the cabbalistic yesod on the tree of life. It is no accident that after Yeats had abandoned his fin-de-siecle trends, he identified Shelley with Verlaine, Mallarme and Maeterlinck as a poet who sought expression of the intellectual essences, for whom 'what seems literature becomes religion'.²⁶ His poetry does not merely record these copies, but invests them with the power of transformation.

Yeats portrayed Coleridge in a similar light in essays of the 1890s. In 1896 he is compared to Blake and Villiers de L'Isle Adam as an

20 Shelley, Percy Bysshe, *Essays and Letters*, ed Ernest Rhys (London: Walter Scott, 1886), p.40

21 Shelley, *Essays*, p. 82

22 Yeats, *Essays and Introductions*, p. 78.

23 *Ibid*, p. 79

24 Bornstein, *Yeats and Shelley* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1970), pp. 83-4.

25 He had met the same translator Yeats was to use, Thomas Taylor - Bornstein, Shelley, p. 81.

26 Yeats, *Essays and Introductions*, p. 267 [1907]

'exalted spirit' who 'half lives in eternity' and endures 'a rending of the structure of the intellectual body',²⁷ although is later accused of abusing his vision in 1898 by 'mix[ing] up' with poetry religious and political opinions'.²⁸ The view of Coleridge as a 'weird unearthly dreamer' and possible proto-Symbolist was one held by Swinburne and Symons, and gained increasing currency at the end of the nineteenth century, fuelled as it was by knowledge of his opium addiction. Yeats shared their view that *Kubla Khan* and *The Rime of the Ancient Mariner*, with their dreamlike qualities, were Symbolist poems,²⁹ but he also seems to have been aware of Coleridge's writings on Swedenborg, which he used to elucidate certain of the Scandinavian mystic's ideas and to interpret his own relations with the cabbalistic sephiroth. In 1917 Yeats quoted his poem 'Phantom' to elucidate his understanding of the purified minds in the soul of the world that communicate to both mystic and poet in symbolic form (this was despite not realizing that Coleridge himself considered 'Phantom' to be a psychological poem, and that he did not take Swedenborg's supernatural illuminations literally at all). In his first public profession of the lunar system of *A Vision*, in 1922, Yeats portrayed Coleridge as a forerunner of his own 'aesthete' or Tragic Generation, who sought a 'new, pure beauty' but was tragically tormented by his Christianity.³⁰

Even Wordsworth, whose self-absorption and obsession with his moral life Yeats condemned, he considered to believe in the disembodied minds and traditional symbols existing in the Ancient Memory of Henry More's 'Soul of the World', the 'immortal sea which brought us hither' of which our own consciousness is merely 'foam at the shallow edge'.³¹ a notion far more traditionally neo-platonic and magical than the pantheistic 'sense sublime/ Of something far more deeply interfused', expressed in 'Tintern Abbey'.

We see, therefore, that Yeats understood Shelley, Coleridge and Wordsworth as having leanings towards both *Anima Mundi*, and the idea of an Ancient Memory with traditional symbols which may be invoked by communing with the disembodied souls in the *Anima Mundi*. In this they were forerunners of the same fin-de-siecle poets whose mystical leanings foreran Modernism.

This was his view of them some time before reading Coleridge's philosophical work, or taking another look at Shelley's 'Speculations on Metaphysics', around 1930 - a time which coincided with his rewriting of *A Vision* and his attempt to find a new philosophy of Romanticism in keeping with the doctrine of mask and antithetical struggle. At this juncture Yeats became heavily interested in the work of George Berkeley, whose proposition *esse est percipi* - to be is to be perceived - promoted immaterialism and a spiritual view of reality, in which sensory images are no more than a 'language' for spirits. Although Berkeley - unlike the skeptic David Hume - distinguished between imaginary and ghostly phenomena - which

27 Yeats, 'William Blake and his Illustrations to the Divine Comedy', *The Savoy* (July 1896), III, 57.

28 *Uncollected Prose by W. B. Yeats*, vol 2, ed. John P. Frayne (London: Macmillan, 1975; New York: Columbia University Press, 1976), pp. 88-9.

29, *Poems of Coleridge*, selected and arranged by Arthur Symons (London: Methuen, 1905), p. xxxviii

30 W.B. Yeats, *Autobiographies* (London: Macmillan, 1955), pp. 313-4.

31 W.B. Yeats, *Mythologies* (London and New York: Macmillan, 1959), p. 346

are unreal - and sensory perceptions - which correspond to spirits - Yeats saw in idealism a sanction for his own ontological theories in communication with spirits, or daimons, and a new philosophy for Romanticism which maintained the magical and mystical elements he had seen before.

Coleridge, in particular, took on the mantle of sage in Yeats's 1930 diary, and was portrayed as fighting 'sword-in-hand' to find 'oneness with some spiritual being or beings' in order to make philosophical abstractions concrete.³² Shelley too, however, was recast in a near contemporary essay of 1932 on 'Prometheus Unbound' which argued for a similar Berkeleianism in his philosophical view. Even the Coleridgean nature philosophy which Yeats noted (from reading Crabb Robinson's famous literary diary) that Blake had called 'pagan nature worship',³³ and which Yeats further considered to have been Coleridge's gift to Wordsworth, he now understood as a doctrine of Divine immanence in nature, the spirit made concrete, facilitated by Coleridge's 'Berkeleianism'. Yeats began to celebrate this philosophy of divine immanence in nature through poems like 'Vacillation' and 'Stream and Sun at Glendalough'. On more than one occasion Yeats wrote about the 'magical' and 'concrete' qualities of 'the Rime of the Ancient Mariner' 'Kubla Khan' and 'Christabel' in the light of Berkeleian idealism, although he specifically saw Shelley's Ahasuerus and Wordsworth's wanderer as articulating this new idealist and magical spiritualism: the 'sage' in literature.

All in all, Yeats in 1930 saw in Coleridge's, Shelley's and Wordsworth's work, for the first time, a Berkeleian immaterialism (aligned with Zen Buddhism) underpinning their magical leanings as he recast Romanticism. This also explains why Coleridge's and Shelley's poetry reemerges in Yeats's poetry of the thirties. In poems like 'Blood and the Moon' and 'Coole Park and Ballylee, 1931' and 'Vacillation', echoes from 'Kubla Khan', 'Prometheus Unbound', 'The Rime of the Ancient Mariner' and 'Christabel' are all manifest, and express, whether with the Shelleyan tower or Swan, or with the gushing water and magic forests of 'Kubla Khan' and 'Christabel', the belief in an incarnatory Romanticism: 'wisdom, magic sensation'.³⁴

III

'Christabel' aboveall appears to have influenced his poem of 1935 'To Dorothy Wellesley', and there are many parallels between the two. Briefly, Christabel, the daughter of Sir Leoline, leaves her castle at midnight in full moon in search of a distant lover, and discovers the unfortunate lady Geraldine beneath an oak, who has been kidnapped and left in the forest (or so she says) by a group of knights who have pledged to return and finish her off. Geraldine begs Christabel to 'Stretch forth thy hand'³⁵ something Christabel

32 W.B. Yeats, *Explorations*, sel. Mrs W. B. Yeats (London: Macmillan, 1962; New York: Macmillan, 1955), p. 301.

33 Yeats, *Explorations*, p. 308.

34 Yeats, *Essays and Introductions*, p. 433.

35 *The Poetical Works of S.T. Coleridge*, ed. James Dykes Campbell (London: Macmillan, 1925), p. 117, l. 102.

had already asked her new acquaintance). Being of a charitable disposition Christabel 'stretched forth her hand'³⁶ and takes her back to her own home, making sure that she does not wake anyone, although the mysterious 'mastiff bitch'³⁷ which lies outside the walls, and has the ability to see the shroud of Christabel's dead, guardian mother, lets out an 'angry moan'³⁸ in sleep. Then, having crossed the hall 'silent as the cell',³⁹ they climb 'stair by stair' to her bedchamber, which Coleridge's narrator then describes as 'Carved with figures strange and sweet', but specifically barring the thick moon beams outside from entering.⁴⁰ Christabel then relates to Geraldine the story of how her mother died when she was born.⁴¹ Geraldine secretly asks the mother to leave off and allow her to have her daughter for the night and then begins to work her spell through her breast, leaving the unsuspecting maiden in a trance.

If we now turn to the short poem 'To Dorothy Wellesley' we will see that there are many parallels with the forest and chamber scenes in Coleridge's poem. Both poems take place at midnight. Dorothy Wellesley moves from a forest in which she is urged to 'Stretch' her hand and to a chamber for her revelatory consummation.⁴² Like Christabel, Lady Wellesley is pointedly protected from the moon by intricate designs: not by carvings, 'strange and sweet', but by the 'moonless midnight of the trees'⁴³ which she is urged to grasp and treat like 'upholsteries/ Delightful to the touch',⁴⁴ as though moving imaginatively to the chamber, and has a sentinel dog which is 'sunk in sleep' and thus cannot break the silence (although there is no 'angry moan' from Lady Wellesley's Brutus). Further, the awaiting of the 'Furies' 'Some ancient famous authors misrepresent'⁴⁵ recalls both the female-to-female nature of the illumination: especially relevant given that Lady Wellesley was a lesbian.

The changes from poem to poem reflect Yeats's understanding of Coleridge both as Berkeleian idealist, and as philosopher who condoned the occult and also sought union with some spiritual being or beings: i.e. a philosopher who was also a passionate poet and sought his Mask through Daimonic struggle. In this poem Lady Wellesley conflates the forest and moonless chamber scenes of 'Christabel' to one action in which she turns the moonless forest of her mansion into patterned furniture, reflecting Yeats's Berkeleian belief that the material world is simply a sensory language for the spiritual, and that it is further synonymous with imaginary experience: the 'figures strange and sweet/All made out of the carver's brain' become all part of Lady Wellesley's brain. The ambivalent sexual communication of Geraldine with Christabel becomes in Yeats's new poem a fight with the furies, battle of self and anti-self: woman and Daimons. The Daimon in Yeats's philosophy

36 Coleridge, *Poetical Works*, p. 117, l. 104)

37 *Ibid*, p. 118, l. 149.

38 *Ibid*, p. 117, l. 148.

39 *Ibid*, p. 118, l.

40 *Ibid*, p. 118, ll. 175-83.

41 *Ibid*, p. 118, ll. 200-1.

42 *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, ed.

Peter Allt and Russell K.

Alspach (London and New York: Macmillan, 1966), p. 579, l. 1.

43 *Ibid*, p. 579, l. 1.

44 *Ibid*, p. 579, ll. 3-4.

45 *Ibid*, p. 579, ll 15 + 16.

is considered to be the opposite sex of the person, but since Lady Wellesley was a lesbian, this could not be the case for her.

The suggestive symbolism of *Christabel* becomes literal symbolism for Yeats, both for occult ideas and philosophical idealism. Coleridge was, therefore, not only a forerunner of dream poetry, the poetry of Symbolists and Aesthetes, but was also someone whose Gothic poetry Yeats was capable of interpreting in a literally supernatural way. The fact the Coleridge himself did not believe in the occult, and merely intended his reader to suspend disbelief was unimportant to the later poet, who saw in his romantic forebear a sanction for his own belief in magic.

IV

'To Dorothy Wellesley' was written as Yeats was preparing his introduction to the *Oxford Book of Modern Verse*, which constituted an attempt to illustrate the various phases of recent intellectual and literary history. Lamenting the rise of the passive and mechanistic poetry of T.S. Eliot (whom he damns with faint praise for mimicking the life that 'has lost heart' by rejecting 'all rhythms and metaphors used by the more popular romantics'⁴⁶), and condemning, although with far more respect, the flux theme of Ezra Pound's *Cantos*, Yeats describes the movement of mind from the late seventeenth century onwards as being towards passivity 'before a mechanized nature'.⁴⁷ The Romantic movement was a brief struggle against this trend in both science and art, but the struggle was effectively doomed: the 'mirror dawdling down a lane' of Stendhal's novel was to replace the burning brazier of *Christabel* and Milton's lamp in *Il Penseroso*. At the end of this lamentation, Yeats provides the clearest indication of how he sees the various movements in his own modern era between 1892 and 1930.

Change has come suddenly, the despair of my friends in the nineties part of its preparation. Nature, steel-bound and stone-built in the nineteenth century, became a flux where man drowned or swam; the moment had come for some poet to cry 'the flux is in my own mind'.⁴⁸

The despair of the nineties typifies the doomed nature of the aesthete's struggle to restore the spiritual and the imaginative to art, the reprisal of romanticism; the realism of the earlier nineteenth century becomes instead the organic realism or flux of Bergson, in which the self is impressed by a continually moving nature, and this in turn is replaced by the cry of a new poet - Walter J Turner - that the flux of organic realism is in fact ideal, as it is for Hegel and McTaggart. We fluctuate between naturalism and romanticism, and between idealist and realist views of ontology in the view of literary history which Yeats describes here, although in each case there is never a complete return.

Against this vacillation, in which 'an age is a reversal of an age',

46 W.B. Yeats, *The Oxford Book of Modern Verse, 1895-1935*, chosen by W.B. Yeats (Oxford: Clarendon Press), p. xxi.

47 *Ibid.*, p. xxvii.

48 *Ibid.*, p. xxviii.

one group of poets has a peculiar position. These were those poets who, rather than turning to France and the work of Walter Pater for inspiration in their fight against materialism, were decidedly more conservative in their tastes. Yeats delighted in these poets from the vantage point of 1936, saying that 'England has had more good poets from 1900 to the present day than during any period of the same length since the early seventeenth century'⁴⁹, and then gives a list of poets whose practice was anathema to the Modernists:

During the first years of the century the best known were celebrators of the country-side or of the life of ships; I think of Davies and of Masfield; some few wrote in the manner of the traditional country ballad. Others, descended not from Homer but from Virgil, wrote what the young communist scornfully calls 'Belles-lettres': Binyon when at his best, as I think, of Tristram and Isoult: Sturge Moore of centaurs, amazons, gazelles copied from a Persian picture: De la Mare short lyrics that carry us back through *Christabel* or *Kubla Khan*.

Through what wild centuries
Roves back the rose?⁵⁰

All of these poets remind Yeats of earlier poetic forms or subject matters. As he goes on to write: 'None of these were innovators; they preferred to keep all the past their rival'⁵¹, and while this mimicry of older forms seemed like a form of crude bourgeois sentimentalism to the modernist, he clearly found the anachrony charming.

In fact, if we look at his comments and some of the poems he includes more closely, we will see that Yeats appears to have seen in these poets not just forms, but specific content, which comes very close to the practice, and even the beliefs, of the earlier Romantic poets and which, further, align them closer to the practice of Fin-de-Siècle writers like Lionel Johnson and Ernest Dowson who had been his intimate fellows in the 1890s. I would like to single out two poets in particular, Masfield and de la Mare, to examine the Coleridgean influence which endears their work to Yeats.

Masfield was a poet whom Yeats had known as a friend for many years, and whose work he had encouraged. His liking of many of his poems, however, perhaps shows the stamp of a purer perception. Yeats had an abiding love of balladry and popular poetry, but had changed his views as to both what it was and why he liked it over the years. In 1897, Yeats had praised the work of the old bards and popular poets of medieval through to Renaissance Ireland, like Raftery and O'Rahilly, and had singled out expressions from such verses which seemed opaque, rather than popular. But he simultaneously condemned the pseudo-folk poetry tradition which he found in the work of Burns and others like Macaulay and Scott,

⁴⁹ *Ibid.*, p. xvi.

⁵⁰ *Ibid.*, p. xvi.

⁵¹ *Ibid.*, p. xvii.

which he saw as a fake mechanism for relaying common-places.⁵² The real folk imagination of earlier eras was in as bizarre and rarefied as that of the aesthetes, who were natural successors to the Bards but who, alas, lived in an era where the culture was more diverse.

The Yeats of some ten years later had a slightly different view, in that rather than promulgating popular poetry, he wished to see popular language, or the language of country peasants, a language where 'nothing is common or threadbare',⁵³ in the work of the artist. But despite believing that such a language could conjure raw and vivid emotions, as it did in the work of Synge, he did not believe that this language was as exotic as the vision of Maconglinne or the poetry of Lionel Johnson, but that it should be more concrete. This concreteness in the popular idiom he continued to see after his middle period in the work of Synge's translations from Petrarch: a simplicity that is apposite and not ostentatious.⁵⁴

One ballad of Masefield that Yeats included in *The Oxford Book of Modern Verse* was the poem 'Sea-Change', which is a mariners ballads, which tells of the transmigration of sailor's souls into birds after death:

'Goneys and' gullies an' all o' the birds o'the sea
They ain't no birds, not really,' said Billy the Dane.
'Not mollies, nor gullies, nor gooneys at all,' said he,
But simply the sperrits of mariners livin' again.⁵⁵

It is fair to say that the poem's mimicry of a kind of fictional mariner's language makes it seem more like a popular Newbould ballad than the kind of poem whose language should ever endear itself to Yeats. However, the subject matter itself, talking as it does of the metempsychosis of sailors into birds, is a rare occultist thought, which recalls the Gothic splendour of 'The Rime of the Ancient Mariner' (Billy the Dane finishes the poem by expressing the desire to come back as an albatross), and the matter-of-fact style with which he himself had treated fairy beliefs in 'The Celtic Twilight'. The juxtaposition of the two clearly holds a charm for him, which he identifies with an earlier romantic poetry, and in which he found a modern corollary in the work of Synge.

'All That's Past' by Walter De La Mare, better known in his day as a writer of childrens poetry, also clearly reminds Yeats of those two magical poems, 'Christabel' and 'Kubla Khan'. By the thirties Yeats considered these poems to express the Berkeleian ontology and magic in nature which he thought was also a result of Eastern influence impregnating western form,⁵⁶ giving a spiritual delicacy to the natural world which made obvious the immanence of divinity, and was reminiscent of the artistic endeavours of the Zen monk.⁵⁷ Echos of the forests from both poems were clearly present as an influence:

52 Yeats, *Essays and Introductions*, p. 6

53 Yeats, *Explorations*, pp. 94-5 (1902).

54 *Ibid.*, p. 300 (1930)

55 Yeats, *Oxford Book of Modern Verse*, p. 186.

56 Yeats, *Essays and Introductions*, p. 432.

57 Yeats, *Essays and Introductions*, p. 410.

Very old are the woods;
And the buds that break
Out of the brier's boughs,
When March winds wake,
So old with their beauty are -
Oh, no man knows
Through what wild centuries
Roves back the rose.

Very old are the brooks;
And the rills that rise
Where snow sleeps cold beneath
The azure skies
Sing such a history
Of come and gone,
Their every drop is as wise
As Solomon.'

The 'sinuous rills' and 'forests ancient as the hills' in 'Kubla Khan' are recalled in Walter de la Mare's vision of the forest with old brooks and 'rills that rise'. The comparison of the wood with mens dreams, however, and the recollection of Eden recalls instead the qualities of 'Christabel's' enchanted wood, where Christabel first tastes the possibility of sin in the form of Geraldine. As well as mimicking the older forms, the poem clearly imitates some of the content and ideas of the earliest manifestations of romanticism.

For Yeats 'The Ancient Mariner' and 'Christabel' were more than just ballads, but possessed mystical, dreamlike qualities: poems which, originally, he had seen as approaching poesie pure, but now as the flower of an idealist romanticism, articulating an incarnatory view of nature. Yeats quotes De La Mare's literal lines on the rose in a context which equates it more with the metaphorical qualities which it later gains (the continuance of wisdom and dreams) as though its meaning were already symbolic, like the rose of intellectual beauty which had dominated his own poetry of the nineties. The magic of 'Kubla Khan' and 'Christabel' clearly resided in these reprises of earlier romanticism, meaning that despite the more familiar rhythms and conventions which his own fellows in the rhymers club had tried to expunge in their own quest for purity, they were effectively on the same side: the inheritors of the visionary and revelatory romanticism which modernism denied through interesting themselves with obscure and often occult ideas and emotions

I

Desígnios Góticos

Gothic Designs

Camilo Castelo Branco e a atracção do horrível

Maria de Fátima Marinho
Universidade do Porto

Em oposição a uma certa rigidez clássica, tão do gosto dos franceses, o século XVIII inglês acentua tendências que poderemos considerar latentes, pelo menos, desde Shakespeare. A conversa de Hamlet com o fantasma do pai no cemitério, onde este lhe revela ter sido vítima de assassinio¹ ou o lance em que Romeu, no túmulo da família Capuleto, pensando Julieta morta, se suicida², podem considerar-se cenas dignas de qualquer romance gótico. O estudo de Maria Leonor Machado de Sousa, *A Literatura «Negra» ou de Terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)*³, dá conta da recepção que em Portugal houve dessa voga inglesa que prepara, de certa forma, uma das facetas românticas. A par do didactismo ou do moralismo característicos de um século preocupado, pela primeira vez, com a educação, vamos, curiosamente, encontrar essa atracção do horrível que, em última análise, pode legitimar essa tendência. Sabemos como Samuel Richardson tenta, em *Pamela*, estabelecer regras de conduta, a par do enredo amoroso (tal como fará, alguns anos depois, Rousseau, em *La Nouvelle Héloïse*), ou como em *Clarissa* não foge ao cânone ao castigar, mesmo se com a morte desejada, a heroína seduzida e abandonada. A encomenda do caixão efectuada por Clarissa e o seu depósito no quarto são cenas próprias de textos dos fins de setecentos que apelam a essa voga do macabro e do tétrico, apesar da aparente tranquilidade da protagonista que finge vulgarizar uma prática a todos os títulos estranha. Ouçamos o que diz Belford a Lovelace, o sedutor: «Before I could speak, in came Mrs. Smith: Oh madam, said she, what have you done? - Mrs Lovick, entering, made the same exclamation. Lord have mercy upon me, madam, cried I, what have you done! - For, she stepping at the instant to the door, the woman told me it was a coffin. Oh Lovelace! That thou hadst been there at the moment! - Thou, the causer of all these shocking scenes! Surely thou couldst not have been less affected than I, who have no guilt as to *her*, to answer for.»⁴ A resposta de Clarissa ao espanto dos circunstantes não deixa de ser um engodo (um *leurre*, como diria Roland Barthes), dado que, longe de minorizar a ideia de morte, acentua o fascínio que ela naturalmente exerce nas mentes que, algum tempo depois, se começarão a designar de românticas. E não é só a morte, é também a sua materialização, numa espécie de atracção pelo sentimento do horrível, como afirma Schlegel⁵. É espantosa a lógica que preside à fala de Clarissa, reportada por Belford na mesma carta, como não

1 Cf., a cena V do Acto I, de *Hamlet, Prince of Denmark*, in William Shakespeare, *The Complete Works*, prefácio de Sir Donald Wolfitt C.B.E., introdução e glossário de B. Hodek, Middlesex, The Hamlyn Publishing Group Ltd, Spring Books, 11ªed., 1968, pp.951-953.

2 Cf., a cena III do Acto V, de *Romeo and Juliet*, in *op.cit.*, pp.919-920.

3 Lisboa, Novaera, 1978.

4 Samuel Richardson, *Clarissa or the History of a Young Lady*, introd. e notas de Angus Ross, Londres, Penguin Books, 1985 (1ªed. 1747-8), p.1304.

5 Cf., Friedrich Schlegel, «Fragmentos do *Athenaeum*», in *Teorias Poéticas do Romantismo*, trad., sel. e notas de Luiza Lobo, Porto Alegre, Mercado Aberto, Série Novas Perspectivas, 1987, p.71.

é menos espantoso e desconcertante o sentimento que subjaz a essa lógica: «And what is the difference of a few days to *you*, when I am gratified rather than discomposed by it? - I shall not die the sooner for such a preparation - Should not everybody make their will, that has anything to bequeath? And who that makes a will, should be afraid of a coffin?»⁶

Esta predisposição para aceitar e apreciar as manifestações exteriores e palpáveis da morte prende-se talvez com o sentimento da transgressão próprio do Romantismo que reage face à herança racionalista do século das Luzes⁷. Se a transgressão se transforma frequentemente em delírio, esse delírio pode assumir variadas formas que se vão traduzindo pela aproximação ao informe ou ao artificial, conceitos que poderão não estar muito afastados dos vários *fétiches* associados à ideia de morte. A essencial ambivalência característica do herói romântico, como assinala Pierre-André Rieben⁸, facilita ou favorece um prazer da vida que se confunde constantemente com um prazer da morte. O gosto do objecto amado transforma-se de forma surpreendente no gosto dos restos mortais desse mesmo objecto ou na mórbida paixão da narcísica antecipação da própria morte. Daqui resulta a fatal atracção pelo artificial, pelo simulacro do humano de que as marionetes ou as estátuas constituem um exemplo privilegiado, como assinala Bernhild Boie, em *L'Homme et ses Simulacres*⁹. Não é difícil a passagem simbólica da efígie humana para a máscara mortuária, o esqueleto, simultaneamente imagem e inverso do homem. O autor citado chama a atenção para essa semelhança assustadora e para a actualização que o objecto poderá representar: «Si le squelette est bien l'image concrète que nous avons de la mort, ce n'est pourtant pas, (...), par le rappel de notre nature périssable qu'il nous frappe avec tant d'horreur, mais par la pensée insane, totalement impossible que l'esprit a pu trouver et s'y loger.»¹⁰. Deste raciocínio advém talvez a obsessão doentia da manutenção dos ossos ou a vontade absurda de se querer fazer enterrar com o esqueleto de alguém, situação que analisaremos de seguida. Um certo desconhecimento do eu que tal constatação acarreta (porque o espanto em relação ao outro estende-se necessariamente ao mesmo), ao criar a angústia tenta sublimá-la, acreditando na emersão da arte, ou seja, na manutenção de um simulacro que consiga escamotear uma realidade demasiado opressiva.¹¹ É quase o inconsciente que se transmuda numa espécie de voz de além-túmulo¹² que, ao provocar um factor de desordem¹³, se liga indissolúvelmente ao imaginário romântico dos subterrâneos e dos cemitérios: «Les espaces oniriques du roman noir ou "gothique" correspondent sans doute à un besoin de descendre vers l'irrationalité des profondeurs et le rétrécissement labyrinthique. (...) Ces vertiges du souterrain ou de l'entassement, nous les retrouverons dans bien des textes romantiques.»¹⁴. Se o outro (morto) é também simbolicamente o eu, a verdade é que essa

6 Clarissa, *idem*.

7 C., Pierre-André Rieben, *Délires Romantiques - Musset-Nodier-Gautier-Hugo*, Paris, José Corti, 1989, p.10: «La notion de délire est importante pour les historiens et les critiques aussi lorsqu'ils se réfèrent à la dimension irrationnelle du Romantisme face à l'idéologie rationaliste du siècle des Lumières.»

8 Cf., *idem*, p.211.

9 Paris, José Corti, 1979.

10 *Idem*, p.90.

11 Cf., *idem*, p.165: «L'amour anime et colore Pygmalion et sa statue d'une vie illusoire, mais la mort les immobilise et les blanchit de sa vérité qui est la vérité même de l'art.

L'homme, en mourant, rejoint le domaine de l'art, il se fait marionnette ou statue.»

12 *Idem*, p.297: «En passant par le médium d'une mécanique morte la parole vive de l'inconscient change de timbre, résonne avec la gravité quelque peu pathétique d'une voix d'outre-tombe.»

13 Cf., *Délires Romantiques*, p.13: «On sera donc attentif à repérer, dans les textes, la tension entre un discours social, une pratique discursive dominante d'une part, et un facteur de trouble et de désordre, d'autre part, qui entre en rapport critique avec ce discours.»

14 Victor Brombert, *La Prison Romantique - Essai sur l'Imaginaire*, Paris, José Corti, 1975, p.14.

ambivalência é tanto mais certa quanto toda a situação deriva de uma volúpia na dor, típica da estética em questão.

Mediante estas conclusões não parece difícil perceber a tradição do romance gótico que se, rigorosamente, corresponde a um determinado tempo e lugar, a verdade é que no Romantismo português, em Alexandre Herculano, Almeida Garrett ou Camilo Castelo Branco, há vários lances que nada ficam a dever aos pertencentes a romances que facilmente se colocam sob a designação citada. Em *D. Branca*, Garrett ao evocar o esqueleto do rei mouro para afastar Branca de Aben-Afan¹⁵ ou Herculano quando, em *O Monge de Cister*, coloca Vasco a depor na sepultura do pai a caveira de Fernando Afonso, sedutor da irmã¹⁶, não se afastam de modelos como Horace Walpole ou Matthew Lewis. A recriação da Idade Média parece ajudar à reconstituição de um ambiente onde o macabro se alia aos sentimentos mais profundos. Um certo mistério atribuído a essa época favorece o aparecimento daquilo a que Jacinto do Prado Coelho chamou de novelas de «terror grosso»¹⁷, que se caracterizam, geralmente, por momentos de grande tensão e pela inclusão do elemento fúnebre.

Nesta pequena comunicação limitar-me-ei a abordar cinco romances de Camilo Castelo Branco (*Anátoma*, *Mistérios de Lisboa*, *Livro Negro de Padre Dinis*, *Coisas Espantosas* e *O Esqueleto*) e duas pequenas narrativas (*A Caveira* e *O Esqueleto*). À medida que for analisando os elementos que concorrem para criar esse ambiente de terror que é propiciado pelo gosto do horrível, irei remetendo para textos anteriores que podem servir de suporte de legitimação.

O terror causado por circunstâncias várias pode, frequentemente confundir-se com o horror, tal como eles são definidos por Bonamy Dobrée na introdução a *The Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe¹⁸. Segundo a autora, o horror seria muito mais forte e aniquilaria a própria vida. É, talvez, por isso muito mais frequente o uso do termo terror, terror que parece estar presente nos momentos mais importantes do enredo. Vejamos um exemplo em Ann Radcliffe: «She hastily put the papers from her; but the words, which had roused equally her curiosity and terror, she could not dismiss from her thoughts.»¹⁹.

Nas obras de Camilo, que escolhemos para analisar, o sentimento do terror revela-se fundamental e é quase uma obsessão do discurso que está constantemente a qualificar a actuação das personagens com base nessa circunstância. Citaremos um pouco ao acaso passagens de *Anátoma* (1851) que demonstram na perfeição o ambiente de terror que as personagens vivem e que condicionam as suas atitudes: «É possível que para esse esteja cerrado o horizonte da esperança; e, então, não ha previsão que lhe infunda o vago terror de uma nova desgraça.»; «Timotheo, antes de soltar um *ah* de espanto, paralysoo n'uma suspensão de todos os sentidos, e transfigurou-se n'alguma cousa tetra e inamovível como a estatua

15 Cf., Almeida Garrett, *Dona Branca*, in *Obras Completas*, Porto, Lello & Irmão, 1966, II Vol., pp.598-600.

16 Alexandre Herculano, *O Monge de Cister*, Lisboa, Livr. Bertrand, 23ªed., s/d, p.368.

17 Cf., Jacinto do Prado Coelho, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, Lisboa, INCM, 2ªed., refundida e aumentada, 1982, 1º Vol., pp.263-309.

18 Londres, Oxford, Nova Iorque, Oxford University Press, 1970 (1ªed., 1794), pp.X, XI.

19 *Idem*, p.103, o sublinhado é nosso.

do terror.»; «Chamou sua filha, ouviu um ai de terror.»; «É indefinível a sua postura ! Os grandes conflictos da vida com a morte, o aspecto da natureza transfigurada no sublime do terror, o homem transportado de si para as regiões phantasticas e indescriptiveis do delirio, pertence aos Canovas e Velasques.»; «Tavora não podia ver, mas sentiu, nos proximos corredores, um pizar subtil, um frémto de sedas, uma respiração tremida... e então alvoroçou-se-lhe o sangue, como se as grandes felicidades se annunciasssem por um profundo terror.»; «Desciam legrimas na face de ambos, era de ambos o terror.»; «Silencio e terror!...»; «A velha, cheia de crenças, e arbitra de terrores, via n'aquellas visagens apopleticas o effeito da sua palavra prophetica e fulminante.»; «á anciedade do terror, confuso de uma tal nova, succedera a da curiosidade.»; «poderia adivinhal-o quem, por dorida experiência de infortunios, creasse um methodo de explicação entre o coração e o terror, o presentimento e o futuro.»; «Alma, que aliás a tem, e não lh'o questionam os *reformadores*, converte-se em demonio inflammado, se fatalmente as peias do terror lhe estalam no seu estrebuxar de tigre.»; «D. Ignez esvaíra-se de terror e surpresa »; «Lá dentro, n'aquelle coração religioso e timorato, o terror e o prestígio acordaram alvoroços estranhos e dores mysteriosas.»²⁰

Foram longas as citações mas mostraram bem a presença de um sentimento que condiciona toda a actuação e facilita o aparecimento de outros elementos que analisaremos de seguida. Antes, porém, de avançarmos queria apenas realçar que romances como *Mistérios de Lisboa* ou *Coisas Espantosas* também se servem frequentemente deste termo para criar o ambiente propício à atracção da morte e seus associados: «- Está morto - disse Manuel de Castro, mal podendo dominar o terror, que lhe incutiu o repentino silêncio.»; «Acudiu Rosa aos gritos, e venceu o terror, que lhe faziam as contorsões da demente. Gregório impensadamente seguiu a mulher, e entrou na sala. Carlota fitou-o espavorida, e cessou de contorcer-se nos braços dos dois. Parece que o terror a congelara: não soltou uma palavra única.»²¹.

O próprio Camilo tem consciência do processo que emprega e ironiza-o numa passagem de *Anátoma*, que poderia ser uma descrição fiel do romance negro, cujos métodos ele conhece e adapta: «(...) ou, ao menos, e para maior realce do copista, se, no embrulho d'estas ensossas philosophias, tivéssemos uma vista de carcere, com o seu preso pallido e arripiado, afóra a bilha de agua e as palhas e o carcereiro de vesga olhadura, e depois...(isto era bonito!) um encapotado a surdir de um alçapão com uma lampada de furta-fogo e uns bigodes tyrannos, e aquelle homem tetrico bater no hombro do preso, que treme nas suas carnes maceradas, e este, que conhece o seu rival, gritar *inferno! maldição!*...e rir, e rir, e rir de um riso enfurecido e vibrado de todo o rancor das suas entranhas, e...finalmente, fechar assim o capitulo, para começar outro por:

20 Camilo Castelo Branco, *Anathema*, Porto, Em Casa de A. R. da Cruz Coutinho, Editor, 3ªed., 1875 (1ªed., 1851), pp.26, 29, 29, 30-31, 56, 74, 85, 86, 95, 98, 106, 128 e 143, respectivamente. O sublinhado é nosso.

21 Camilo Castelo Branco, *Coisas Espantosas*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 9ªed., 1969 (1ªed., 1862), pp.34 e 108, respectivamente. O sublinhado é nosso.

Era alta noite!...Isto é que era romance, palavra de honra!»²²

Apesar da paródia, o certo é que Camilo não deixa de empregar muitos dos ingredientes próprios do romance negro, de molde a despertar sensações fortes no leitor que se deleitaria nas descrições do horrível e do tétrico. Os fantasmas que se revelam depois de mortos, como é o caso de Alfonso, em *The Castle of Otranto*, cuja estátua sangra do nariz, para significar que é contra um casamento²³, ou o esqueleto que interpela uma personagem, «Hippolita! Replied a hollow voice: camest thou to this castle to seek Hippolita? - and then the figure, turning slowly round, discovered to Frederick the fleshless jaws and empty sockets of a skeleton, wrapt in a hermit's cowl.»²⁴, no mesmo romance, ou os fantasmas de *The Monk*, de Matthew Lewis²⁵ e os mistérios e pavores de *The Mysteries of Udolpho* não andam muito longe das histórias que correm em *Livro Negro de Padre Dinis* sobre a casa onde ele vivera, enquanto Benoit de Monfort, duque de Cliton, e assassinara a mulher:

«O palácio de Cliton foi confiado à guarda do padre La Croix, que lhe tinha o amor de trinta anos de residência. No quarto da duquesa, porém, nunca ele entrou, nem consentiu que alguém entrasse. O copo de veneno ficou à cabeceira do leito. Os lençóis que receberam o suor da agonia, nunca foram tocados. Um raio de sol nunca mais penetrou naquelas trevas, que pareciam contar, com o seu silêncio fúnebre uma história horrível.

E o povo, desde esse dia, conta visões pavorosas, e ao cair da noite, foge das redondezas daquela casa, cuja capela se alumia a horas mortas, para celebrar um festim de mortos, que muitos afiançam ter visto.»²⁶

Aliás, a presença de Ann Radcliffe está longe de ser supérflua, pois é o próprio narrador quem, por mais de uma vez, refere esta autora como fundamental para a formação das suas personagens: «De livros ingleses devorara [Pedro da Silva] todas as novelas de Ana Radcliffe, e traduzira os *Mistérios de Udolfo*, que lhe merecera, entre todos, uma predilecta preferência.»; «Detestava Radcliffe, sua literatura favorita de dois anos antes.»; «Abriu a janela para refrigerar a cabeça afogueada, e não pôde retirar os olhos do vulto escuro do castelo de Cliton, onde naquele instante a imaginação lhe desceu o crepe que Emília vira no castelo de Udolfo.»²⁷

A última citação remete para várias passagens do romance de Ann Radcliffe, onde se ressalta o terror de Emily e que culmina na seguinte: «It may be remembered, that, in a chamber of Udolpho, hung a black veil, whose singular situation had excited Emily's curiosity, and which afterwards disclosed an object, that had overwhelmed her with horror; for, on lifting it, there appeared, instead of the picture she had expected, within a recess of the wall, a human figure of ghastly paleness, stretched at its length, and dressed in the habiliments of the grave. What added to the horror of the spectacle, was, that the face appeared partly decayed and

22 *Anathema*, p. 102.

23 Cf., Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, Oxford e Nova Iorque, Oxford University Press, 1982 (1ª ed., 1764), p. 93: «As he spoke those words three drops of blood fell from the nose of Alfonso's statue.

Manfred turned pale, and the princess sunk on her knees. Behold! said the friar: mark this miraculous indication that the blood of Alfonso never mix that of Manfred!»

24 *Idem*, p. 102.

25 Oxford e Nova Iorque, Oxford University Press, 1990 (1ª ed., 1796), pp. 171 e 326, entre outras.

26 Camilo Castelo Branco, *Livro Negro de Padre Dinis*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 11ª ed., 1971 (1ª ed., 1855), 2ª Vol., pp. 141-142.

27 Camilo Castelo Branco, *Mistérios de Lisboa*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 10ª ed., 1969, (1ª ed., 1854), 3ª Vol., pp. 79-80, 82 e 127, respectivamente.

disfigured by worms, which were visible on the features and hands.»²⁸

O terror da morte actualiza-se ou tem como pressuposto a presença de esqueletos, cadáveres, caveiras, cemitérios e afins, já antevistos nas passagens citadas e presentes em muitos textos como *Mistérios de Londres* (6 volumes, 1846-1850) de Reynolds²⁹ ou *As Minas de Falun* de Hoffmann:

«De novo abraçou o jovem com os seus braços esqueléticos, como se não o quisesse voltar a deixar, e todos os presentes olharam comovidamente a cena.

Pouco a pouco, os soluços da velha foram-se tornando menos perceptíveis, até que, por fim, já não se ouvia nada. Os mineiros aproximaram-se, procurando separar do cadáver a infeliz mulher, mas verificaram que a vida a tinha abandonado quando se encontrava abraçada ao corpo do noivo. Repararam também que o corpo do infeliz, que erradamente haviam suposto estar petrificado, começava a transformar-se em pó.»³⁰

Inês da Veiga, em *Anátoma*, tem «contorsões musculares de quem sonha cemiterios e cadáveres»³¹ e todo o ambiente que a rodeia só lembra a morte, quer seja através da evocação das ruínas («Em torno da casa era o profundo silêncio das ruínas»³²) ou das próprias comparações que, a nível do discurso, remetem para um cenário trágico: «(...) o castello adormeceu com as suas quatro luzes, como o feretro alumiado pelo oscillar funéreo dos cirios (...)»³³. Numa pequena novela intitulada *O Esqueleto* (que não se deve confundir com o romance homónimo de que também falaremos), Camilo apresenta a história do sedutor de uma rapariga, que morre ao dar à luz uma criança. O irmão dela, conserva o esqueleto que oferece ao sedutor que o conserva para ser enterrado com ele:

« - (...) Queres tu ajudar-me num serviço que trago entre mãos, e mais aprendes a trabalhar com escalpelo?

- Pois que é?!
- Dissecar um cadáver.
- Um cadáver!

- É verdade...Tenho grande precisão de um esqueleto, para estar bem ao facto da *osteologia*, como parte essencial das operações.

- E o cadáver?

- Ali o tenho bem borrifado de espíritos alcoólicos que o não deixam apodrecer...Está dito...vamos lá...é súcia!

Entrámos em uma pequena câmara. Albano deu-me um escalpelo - puxou para fora um braço mirrado do cadáver - e disse-me:

- Experimenta aí o escalpelo nesse braço - vê se corta...

Eu dei um golpe no braço.

28 *The Mysteries of Udolpho*, p.662.

29 Trad. portuguesa, Lisboa, Typographia de G.A.Gutierrez da Silva, Bibliotheca Romântica Luso-Brasileira, 1869.

30 Ernesto T.A. Hoffmann, *As Minas de Falun*, in *Contos*, trad. port. revista por S. Pinto, Afragide, Ediclube, *Grandes Génios da Literatura Universal*, 1990, pp.296-297.

31 *Anátoma*, p.98.

32 *Idem*, p. 99.

33 *Idem*, p.101.

- Devoraste-lhe a vida - era justo que lhe encertasses o cadáver!

Dizendo isto, retirou de repelão a baeta negra, que cobria aquele corpo, e descobriu...

O cadáver de Amália!

(...)

Um vulto negro entra no meu quarto, aproxima-se da minha cama, deposita a meu lado um vulto negro, uma carta, e proferiu estas palavras:

- Será tua até à morte!

Levantei a baeta: era um esqueleto!»³⁴

Num pequeno texto intitulado *A Caveira* e publicada em *Cenas Contemporâneas*, o protagonista conserva a caveira de uma antiga apaixonada numa redoma de vidro, tal como o jovem Frisch a de Antónia em *A Caveira da Mártir*.

No romance *O Esqueleto*, Beatriz acorda abraçada ao cadáver do amante e quando, anos depois, o marido encontra o mesmo cadáver que ficara escondido nos recessos de uma mina, despedaça-o com os pés: «O regedor, que seguiu Nicolau de Mesquita, observou com grande assombro, um acto de extraordinária ferocidade; e foi que o morgado depois de examinar a manilha pendente do pulso do esqueleto, fez um gesto de raiva frenética; e, com um pé assentado em cheio no arcaboço das costelas, fez que debaixo rangessem e estalassem os ossos do peito e costas.»³⁵. Anos depois da morte da mulher, Nicolau de Mesquita resolve remexer nas ossadas e transportá-las para o lugar onde estão as da outra adúltera da família, morrendo com o esforço e a emoção: «Mandou levantar a pedra do jazigo, e extrair a ossada que estivesse mais à flor da sepultura. (...) Nicolau travou da alavanca, e tentou metê-la às juntas argamassadas do jazigo da esquerda, onde estavam as solitárias cinzas da única adúltera daquela família. Neste esforço e relutância com as dificuldades de abalar a pedra, extenuou-se, perdeu o alento, e caiu de rosto contra o degrau do altar, exclamando vozes ininteligíveis.»³⁶

É interessante notar que o tema do adultério feminino é bastante frequente em Camilo, embora não assuma o aspecto transgressor que terá em Flaubert ou Eça.

O gosto de abrir sepulturas, presente em *O Esqueleto*, encontra-se em outros textos como *A Caveira* ou *Mistérios de Lisboa*. No primeiro, D. João de Noronha conta a um amigo como conseguira a caveira de Marta:

«Aqueles ossos, aquele meu tesouro, ambicionado há três anos, tinham agora para mim uma superstição, um cunho sagrado, que me fazia na alma não sei que pesar semelhante ao remorso.(...)»

Eis aqui a relíquia, a testemunha imóvel, terrível e silenciosa dos longos sofrimentos dum homem que atravessou uma longa

³⁴ Camilo Castelo Branco, *O Esqueleto*, in *Obras Completas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1988, Vol. IX, pp.45-46 e 47.

³⁵ Camilo Castelo Branco, *O Esqueleto*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 10ªed., 1969 (1ªed., 1865), p.290.

³⁶ *Idem*, pp.305-306.

existência, sem conciliar com os prazeres do mundo a eterna viuvez da sua alma!

Eis aqui a caveira de Marta que eu revisto a cada instante das feições com que a vi partir deste mundo.»³⁷

Em *Mistérios de Lisboa*, D. Álvaro de Albuquerque, agora frade (frei Baltasar), transporta os ossos da antiga amante, Silvina, para não se esquecer do seu crime. Quando se dá o reconhecimento e ele se descobre pai de Padre Dinís, lega-lhe os ossos da mãe. Este, mais tarde, pede para exumar os ossos do pai, numa cena digna de qualquer romance gótico:

«Tiraram um estreito caixão de chumbo.

- Isto que é?! - perguntou D. Pedro.

- É o meu tesouro, meu bom amigo...Levantai daqui...ajudai-me agora a tirar o esquife, mas com muita cautela para que se não desmanche...Não é possível...já se despregou uma tábuia...Chegai para o pé de mim o baú, e abri-o...

Padre Dinís tirou um crânio, a que vinham pegadas algumas vértebras do pescoço.

- Que faz, senhor?

- É o meu tesouro...

- Uma caveira!...

- Uma caveira...sim...não achais que uma caveira possa ser um tesouro?...

O filho de frei Baltasar continuou a extrair a ossada da sepultura, e cada pequeno ou grande osso que tirava, sacudia-o passava-lhe pela superfície da manga da batina, e depositava-o no baú. D. Pedro estava lívido de horror.

- Estais tão calado, D. Pedro?...Causa-vos nojo esta escavação?...Tende paciência...é o meu tesouro...são os ossos de meu pai...

- De seu pai?!...Pois seu pai morreu aqui neste convento?...

- Morreu, filho...agora ajudai-me a ajustar esta pedra com a sepultura...Não vão julgar que algum ímpio exumou o cadáver do frade amaldiçoado para insultá-lo...Achais que está bem?

- Está...E aquele caixão?

- Aquele caixão contém as cinzas de minha mãe...

- Santo Deus, que mistérios!...Sua mãe também aqui morreu?

- Não...minha mãe não morreu aqui...Nós vos responderemos todos três do túmulo...Hei-de dar-vos este conhecimento com os mortos, que é de todos o menos perigoso...Podeis com esse caixão, meu bom amigo?

- Posso.»³⁸

Nas citações transcritas, começa já a desenhar-se alguma possível relação entre este gosto fúnebre, que pode advir de um amor

37 Camilo Castelo Branco, *A Caveira*, in *Obras Completas*, 1991, Vol. XIV, p.409.

38 *Mistérios de Lisboa*, 3ªVol., pp.300-301.

exacerbado ou de um crime horrendo, e os frades ou padres, personagens tão queridas da estética romântica. É evidente que os frades ou padres ligados ao tétrico possuem, em geral, características próximas do diabólico, chegando até a ter pacto com o diabo como *Ambrosio*, em *The Monk*, de Matthew Lewis, ou Claude Frollo, em *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo. O primeiro mata a mãe e viola a irmã e o segundo deixa uma rapariga ser acusada de feitiçaria e e condenada à morte, por ela não ter cedido aos seus mais inconfessáveis desejos sexuais. No romance português, temos o caso paradigmático de Vasco, em *O Monge de Cister* de Alexandre Herculano, que, vítima de fatalidades várias, como a infidelidade da noiva e a sedução e abandono da irmã por um vilão, acaba por se condenar eternamente ao negar a confissão, sendo padre, ao homem que a perdeu. A sua morte, impenitente, transforma-o numa das figuras típicas de padre maldito. No caso de Camilo, há a salientar, em *Anátema*, a figura de padre Carlos, abade de Vilamarim, que, não perdoando ao pai a sua condição de bastardo, tudo faz para se vingar, ao ponto de querer espelhar na meia-irmã as agruras sofridas por sua mãe. São várias as passagens que aludem ao horror que a sua conduta provoca: «-Oh! tu não sabes como esse padre é mau... Dizem que elle amaldiçoára meu pae, entre a hostia e o calix!»; «O conde erguera-se afflicto e desesperado: era-lhe manifesta a maldade do padre no momento em que o hypocrita lhe pedia licença para o tratar de *amigo*.»; «Sou um delegado de uma mulher que jaz no tumulo com uma ferida rasgada no peito. Ha um sangue innocente, que transsuda a pedra do tumulo! Ha um grito de vingança, que quer uma longa expiação de lagrimas! Ha um ANATHEMA de conjuração diabolica, que vae até á ultima geração de uma familia como um rastilho de sangue!»³⁹.

O anátema, que dá o título ao livro, funciona como razão de ser de todas as desgraças da família Veiga, com um peso de fatalidade a que não se pode escapar, ao ponto de Padre Carlos gravar com ferro em brasa esta mesma palavra no braço do filho recém-nascido de sua meia-irmã, Inês, que, como já dissemos, deverá, com o seu sofrimento e morte, vingar a mulher seduzida anos antes do seu nascimento por seu pai. A expiação que, frequentemente, segue os actos criminosos não deverá ser suficiente para apagar o horror causado pelas situações anteriores, que advêm do mesmo gosto pela transgressão que os cemitérios ou a morte proporcionam.

Transgressão, volúpia na dor, fascínio da morte e do além-túmulo, são outros tantos elementos que concorrem para construir universos arripantes, mas capazes de exercer uma estranha atracção.

Camilo e Othello

Jorge Miguel Bastos da Silva
Universidade do Porto

Os dados disponíveis da história do teatro português e os elementos constantes dos periódicos, da ensaística e da própria criação literária da época indiciam que a penetração da dramaturgia shakespeariana no nosso horizonte cultural oitocentista foi relativamente lenta. Embora em meados do século adquiram certa frequência as alusões e até as apreciações encomiásticas do autor isabelino e do seu legado literário, não abundam os sinais de que as obras eram efectivamente conhecidas e atentamente ponderadas, fosse no seu substrato histórico-cultural ou ideológico, fosse nas suas estratégias compositivas, sendo muito escassos os textos de análise e de informação fundamentadas. Ao mesmo tempo, há que esperar pelas últimas décadas da centúria para se assistir à publicação de um conjunto significativo de traduções dos dramas, por António Feliciano de Castilho, D. Luís de Bragança, Raimundo António de Bulhão Pato, José António de Freitas e João Félix Pereira, a par de «adaptações» (assim as qualificam os próprios autores) da responsabilidade de Eduardo Braga e José de Sousa Monteiro. Entretanto, também os palcos passam a acolher importantes representações em língua portuguesa (Shakespeare entrara no teatro português pela mão de franceses a representar em francês), nomeadamente pela empresa Rosas & Brazão, nas décadas de 1880 e 1890. Esta tardia e difusa familiaridade com a obra dramática shakespeariana constitui um sensível desfasamento em relação ao que se passa em outros países da Europa, com destaque para a Alemanha, que cem anos antes das traduções de D. Luís faz de Shakespeare uma das bandeiras do seu Romantismo emergente.¹

Em síntese, a recepção da obra de Shakespeare no Oitocentismo português terá sido condicionada por factores que podemos, esquematicamente, discriminar em quatro pontos interrelacionados:

Primeiro - o inglês era uma língua dominada por poucos, pelo que poucos eram aqueles que podiam aceder directamente à escrita do isabelino. Estava assim criada uma situação de desinformação que potenciava múltiplos equívocos acerca do escritor, da sua obra e da sua época. Naturalmente, essa situação não propiciava a deslocação a Portugal de companhias teatrais britânicas, como não propiciava o desenvolvimento de leituras que ponderassem cabalmente a especificidade do contexto histórico-cultural de que as obras eram originárias;

Segundo - o acesso às obras dependia da intermediação de versões, geralmente vindas de França, e ainda da ópera francesa e

¹ Tratamos estas matérias com desenvolvimento num estudo intitulado *Shakespeare no Romantismo Português. Factos, Problemas, Interpretações* (Campo das Letras, no prelo), estudo esse que constitui o pano de fundo para o qual remetemos - sendo de salientar as referências bibliográficas aí sistematizadas - e que apenas se evoca sumariamente nesta comunicação.

italiana - versões e óperas que se pautavam por critérios de concepção dramática e de realização teatral claramente distintos dos originais;

Terceiro - o Romantismo português, que na periodologia literária comumente aceite tem início na década de 1820, nunca se emancipou totalmente do gosto neoclássico, ao qual a composição técnica, os quadros de valores e certas dimensões temáticas da dramaturgia shakespeariana eram estranhos - e à luz do qual permaneciam necessariamente incompreensíveis, quando não se afiguravam repulsivos;

Quarto - porque o mundo literário português era estruturalmente francófilo (não nos devemos deixar enganar pela voga de autores como Scott e Byron), e porque as versões importadas de França se apresentavam expurgadas e pouco escrupulosas face à matriz shakespeariana, a imagem que entre nós se construía dos sentidos dos dramas de Shakespeare e do sentido global da sua obra resultava desfocada, corrompida, manipulada.

Constituí uma evidência que, em rigor, tais constrangimentos não obstaram a que Shakespeare fosse lido, representado, comentado, até divulgado e imitado por alguns. Todavia, face à corrupção do cânone do autor e à insuficiência de informação filológica, ideológica e histórico-social, deve admitir-se que, em grande parte dos casos, aquilo em que se pensava quando se pensava em Shakespeare não era exactamente aquilo que nós hoje temos em mente. De resto, face ao prolongamento do gosto classicista e ao predomínio da influência francesa entre nós, autores houve - desde logo aqueles que o exílio político conduziu a terras britânicas, como Garrett e Herculano - que foram levados a procurar na literatura inglesa, Shakespeare incluído, valores estéticos, referências teóricas, e estratégias e modelos literários com que pudessem, por assim o dizermos, *renacionalizar e romanticizar* as Letras portuguesas. Fosse, pois, para se lhe denunciar a irregular arquitectura dos dramas, para censurar o *grosseiro de linguagem* ou a *violência das acções e das paixões*; fosse, pelo contrário, para elogiar a originalidade, a universalidade e a modernidade das suas criações, o sublime acabamento de certas personagens, a vitalidade do seu génio primitivo, Shakespeare foi-se tornando um nome corrente - e consagrado, embora não livre de controvérsia - na escrita da época, na qual, desta forma, se torna identificável toda uma série de modalidades de relacionamento intertextual a suscitar atenção, da alusão e da paráfrase à tradução e à imitação, passando pelo *exercício crítico* e por coincidências técnicas e temáticas de variado alcance.

À semelhança de outros autores destacados do Romantismo português, Camilo foi pontuando a sua escrita com referências a Shakespeare de diversa qualidade, mas geralmente esparsas e ocasionais, logo a partir da década de 1850. Para o objectivo

específico que aqui prosseguimos, e que obriga a que nos detenhamos em *Othello*, importa notar que o convívio de Camilo com o escritor isabelino se aprofundou no ano de 1861 - sendo de supor que as circunstâncias da vida do novelista português favoreceram o estabelecimento de uma relação pessoal e literária de especial consequência com aquela obra concreta, relação essa que se afigurará marcante na sua produção ficcional, dramática e ensaística. Data de 1861 a poesia «A Shakespeare», em que Camilo presta testemunho eloquente da sua admiração pelo dramaturgo da Renascença, invocado como «Águia britânica, rei mais laureado / que os reis de Westminster!» (CCB X.782)². O poema, embora não faça referência a *Othello*, deve ser aqui referido porque constitui uma expressão clara de interesse pelo legado shakespeariano e porque foi provavelmente escrito na Cadeia da Relação (ou pouco depois de Camilo ser libertado), onde, segundo nos é dito nas *Memórias do Cárcere*, o desgraçado, entre os volumes de uma parca biblioteca, dispunha das obras de Shakespeare, nas quais buscava refrigério da sua angústia (cf. CCB XI.414). Ainda nesse ano, em carta ao seu amigo Vieira de Castro, Camilo refere-se a Shakespeare em termos que sugerem que o seu conhecimento efectivo da obra e o seu arrebatamento não são factos de longa data e que são presenças vivas no momento em que escreve: «Não sei se ja te recommendei a leitura de Shakspeare. Não conheço coisa mais profunda e digna de estudo. Cada vez que o folheio pasmo d'aquelle aborto do seculo XVII. Elle e Cervantes fazem o seculo» (Castelo Branco 1931: 24). Ora, Camilo estava preso pelo crime de adultério com Ana Plácido. Será imprudente admitir que, nesse momento em que Shakespeare era uma das poucas presenças literárias com que o escritor se confrontava, em que a sua admiração por ele, como vários dados convergem para sugerir, se consolidou em definitivo, foi *Othello*, um drama sobre adultério, ciúme e vingança, que lhe atraiu particularmente a atenção, causando impressão mais funda do que qualquer outra obra do isabelino?

Em rigor, radicar o interesse de Camilo na obra de Shakespeare directamente em *Othello* e apelar para circunstâncias da sua vida pessoal como justificação não passa de uma conjectura, mas adquire foros de verosímil quando constatamos que o adultério feminino constitui um dos temas estruturantes do universo literário de Camilo e uma das suas preocupações morais recorrentes. *Livro Negro de Padre Dinis*, *Cenas da Foz*, *O Que Fazem Mulheres*, *Os Brilhantes do Brasileiro*, *O Regicida* e *A Corja* são exemplos de obras de ficção narrativa dominadas por esse tema. Até certo ponto, podem ser encaradas como reescritas que retomam aspectos da trama de *Othello*, que em certos casos chegam a evocar expressamente. Juntam-se-lhes os dramas *Abençoadas Lágrimas!* e *O Condenado*. São ainda numerosas as obras de ficção e (em menor número) de drama que abordam a temática do adultério, concedendo-lhe

2 Salvo indicação em contrário, as referências às obras de Camilo baseiam-se em CASTELO BRANCO 1982-94. Remetemos para essa edição no corpo do texto, empregando a sigla CCB, seguida de indicação de volume e páginas.

atenção de segunda ordem, equacionando-a em tom sério ou cómico a propósito de figuras secundárias do respectivo enredo. Neste quadro, a história suscita, não raro, alusões a Otelo e a Desdémoma. Aliás, pode adiantar-se que se verifica uma tendência para tratar com seriedade o adultério nas obras em que ele é o problema central; naquelas em que ocupa um lugar de segundo plano, é-lhe frequentemente dado um tratamento ligeiro, faceto, precisamente porque ele não constitui o cerne do drama dos protagonistas mas como que um contraponto, um ponto de fuga cómico para mais graves questões - e neste contrabalançar de registos, emoções e ambientes talvez se possa identificar também algum efeito da herança shakespeariana.

Seguem-se algumas ocorrências do tema na ficção camiliana, exemplos seleccionados de obras em que o motivo do adultério não ocupa um lugar central (pois a análise dos textos que se alicerçam sobre esse tema seria demasiado demorada para o espaço disponível) e alinhados por ordem meramente cronológica.

(1) Logo em *Mistérios de Lisboa*, narrativa produzida entre 1853 e 1855, praticamente no início da carreira literária de Camilo, encontramos uma evocação ligeira das personagens shakespearianas. A duquesa de Cliton é designada como a «[...] zombeteira Desdémoma daquele barão de Sá, vergonha eterna dos Otelos de contrabando» (CCB I.789). Refere-se o narrador ao episódio em que a duquesa zomba do tolo barão, que a corteja, metendo-o implacavelmente a ridículo.

(2) Em *Um Homem de Brios*, de 1856, no tom jocoso de que tantas vezes faz uso, Camilo descreve da seguinte forma a conduta que tinham naquela época os maridos ciosos para com as mulheres de cuja fidelidade suspeitavam: «Caso elas se desmandem do seu dever, um marido [...] dá ao Diabo o romantismo da mulher, e, se a não esfaqueia à laia do herói de Shakespeare, ao menos fecha-lhe as janelas, suspende-lhe as relações com a modista, inventa pretexto para não ter camarote no teatro [...]» e toma outras medidas de igual alcance e gravidade (CCB II.564). Vale a pena explicar a imprecisão camiliana, porque ela acusa uma desinformação que é sintomática. Em *Othello*, Shakespeare põe o protagonista a asfixiar a mulher com uma almofada, não a apunhalá-la. O que Camilo tem em mente é decerto a versão elaborada por Jean-François Ducis, que houve por bem substituir a almofada por um punhal, não achando próprio do drama trágico o método original do uxoricídio.

(3) Em *A Queda dum Anjo*, de 1865, surge o protagonista, Calisto Elói, apaixonado por Ifigénia. Ao confidenciar-lhe ela que pode ter outro pretendente, Calisto tem uma reacção que o narrador descreve desta maneira: «Assomaram diferentes cores ao rosto do morgado. Quisera ele dissimular o sobressalto com o sorriso; mas a rubidez sanguínea dos olhos, se o dramaturgo inglês a visse, arranjaria daquele aspeito feroz assunto para mais celerado preto» (CCB V.960).

Há nesta alusão a *Othello* várias ironias, desde Calisto estar ansioso por cometer adultério com a viúva (pois Calisto é casado) ao facto de ele condenar acerbamente, em momentos anteriores, a decadência dos costumes. Por outro lado, esta exaltação mal contida contrasta com a leve reacção que terá ao ser informado de que sua mulher, que ele entretanto repudiara, está de vida comum com um primo (cf. CCB V.1033). De resto, não faltam nesta novela sugestões da banalidade do adultério no Portugal *moderno* - aquele Portugal moderno ao qual o protagonista pretende não pertencer mas a que, com gozo (seu e nosso), acaba por se deixar assimilar. Há referências ao adultério (real ou caluniado) como coisa vulgar em Lisboa, prática corrente de que parece ser só o provinciano Calisto Elói a escandalizar-se; ao saber de certo caso, Calisto intervirá junto do sedutor e a relação será rompida, ao mesmo tempo que se dá a regeneração da mulher adúltera para a vida e a fidelidade conjugais (cf. CCB V.886-896).

(4) Em 1870, em *A Mulher Fatal*, diz-se de uma personagem de segundo plano: «O francês tinha brios. Pudera não ter! Fora da França, todo o francês casado tem fígados de mouro de Veneza. Lá na sua terra suportam a condição de Sganarellos. Mudem-nos de clima e verão o que é pundonor!» (CCB VI.1153). Temos aqui, pois, uma leitura da peça de Shakespeare combinada com a habitual ironia (e mesmo maledicência) camiliana.

(5) *Eusébio Macário*, de 1879, compreende referências avulsas ao tema do adultério, como esta, com certa graça, relativa a um caso resolvido à pancada pelo próprio Eusébio Macário: «[...] ele quebrou, salvo seja, três costelas a um cirurgião que lhe gastava da botica e da mulher» (CCB VIII.507). De certa mulher diz-se que é «[...] mestra em cornudagens [...]» (CCB VIII.526). E noutro episódio ficamos a saber que «O Trigueiros fugira do Evaristo que dissera, mostrando-o aos que lhe faziam cauda: "Este sujeito tem a cor do mouro de Veneza; mas cumpre não o confundir com Otelo". Ele entendeu; tinha visto no Rio de Janeiro o João Caetano dos Santos representar um miserável Otelo deturpado de Ducis pelo poeta Gonçalves de Magalhães» (CCB VIII.542).

No seu conjunto, obras, episódios e trechos como os citados configuram uma verdadeira obsessão estético-literária (e moral) de Camilo com o problema do adultério feminino. À motivação biográfica ou psicológica para aquilo que aparenta constituir uma valorização especial de *Othello* haverá, sem dúvida, que acrescentar três outros factores, de ordem mais vasta.

Mencione-se, em primeiro lugar, o estatuto destacado de *Othello*, entre as obras de Shakespeare, em Portugal ao longo do século XIX. No que respeita a traduções publicadas (há notícia de tentativas que se perderam), mais livres ou mais atinentes à trama e à imagética urdidas pelo criador renascentista, registam-se os contributos de José Maria da Silva Leal, em 1842, de Luís Augusto Rebelo da Silva,

3 Como atesta o respectivo catálogo, elaborado em 1883 com vista a um leilão, na biblioteca de Camilo, entre outros volumes shakespearianos, encontravam-se as versões de *Othello* da autoria de J. A. Freitas, D. Luís de Bragança e Gonçalves de Magalhães.

4 Em folhetins hoje esquecidos (MENDONÇA 1849; VASCONCELOS 1866-67). No caso do primeiro, atente-se igualmente no romance *Memórias de um Doído* (MENDONÇA 1982) - que teve primeira edição em 1849 e segunda edição, após considerável trabalho de revisão, em 1859. De notar que é a ópera, não o teatro declamado, que aí marca presença.

5 A alta seriedade moral camiliana, neste ponto, manifesta-se na ideia, que o autor exprime em várias obras, de que as mulheres atraíam os seus maridos por culpa destes, porque estes as não fazem felizes. É uma ideia que se encontra em *Othello* pela voz de Emília - cf. Acto IV, cena III, versos 86-103.

6 O argumento do ensaio desenvolve-se em três planos complementares. Em primeiro lugar, a obra contém uma reflexão sobre a tradução em geral e a de D. Luís em particular. Sobre esta matéria fica a dever-se a João Almeida Flor um trabalho cuja excelência nos dispensa de sequer a florá-la aqui (vd. FLOR 1994). Em segundo lugar, encontram-se considerações sobre a relevância e o significado global da obra shakespeariana. Tratamos estes elementos no nosso estudo *Shakespeare no Romantismo Português*, atrás anunciado. Em terceiro lugar - e é apenas esta matéria que nos propomos abordar aqui -, é proposta uma interpretação de *Othello*.

em 1856 (que Camilo viu no palco, aliás com pouco agrado), de José António de Freitas, em 1882, e de D. Luís de Bragança, em 1885, totalizando-se assim quatro versões dadas à estampa, o que não é igualado por qualquer outro drama do isabelino. Também a versão do brasileiro Gonçalves de Magalhães, publicada em 1842 e baseada em Ducis, constava da biblioteca de Camilo³, que de resto lhe alude em *Eusébio Macário*, como vimos. Acresce que a divulgação da história de Otelo e Desdémone beneficiou da ópera, fenómeno de ampla projecção sociocultural entre nós na época. O *Otello* de Rossini e Salsa, em 1820, e o *Otello* de Verdi e Boito, em 1889, foram bem acolhidos no Teatro de S. Carlos (cf. Moreau 1999; Carvalho 1993). É de crer que, de uma maneira geral, as óperas de filiação shakespeariana subiram mais vezes aos palcos lusos do que as próprias peças de Shakespeare, quer em versão, quer no original, no século XIX. Por outro lado, a existência de diversas paródias de *Othello* remete para uma certa popularidade da obra ou, pelo menos, de alguns dos seus caracteres, pois, como é óbvio, a eficácia humorística de tais escritos depende do conhecimento do texto que lhes subjaz.

A par disto, há que notar que a literatura oitocentista abunda no problema do adultério feminino, tanto a literatura mais facilmente conotável com o Romantismo como aquela de pendor mais realista - sendo que ambas se projectam sobre um quadro ético e social burguês, assente numa ordem que depende de um particular entendimento do papel da mulher num certo modelo de família, família essa que é encarada como a componente basilar da sociedade. O adultério feminino assume assim uma aguda consequência disruptiva no plano moral e no plano social, que autores como Hawthorne, Flaubert, Tolstoi e Fontane equacionam na ficção narrativa. A própria literatura portuguesa, de António Pedro Lopes de Mendonça e Alberto Osório de Vasconcelos, em folhetins hoje esquecidos⁴, a *O Primo Basílio*, aborda amiúde esta temática, reportando-se mesmo a *Othello*. Neste domínio, pois, as preocupações camilianas convergem com as de vários seus coevos, ainda que, muitas vezes, o problema da infidelidade feminina seja tratado com um certo diletantismo, em ambiência de *leões* contra *coquettes*, não com a alta seriedade moral que tem para Camilo⁵.

Finalmente, haverá a considerar aspectos de ordem estética e moral, que se prendem com o entendimento camiliano da natureza e da função da arte literária. Tem isto a ver com a valorização do psicológico, tal como ela se realiza exemplarmente em *Othello* e de acordo com a interpretação que Camilo desenvolve no livro de 1886 *Esboço de Crítica: Otelo, o Mouro de Veneza, de William Shakespeare. Tragédia em Cinco Actos, traduzida para português por D. Luís de Bragança*.⁶

Para Camilo, o alcance do legado shakespeariano ultrapassa as fronteiras do literário, representando uma viragem na consciência da humanidade (nisto, Camilo mostra estar em sintonia com Lopes

de Mendonça, Antero de Quental e outros). Se nos empenhamos na tarefa de compreender aquela grande obra, tarefa que não é fácil nem produz frutos imediatos, ao cabo de certo esforço «[...] a nitidez do espírito alvorece -, e Shakespeare, o colosso, ressalta, intérprete de todas as modalidades da complicada alma humana sob feições diversas, vibrando-a fibra por fibra, em todas as suas nevroses, desde a mística santidade da virtude até às ínfimas abjecções do crime» (CCB XVI.1519). A exuberância demiúrgica do autor britânico coincide com a sua capacidade de representar integralmente a diversidade do humano. Shakespeare soube penetrar nos recessos da consciência para criar aquilo que designariamos de *tragédia subjectiva*, em que não são agentes externos ao indivíduo mas é a própria natureza do sujeito o fator do desenvolvimento trágico: «O seu empenho é tirar à fatalidade da tragédia antiga a explicação dos desastres; e por isso a projecção da sua luz rutila na consciência humana sem deixar penumbras» (CCB XVI.1520). O significado último da dramaturgia shakespeareana reside na sua aturada indagação no domínio da psicologia, portanto. Em coerência com tal leitura de fundo, Camilo exprime uma opinião pessoal que explica a sua predilecção por *Othello*: «As tragédias de Shakespeare que me comovem a admiração e a sensibilidade são umas em que não preponderam elementos sobrenaturais» (CCB XVI.1525). A verosimilhança e o naturalismo psicológico que interessam a Camilo não são aí perturbadas pelo sobrenatural e pelo fantástico. Por isso, *Othello* é mais prezado do que *Hamlet*⁷. Ao contrário do que sucede na tragédia do príncipe da Dinamarca,

No *Otelo* não há espectros. É uma história pouco menos de trivial.

Um homem casado, levado pela calúnia à certeza de que é traído, mata a mulher. Depois, a evidência crava-lhe na alma a certeza de que matou uma inocente, e suicida-se. Aqui está um quadro autêntico da vida humana. Todas as gerações têm sido contemporâneas de mais de um caso desta espécie - excepto o do suicídio; porque a inocência das assassinadas, isso é que é duma tal raridade fora do drama e do romance que, nos tribunais, não se apura uma *Desdémoma* mais autêntica que a de Shakespeare. (CCB XVI.1527)

À parte a ironia, de forma alguma incaracterística, diga-se que, nos termos do ensaio, parece ser por essa sua consequência estritamente humana que esta obra interessa sobremaneira Camilo. Daí, pois, que, na interpretação que desenvolve, ele valorize lago como o verdadeiro fulcro da acção e do jogo psicológico nela contidos. Daí, também, que, na análise das simpatias e antipatias exploradas no desenlace, se centre na perscrutação psicológica e moral das personagens, de resto sem deixar de equacionar os efeitos correlativos, psicológicos e morais também, do drama sobre o leitor ou o espectador.

⁷ Ou do que *Macbeth*, como resulta de um outro apontamento de Camilo, publicado na *Aurora do Lima* em 18.3.1857: «Ontem deu-se o *Macbeth*. É sempre bem acolhida, esta partitura, porque tem as feiteiras para os risos alvares, e a bela música para as sensações vivazes sempre» (CCB XII.948). É certo que este remoque desdenhoso diz respeito à ópera de Verdi, então muito em voga entre nós, mas a censura é extensível ao drama de Shakespeare, uma vez que a ópera, neste ponto, reproduz essencialmente o que se encontra no texto original.

No respeito por tal enfoque, Camilo alicerça uma sinopse da acção do drama sobre uma leitura psicologista dos respectivos caracteres - duplamente psicologista, porquanto, não incidindo apenas nas motivações e emoções das personagens, procura ainda apurar quais as emoções despertadas pelo drama no leitor ou no espectador. Semelhante ênfase acarreta a negligência daquilo que a peça contém de acção física, de dinâmica teatral visível, bem como de uma série de outros aspectos que enquadram a história de Otelo, Desdémona, Iago e Emília.

Começa Camilo por considerar Iago, introduzido no argumento nos seguintes termos: «O personagem mais inteligente da tragédia é Iago» (CCB XVI.1533). É ele, de facto, o motor da acção trágica, o acicatador da suspeita e da vingança, a eminência parda deste mundo que se desenrola determinado por uma perversidade que deriva dele. Mas a razão pela qual o crítico o faz sobressair de entre as demais personagens não procede da constatação da sua centralidade funcional, antes se situa para além dela, no vincar de uma incidência e de uma densidade psicológica fundamentais - resulta, enfim, de um apelo moral específico. Camilo descreve-o assim: «Nada de superstições, nem medo do Inferno, nem esperanças no Céu. É um espírito forte, que devia fazer horror aos calvinistas da rainha Elisabeth [...]» (*ibidem*). Ou seja, Iago seduz este seu leitor porque (sugere-se: para escândalo dos crentes num qualquer determinismo de base teológica) é um indivíduo que, pérfido embora, toma nas mãos o seu destino; um indivíduo, se nos é autorizado o eco miltoniano, que escolhe fazer do mal o seu bem; que se ergue contra as forças que o rodeiam e o cerceiam, e que as vê apenas como forças humanas, à sua altura. Camilo sublinha a sua inteligência, a plena consciência que ele tem das implicações da sua conduta, da consequência e do sentido do uso que ele faz do livre-arbítrio e da vontade - chega a apodá-lo de *filósofo* (cf. CCB XVI.1534) pelas suas tiradas misóginas, o que poderá não ser isento de ironia -, dizendo que Shakespeare personalizou «[...] num tipo único e francamente cínico uma infâmia pautada e metódica para todas as peripécias da vida» (*ibidem*).

Assim, Iago é admirado pela sua independência, pelo vigor da sua personalidade, pelas suas estatura e integridade (integridade no cumprimento do rumo que escolheu: uma iniquidade que se traduz em força de carácter), no que se distingue de Otelo. Camilo concentra-se no confronto - que passa pela manipulação - das duas personagens, assistindo ao evoluir da intriga concebida pelo alferes. Salienta o crítico o despique de subjectividades, como sucede, de novo, quando entram no argumento as figuras de Desdémona e Emília. Os elementos seleccionados são reveladores. A meio da trama, indica Camilo, Emília «[...] quer explicar a irritação de Otelo pelo fastio» (CCB XVI.1536). O que está em causa é bem a leitura da subjectividade, de intenções e motivações, são as tentativas que as personagens vão fazendo para penetrar no enigmático mundo pessoal que cada uma das outras

constitui - e esse exercício interpretativo que se processa no confronto entre personagens, reciprocamente, é re-produzido, no plano da leitura do drama, pelo próprio ensaísta, que aprecia o modo como elas se vão acareando e retira os sentidos globais das suas contradições.

Noutro momento, aponta ele ainda, remetendo para o texto da tradução de D. Luís:

Otelo cai epiléptico, atordoado pela agonia. Quando recupera os sentidos, Iago pergunta-lhe *se magoou a cabeça*. O infeliz marido vê na pergunta um escárnio às excrescências susceptíveis de fractura, e exclama: *Zombas de mim? O outro: Não, pelo Céu! Prouvera a Deus que suportasse a sua sorte como um homem*.

Otelo

Um homem cornudo é um monstro e uma besta.

Iago

Há muita besta então numa cidade populosa e muito monstro civilizado... Seja homem! Lembre-se que todo o ente barbado que está debaixo da canga, pode puxar consigo. Há milhares de vivos agora que dormem todas as noites em leitos poluídos que eles juram pertencer-lhes exclusivamente. O seu caso é melhor. Oh! é um requinte do Inferno, a arquizombaria do inimigo, beijar uma perdida num leito legítimo e julgá-la casta! Não; é bom saber; e, sabendo o que eu sou, sei o que ela será. (CCB XVI.1537)

De novo, verifica-se que este é um drama em que conhecer o outro, como problema psicológico e exigência ética - e erro moral fatal, quando fracassado -, ocupa uma posição de primeira grandeza. Camilo sugere que este problema da superação dos limites do subjectivo no conhecimento do outro a partir de uma subjectividade que é irredutível porque constitutiva da identidade de cada um é o problema psicomoral central do drama shakespeariano. O conceito de *inteligência*, que intervém em vários pontos do ensaio, tem um papel destacado: trata-se da capacidade de perceber, de saber o que se passa na mente das outras personagens, de não ser iludido (e, eventualmente, de ser capaz de iludir) por e em relação às forças que agem no mundo, que se definem no confronto entre subjectividades e não por apelo a influências sobrenaturais; é a inteligência a qualidade que resiste, que defende do engano, e que permite usar o engano em favor próprio.

Na realidade, o privilégio de Iago - aquele cuja vontade o impele e impele os outros, haurindo-se ao lugar de um quase perfeito determinismo que é visceralmente humano - em detrimento da relação Otelo-Desdémona representa uma deslocação no sopesar dos temas presentes no drama, face à leitura sentimental que bastas vezes do

mesmo se oferece. Deste modo, não são já o adultério, a suspeita, o ciúme e a desafronta do marido que se julga desonrado os temas que avultam na ordem moral da obra, mas a inveja, a vingança, sobretudo a dissimulação e a vontade irrestrita, indisciplinada pela moral, do pérfido Iago. É interessante notar que esta transposição de ênfase é antecipada em 1842 por José Maria da Silva Leal no próprio título da sua versão do drama, a que, rasurando daí o mouro, chamou *O Intrigante de Veneza*.

Como o último passo transcrito deixa perceber, e contrastando com a infausta verticalidade do seu subalterno, Otelo é criticado pela fraqueza de que dá mostras - é incapaz de *suportar a sua sorte como um homem* -, pela sua ingenuidade, pelo seu abatimento quase imbecil, que a comparação com o resolutivo Iago faz ressaltar. É este que ganha a simpatia de Camilo: «Shakespeare, com um valente artifício, nem sempre aceitável como engenho, vai de cena para cena criando anomalias no cérebro de Otelo, a ponto de no-lo mostrar num descaimento deplorável de inteligência, até à nevrose da insânia. Repugna-nos a imbecilidade desse aparvalhado marido, submetido ao arbítrio de um aleivoso torpe» (*ibidem*)⁸. Não só não é o *aleivoso torpe* que sobretudo repugna, é mesmo a partir do ponto de vista de Iago, tacitamente adoptado como válido, que Camilo surpreende e condena a tibieza do general:

Otelo também faz máximas, a respeito do adultério, que o desluzem no conceito de Iago. Diz o Mouro: *Juro que é melhor ser muito atraído do que sabê-lo apenas um pouco*. Iago espanta-se: *Que é isso?* - pergunta. Otelo robustece a sua opinião: - *Que ideia tiinha eu das suas furtivas horas de luxúria? eu não o via, não o pensava, não me fazia mal. Dormia bem a noite seguinte; era despreocupado e alegre; não encontrava os beijos de Cássio nos seus lábios: aquele que é roubado, não lhe fazendo falta o que lhe roubam, se o não sabe, não está roubado*.

Iago chega a penalizar-se de lhe ouvir tão despejadas máximas, e Otelo repisa e refina até à exaltação enfática: *Eu era feliz, mesmo quando todo um acampamento, incluindo os artífices, tivesse gozado o seu doce corpo, contanto que eu o não soubesse*. (CCB XVI.1535)

A despeito da sua perfídia, Iago é um homem inteiro, que encara de frente a realidade humana dos outros e de si mesmo. Nisto é-lhe favorável a comparação com o carácter de Otelo. Aliás, Camilo detecta um defeito de composição na figura do mouro, apontando a Shakespeare a evolução algo precipitada que lhe imprimiu, julgada inverosímil, e o desfecho algo súbito (cf. CCB XVI.1537-1538).

Um último dado apenas, a demonstrar a consistência da opção camiliana de evidenciar o modo como o desenrolar da acção de *Othello* depende de factores e elementos subjectivos - o que se suspeita tenha acontecido, o que se crê verdade acerca do mundo moral, os

⁸ Observe-se a evolução na leitura camiliana do drama. Num ensaio de 1856, publicado no jornal *O Clamor Público*, Camilo dissera que «A indignação do leitor chega a perdoar ao assassino e anseia a punição de Iago» (CCB XII.857). Não é que Camilo passe a achar que Iago não merece ser punido, mas não há dúvida de que adquire por ele uma certa admiração, em detrimento da figura do mouro. Por outro lado, vale a pena notar que os termos em que, naquele texto, Camilo aponta a inferioridade do escrito de Coelho Lousada que recenseia prefiguram as razões pelas quais, no *Esboço de Crítica*, vem a admirar a tragédia de Otelo: «O Sr. Lousada só quis, enquanto a mim, historiar a acção do seu triste drama nas formas exteriores, no que ele é visível e acessível à penetração de todos» (*ibidem*). Parafrazeando, dir-se-á que a Camilo interessam as *formas interiores* do drama, e essas encontra-as exploradas na tragédia shakespeariana.

sentimentos e as motivações pessoais. Não querendo Otelo matar Desdémónia sem se assegurar de que ela rezou e dizendo que a mata a contra-gosto, para que não venha a trair outros homens, é assim explicada por Camilo a preocupação que o protagonista manifesta com a salvação da alma de sua mulher: «Otelo queria matar a adúltera, mas desejava ardentemente que a sua alma se salvasse, tendo pago neste mundo o crime com a vida, depois de haver confessado a culpa, e merecido o perdão de Deus. Se ela continuasse a viver e a trair outros homens, poderia morrer impenitente, sem expiação, e ser condenada a eternas penas» (CCB XVI.1542). Outros ditos de Otelo são de igual modo justificados por recurso a crenças renascentistas e protestantes acerca do destino das almas. Claramente, o elemento motor da acção e a componente fundamental da obra situa-se no domínio da subjectividade, da dialéctica de subjectividades que constitui o jogo dramático. Este funda-se sobre a capacidade proteica do autor, que coincide com o seu virtual apagamento da estrutura significativa do texto: estamos perante puro drama, sem instância autorial objectivadora, pleno despique de mundos chamados Otelo, Iago, Desdémónia... Num passo que já examinámos, Shakespeare é qualificado de *intérprete de todas as modalidades da complicada alma humana*, que vibra em todas as suas nevroses (CCB XVI.1519). As nevroses são da alma humana, não de Shakespeare. Já Keats, numa célebre carta datada de 1818, referindo-se expressamente ao criador isabelino, expusera o conceito do *poeta-camaleão*: «A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity - he is continually in for - and filling some other Body» (Keats 1992: 157). Parece ser este entendimento do escritor e da escrita que Camilo encontra consumado em *Othello*.

Mau-grado a modesta qualificação de *esboço* que o autor entendeu dever dar-lhe (talvez a sugerir que haveria de retomar o assunto), este opúsculo constitui uma das mais ricas reflexões camilianas sobre literatura, ao mesmo tempo que avulta na bibliografia shakespeariana portuguesa oitocentista. O aparecimento da quarta tradução do príncipe brigantino surgiu a Camilo como uma oportunidade para desenvolver, sistematizar e, pontualmente, corrigir as suas análises e avaliações da obra do dramaturgo isabelino - e para executar também, ele próprio, alguns exercícios de tradução -, sobre o qual se vinha pronunciando havia décadas, de forma episódica e ao correr da pena, em artigos de imprensa, na correspondência, em anotações manuscritas apostas a volumes da sua biblioteca, até, como vimos, no texto de alguns livros que deu à estampa.

Em boa verdade, no contexto da shakespeariana portuguesa do seu tempo, este opúsculo não se distingue por adiantar ideias radicalmente novas sobre o autor isabelino mas por nele convergirem ideias que circulavam entre a nossa intelectualidade oitocentista, teses e propostas de leitura expostas em escritos de Garrett, Castilho, Rebelo da Silva, Lopes de Mendonça, Pinheiro Chagas e outros, e que

aqui alcançam reunir-se numa síntese coerente e na leitura cuidada de uma obra específica - devendo reconhecer-se que a preocupação de aliar conceitos gerais e análise concreta corresponde a um escrúpulo de método pouco vulgar na crítica da época.

A constatação e a defesa do rigor do tradutor perante os aspectos virtualmente indecorosos da linguagem do original - na expressão de Camilo, D. Luís assume *não ter posto na língua a folha de vide*, como Shakespeare não pusera (CCB XVI.1525) - vai de par com o intento camiliano de vindicação dos sentidos e dos méritos da tragédia isabelina. Agora que finalmente *Othello* se pode ler em português, porque D. Luís o traduziu adequadamente, pode-se também compreendê-lo e apreciá-lo, com a ajuda do ensaio de Camilo - é esse um paralelismo subjacente ao seu argumento. De facto, só perante uma tradução que lidasse lealmente com o original podia Camilo exercer o magistério do drama shakespeariano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anónimo. *Catalogo da Preciosa Livraria do Eminentíssimo Escripitor Camillo Castello Branco...* Lisboa: Typographia de Mattos Moreira & Cardosos, 1883.

Carvalho, Mário Vieira de. *Pensar é Morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993.

Castelo Branco, Camilo. *Cartas de Camilo a Vieira de Castro (anteriores às publicadas na «Correspondencia Epistolar»)*. Pref. e notas de Júlio Dias da Costa. Lisboa: Guimarães, 1991.

--- *Obras Completas*. Ed. Justino Mendes de Almeida. 17 vols. publicados até à data. Porto: Lello & Irmão, 1982-94.

Flor, João Almeida. «Camilo e a Tradução de Shakespeare». *Actas do XIII Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos (Porto, 19 a 21 de Março de 1992)*. Porto: APEAA: 147-156, 1994.

Keats, John. *Letters of John Keats*. Ed. Robert Gittings. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Mendonça, António Pedro Lopes de. *Memórias de um Doido*. Ed. crítica de José Augusto França. S.l.: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

— «O Último Amor». *Revista Universal Lisbonense* Vol. VIII, n.º 45: 533-534, 1849.

Moreau, Mário. *O Teatro de S. Carlos. Dois Séculos de História*. 2 vols. Lisboa: Hugin, 1999.

Shakespeare, William. *Othello*. Ed. M. R. Ridley. London: Methuen, 1986.

Vasconcelos, Alberto Osório de. «A Galatéia Moderna», *O Panorama* Vol. XVI, n.º 47: 370; Vol. XVII, n.º 10: 74; Vol. XVII, n.º 11: 88, 1866-67.

'Fear' in English and Spanish Romantic Drama

María José Álvarez Faedo
University of Oviedo

It is relatively easy to realise when one feels 'fear', but providing an exact definition for that term has proved a complex task. Théodule Ribot, in his work *Psychologie des Sentiments* affirms that there exist two types of fear: a primeval fear—which is instinctive, unconscious and previous to any individual experience—and a secondary type of fear—which is conscious, guided by reason and subsequent to all experience. The former is the fear of that which is approaching, whereas the latter is what we feel after we have gone through a 'disturbing' experience. Paul Diel (1966:57), on his part, argues that fear is "the emotional response to a present trauma caused by a real danger"¹, whereas Jiddu Krishnamurti (1995: 7) identifies fear with "the movement from certainty to uncertainty". Juliette Favez-Boutonier goes even further, establishing a difference between 'anxiety'—which is "born from the prospect of danger, even if unknown"—and 'fear'—which "involves the presence and the awareness of danger" (Mannoni, 1984: 56).² From the many definitions of 'fear' I have had access to, I have selected these ones, because, as I shall explain later, they are those which best fit into the Romantic approach to that 'disturbing' feeling.

As regards the term 'Romanticism', in the 19th century it started to be applied to the resurgence of instinct and emotions in major works of art - paintings by Turner, in England, or Goya, in Spain, for example -, and literature: in England, "the Romantics" was the collective name applied to William Blake, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Sir Walter Scott, George Gordon Lord Byron, Percy Bysshe Shelley and John Keats. In Spain, there appeared Mariano José de Larra, José de Espronceda, José Zorrilla, Angel Saavedra, Hartzenbush y el Duque de Rivas, as its major exponents. In the field of drama, from the above-mentioned writers (poets and dramatists³), I am going to focus my analysis on Lord Byron, in England, and, on José de Espronceda in Spain. And to be more precise, on two works which share similar characteristics: Byron's *Manfred*—a dramatic poem⁴ about a man tormented by guilt, because he blames himself for the death of his beloved one—, and Espronceda's *The Student of Salamanca* (1837-40)—a poetic tale which presents a third part which is a dramatic scene⁵ and deals with the story of a dissolute and licentious man who leads a madly-in-love-with-him young lady to commit suicide.

1 All the quotations from works written in a language other than English have been translated into English by the author of this paper.

2 I am indebted here to my sister, Belén Álvarez Faedo, who is currently researching on the subject of 'fear' for her PhD theses, and has provided me with invaluable information and bibliography.

3 For further information on British Romantic drama, see Burroughs's *Women in British Romantic Theatre* (2000), Baines & Burns's *Five Romantic Plays, 1768-1821* (2000), Hoagwood & Watkins's *British Romantic Drama: Historical and Critical Essays* (1998), Jewett's *Fatal Autonomy: Romantic Drama* (1997), Donkin's *Getting into the Act: Women Playwrights in London, 1776-1829* (1995), Purinton's *Romantic Ideology Unmasked* (1994), Watkins's *A Materialist Critique of English Romantic Drama* (1993), Gillespie's *Romantic Drama* (1993), Julie A. Carlson's *In the Theatre of Romanticism* (1991) and Richard Allen Cave's *The Romantic Theatre: an International Symposium* (1986). As regards Spanish Romantic Drama, see José García Templado's *El teatro romántico* (1991), Juan Ignacio Ferreras's *El teatro en el s. XIX* (1989), Russel P. Sebold's *Trayectoria del romanticismo español* (1983), Ricardo Navas Ruiz's *El romanticismo español* (1982) and E. Allison Peers's *Historia del movimiento romántico español* (1954).

4 Other dramas by Lord Byron are *Marino Faliero* (An Historical Tragedy), *Sardanapalus* (A Tragedy), *The Two Foscari* (An Historical Tragedy), *Cain* (A Mystery), *Werner* (or *The Inheritance: A*

Both Byron and Espronceda, two of the most popular writers of the age in English and Spanish respectively, established themselves through characters such as Manfred or Montemar, both selfish outcasts, cruel and dangerous to know. Byron's and Espronceda's heroes seem to be, at least in part, tormented self-projections. Actually both writers played a large part in shaping the stereotypical passionate and rebellious Romantic author. Furthermore, it was "Byron himself who popularised the moral ambiguity of the Byronic hero, both in his poetry and, with his reputation as a wicked and infidel lord, in his life" (Frye, 1968: 31), and, that same moral ambiguity also shared by the character of Montemar in *The Student of Salamanca*.

As early as 1820, the French writer Charles Nodier stated that: "Romantic poetry springs from our agony and our despair", and he continued in the following terms: "This is not a fault in our art, but a necessary consequence of the advances made in our progressive society." (Butler, 1981: 3). Nodier describes what Romantic poets feel as "agony and despair".⁶ Those two feelings are the consequence of an inner sense of fear which is present in their works, to the extent that readers still shudder when going through the pages of Byron's *Manfred* or Espronceda's *The Student of Salamanca*.

What do the Romantics fear?

The Romantics offer a negative and defensive response to the period of social crisis they were living in—the late eighteenth century is an age of revolution and political change. That 'defensive response' to the reality surrounding them could be related to the secondary type of fear which, as we explained at the beginning of this paper, Ribot (1941) defined as 'conscious, guided by reason, and subsequent to all experience'. And it was certainly subsequent to an experience all Europe had been affected by: the consequences that the Fall of the Bastille in 1789 and the execution of Louis XVI in 1793 brought about; nevertheless, Romantic artists, with the exception of the English ones, did not start to be identified with the radical cause in politics until events in France began to build up to the "July Revolution" of 1830. In fact, the Gothic or Medieval taste related to Romanticism in England, was, at first, identified with extreme political conservatism.

But there was also a symptom of social change provoked by the expansion of trade and industry brought about by the industrial revolution—the rising population created problems, such as the fact that the poor found themselves with too many mouths to feed. That worrying social panorama could be interpreted as the 'present trauma' Diel referred to a century later (1966: 57) when he identified 'fear' with an 'emotional response to a present trauma caused by a real danger'—being that 'real danger'—the threatening perspective

Tragedy), and *The Deformed Transformed (A Drama)*.

⁵ For further information about the dramatic nature of *The Student of Salamanca* see Robert Marrast (1985: 77).

Blanca de Borbón, Ni el tío ni el sobrino and *Amor venga sus gravios* are the titles of the rest of Espronceda's dramatic production.

⁶ To support this thesis which relates 'fear' to Romanticism, we also have the testimony of E. T. A. Hoffmann, who wrote in 1810 that Beethoven was a Romantic composer because his music "sets in motion the lever of fear, of awe, of horror, of suffering, and awakens that infinite longing which is the essence of Romanticism" (Honour, 1979: 24).

of a social panorama that was getting worse and worse.

Besides, it was in 1814 that a serious discussion in the life-sciences between science⁷ and religion came out into the open in Britain. A year later Napoleon's final defeat reopened the seas, offering appealing prizes to great voyagers: glory for their own nation, shorter trade routes to the east, new markets, a chance both to colonise Asia, Africa and the Pacific, and to explore the Arctic. The still unknown consequences those explorations would bring about were disturbing food for the Romantic writer's thought, and would give way to that fear Krishnamurti (1995: 7) defined, as 'the movement from certainty to uncertainty', and Favez-Boutonier had called 'anxiety', identifying it as the fear "born from the prospect of danger, even if unknown" (Mannoni, 1984: 56).

Since culture is a way of expressing experience, we should expect to find those tensions, conflicts, fears and signs of those times of transition reflected in drama, and the Romantics do so in different ways. I have discerned four main ways of expressing fear in Romantic drama, which usually appear interrelated: Gothic fear, sepulchral fear, fear of the abnormal or unknown and fear of fate.

1. Gothic fear

The taste for Gothic coincides with a taste for new and ancient religious cults, both in England and in Spain. It has been argued, that due to the stricter distinction made—between orthodox Christianity and magic—by the religious reforms of the Reformation, the population of Western Europe found themselves deprived of magical and superstitious relieves (the sacraments, pardons, ...) which medieval Catholicism offered its believers. The devout medieval victim of misfortune could pray for the intercession of the Holy Trinity, the Mother of God or a saint; he could try to expel the Devil with exorcism; he could use rituals to protect himself in his progress from life to death, such as the last rites and absolution. Curiously, though not surprisingly, in the rational eighteenth century, Gothic fiction enjoyed that almost ritual aspect.

The typical plot of the eighteenth-century Gothic novel involves a beautiful, frail and innocent protagonist in terrible danger and distress, placed in a hostile, threatening and mysterious environment. But there's always the hope and the intuition that, in the end, the feared evil either never succeeds or it does not even come. The difference between Gothic fear in the 18th century and the Gothic fear of the Romantics, is that, in the latter, readers and audiences may have to face horrifying evil and its pernicious effects in the end.

The typical Romantic dramatist is a dreamer, since dreams and symbolism—to which a great significance is attached—are closely connected. There is a persistent and extremely attractive suggestiveness in language, which is ornated by very subtle dreamy

⁷ At that time, there were three contemporary scientific proposals which dealt with the vitalist problem pragmatically or experimentally: one by Erasmus Darwin, who claimed that single-cell parasites generate spontaneously, other suggested the reanimation of a corpse electrically by means of a galvanic battery, and the third, announced the reconstruction of a body which would then also be reanimated.

associations attached to words, or simply by the choice of words that remind us of dreams. If we analyse Byron's *Manfred* and Espronceda's *The Student of Salamanca* to study the techniques they use in order to create that gothic atmosphere, we can find the following:

a) They set their stories in a world threatened by the active and overwhelming power of Nature –storms, clouds, rain, thunder, hail, wind ... This can be exemplified in Espronceda's *The Student of Salamanca*, where, from the very beginning of his work, he conveys the threatening atmosphere which is going to hunt his tale from then on: "The sky was completely dark, / no stars were discerned above, / mournfully whistled the wind, ..." (I, 21-23), and also in Byron's *Manfred*, when the spirits chant the powers of Arimanes, who can actually control the destructive forces of nature:

Hail to our Master! –Prince of Earth and Air!
 Who walks the clouds and waters –in his hand
 The sceptre of the elements, which tear
 Themselves to chaos at his high command!
 He breatheth –and tempests shake the sea;
 He speaketh –and the clouds reply in thunder;
 He gazeth –from his glance the sunbeams flee;
 He moveth –earthquakes rend the world asunder. (II.iv: 389)

b) According to Romantic architects, Gothic construction in stone was the perfect expression of architecture, thus, Gothic Revival churches were built since Christian architecture was identified with medieval Catholicism. This trend in architecture also influenced Romantic writers, who set their works in Gothic castles –Byron sets Act I, scene i, in a "Gothic Gallery" (1994: 380)–, gloomy mansions or eerie churches, characterised by their many –sometimes even secret– rooms, and long winding corridors and stairs, as the ones described by Espronceda:

And reaching the end of the corridor,
 Montemar does follow his quiet guide ,
 and thus does he go down a long,
 narrow, in-a-mess, crooked
 and black-marbled spiral staircase ... (IV.1309-1313)

c) These Gothic buildings are usually surrounded by a Gothic, sinister, dark and gloomy atmosphere and threatened by mysterious characters –such as the spirits that hunt Lord Byron's dramatic poem– which contribute to that sense of fear provoked by the uncertainty of what may be found behind that darkness and enhanced by the rumble and wails of that furious nature which is challenging us from outside. This is the sort of fear present in Espronceda's lines:

⁸ This work has been translated into English by C. K. Davies, but I am offering my own English version.

they also explore the displeasing vestiges of medievalism: therefore, religion appears as superstition and magic in these lines from *The Student of Salamanca*: “when he pronounced such insolent outrage / the lamp of the crucifix lit itself / and he saw a veiled lady, in white garment / kneeling before the image” (IV.745-48).

The remote implies the threat of the otherness: the virtuous hero or heroine, usually identified with conservative and moral middle-class characteristics, emerges in relation to the challenging, cruel and rule-breaking nature of the play’s villain. Elvira is a young lady who dies of love, believing that her death is the punishment she receives for the passion she feels for Félix de Montemar. Manfred’s remorse⁹ “is caused by some obscure and destructive relationship with the one whom he loves” (Watson, 1993: 278), because, as Montemar had done with Elvira, Manfred had also provoked his lady’s death when he broke her heart. But Manfred and Montemar are different villains, even though they share the basic characteristics of the Romantic tragic hero whom Northrop Frye (1968: 42) identifies as a “tragic lover” -explaining that “it is an excess of consciousness, which isolates the lover instead of uniting him to his beloved, that causes the tragedy”, and concluding in the following terms: “what begins as love ends in frustration, torment, or suicide”-, whereas Marilyn Gaul (1988: 169), on her part, drawing on the ‘heroic’ characteristics of the Romantic character, describes it as “a threat, an alien, a rebel, even an outlaw with criminal associations”. That difference between Byron’s tragic hero and Esproceda’s heroic villain lies in the fact that the former regrets the loss of his beloved one, feels remorse and would like to put an end to his suffering -in the fashion described by Frye-, whereas the latter is a libertine who, far from regretting the loss of Elvira, rejoices in it, and never repents, not even at the end, therefore embodying the ‘threat’ referred to by Gaul.

4. Fear of fate

Human beings have always been afraid of their fate, which is also connected to the unknown, since we ignore what awaits us at the end of our existence. Accordingly, that fear of fate can be studied in three different spheres:

a) Fear of death:

Northrop Frye, in *A Study of Romanticism* states that “man is the only animal that knows he is going to die”, and explains that “this consciousness is now regarded as the source of anxiety (Angst), and hence, usually, as something feared and to be avoided, even (if not especially) in thought” (1968: 61). The fear of death has also been connected to the fear of the passing of time, of disintegration and ugliness, therefore they regard death as something terrible. That is the reason why Montemar is horrified when Elvira’s skeleton holds

⁹ The subject of Manfred’s guilt is dealt with by Jon Blackstock in his article “The Brotherhood of Cain: or, Manfred’s Place as Gothic Hero” (2002).

And as he falls down the stairs, he does
blaspheme and swear in a foul language,
and as his frantic vertigo continues to grow,
and as he falls so fast into the depth,
as he now hears the whistle of the hurricane,
as, in confusion, the world passes before him,
as he hears screams, voices and hands clapping,
and applauses and sinister guffaws of laughter ... (IV.1325-1332)

2. Sepulchral Fear

Tombs and graveyards tend to make people feel uneasy, either because one may disturb the rest of the death buried there, or because they may hide secrets that it is better to keep buried, or, rather, because of both, as these lines by Espronceda suggest: "in the mysterious / tempestuous night / an accursed witch / sings in a husky voice / and from the sepulchres / the dead are raised / and there sound the echoes / of their hollow steps / in the solitude" (IV.948-956).

Nature plays, once more, an important role here: night-time, darkness, and both stillness and storm, as the threatening background for the sight of those sepulchres and those corpses slowly rising from them, may make the bravest spirits shudder with fear.

Superstition and legends also play an important role here, since they predispose the victim to be afraid, and, aware of this, Espronceda exploits this resource from the very beginning: "It was well past midnight / thus do ancient stories go / when in sleep and lugubrious / silence, the earth shrouded, / the alive seem to be dead / the dead leave their graves" (I.1-6).

3. Fear of the abnormal and the unknown

The Romantics emphasised the abnormal so much that some even ended up in the morbidly erotic. For them, perversion ought to signify abnormal pleasures: the sight of monstrosities ought to stimulate the appropriate revulsion, thus causing a movement of rejection, negating and conserving the awful threat to self and society by turning the horror into sublime terror.

We can also detect an influence of the Oriental mind: the Romantics turn their eyes to the East, because they feel a certain attraction towards the remote, the spiritual, and, in a way, a wish for a return to nature. That is the reason why, for most Romantics, the Middle Ages offered a kind of far-away spiritual home, because it was mysterious and remote.

Still, a certain sense of threat is provoked by exotism, the unknown. While the Romantics find those remote periods extremely appealing,

him tight and 'lovingly': "He eagerly tries to get loose in vain, / and the more angrily he struggles, / the tighter he is held and the more he is wanted / by the rough spectre who inspires him with horror" (IV. 1566-1569). The horror of the spectacle -the "monstruous body" as Kelly Hurley (1996: 24-31) would call it- makes Montemar realise and, consequently, fear that the 'abnormal creature' might seek revenge, therefore: his death.

b) Fear of the wrath of God:

When the Romantic characters defy God in some way, the wrath of God falls upon them. For example, Don Félix de Montemar challenges God and invokes the Devil, but it is Elvira's lost soul who comes to punish Don Félix and to take him away. Similarly, Manfred invokes the spirits, and the Demons come ready to take him with them.

c) Fear of the devil:

Once more related to the Middle Ages are the treatises on necromancy, thus there are many works based on the subject of Dr. Faustus, and we even have the German Romantic Goethe writing his own version of it, which inspired English and Spanish romantic drama: "Byron takes over the solitude of Faust, his absolute differences from ordinary men. Manfred's character is self-absorbed and passionate; he desires forgetfulness of that which is within him" (Watson, 1993: 278). Don Félix de Montemar shares that "solitude", and he is definitely different from "ordinary men" as well, but he seems to have signed a pact with the devil before the plot begins, since, by then, he has forgotten what 'to feel remorse' means.

Those were, very briefly, the different techniques Romantic artists used, both in English and in Spanish drama, in order to make their readers and the admirers of their art, in general, feel fear.

I hope this account has given you an insight into the Romantics, their reasons for feeling afraid, and their ways of expressing fear, which, according to the analysis of our corpus of study, Byron's dramatic poem *Manfred* and Espronceda's dramatic tale in verse *The Student of Salamanca*, are subject to the same patterns both in English and Spanish drama.

REFERENCES

- Baines, P. & Burns, E. (eds.) *Five Romantic Plays, 1768-1821*. Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Blackstock, J. "The Brotherhood of Cain; or, Manfred's Place as Gothic Hero", Suite 101, May: 1-12. In <http://www.suite101.com/article.cfm/5002/91861> (2002.01.10), 2002.
- Burroughs, C. (ed.) *Women in British Romantic Theatre*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Butler, M. *Romantics, Rebels & Reactionaries. English Literature*

- and its background 1760-1830. Oxford, Oxford University Press, 1981.
- Byron, L. *The Works of Lord Byron*. Ware, The Wordsworth Poetry Library, 1994.
- Carlson, J. A. *In the Theatre of Romanticism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Cave, R. A. *The Romantic Theatre: an International Symposium*. New Jersey, Barnes & Noble, 1986.
- Davies, C. K. (tr.) José de Espronceda: *The Student of Salamanca*. Warminster, Aris & Phillips, 1991.
- Diel, P. *El miedo y la angustia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Donkin, E. *Getting into the Act: Women Playwrights in London, 1776-1829*. London, Routledge, 1995.
- Ferrerías, J. I. & Franco, A. *Historia crítica de la literatura hispánica. El teatro en el s. XIX*. Madrid, Taurus, 1989.
- Frye, N. *A Study of English Romanticism*. Brighton, The Harvester Press Limited, 1968.
- García Templado, J. *El teatro romántico*. Madrid, Anaya, 1991.
- Gillespie, G. 1994 *Romantic Drama*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1993.
- Hoagwood, T. A. & Watkins, D. P. *British Romantic Drama: Historical and Critical Essays*. Cranbury (NJ), Associated University Presses, 1998.
- Honour, H. *Romanticism*. London, Penguin Books, LTD, 1979.
- Hurley, K. *The Gothic Body*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Jewett, W. 1998 *Fatal Autonomy: Romantic Drama and the Rhetoric of Agency*. Ithaca, Cornell University Press, 1997.
- Krishnamurti, J. *On Fear*. New York. Harper Collins Publishers.
- Man, P. de, 1984: *The Rhetoric of Romanticism*. New York, Columbia University Press, 1995.
- Mannoni, P. *El Miedo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Marrast, R. ed. José de Espronceda: *El Estudiante de Salamanca y El Diabolo Mundo*. Madrid, Editorial Castalia, S. A., 1985
- Navas Ruiz, R. *El romanticismo español*. Madrid, Cátedra, 1982.
- Peers, E. A. (Gimeno, J. M. tr.) *Historia del movimiento romántico español*. Vol. II. Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1973 (1954).
- Purinton, M. D. *Romantic Ideology Unmasked: The Mentally Constructed Tyrannies in Dramas of William Wordsworth, Lord Byron, Percy Shelley, and Joanna Baillie*. Newark, University of Delaware Press, 1994.
- Ribot, Th. *La psychologie des sentiments*. Paris, Alcan, 1941 (1896):
- Sebold, R. P. *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona, Crítica, 1983.
- Watkin, D. P. *A Materialist Critique of English Romantic Drama*. Florida, University Press of Florida, 1993.
- Watson, J. R. *English Poetry of the Romantic Period 1789-1830*. London, Longman, 1993 (1985).

Razão e Sentimento na Novela Camiliana. Bonaparte, Luís da Cunha e Julien Sorel

Sérgio Paulo Guimarães de Sousa
Universidade do Minho

I. NAPOLEÃO

Diz-se que Napoleão, no exílio de Santa-Helena, face àquilo que conquistara e perdera, terá exclamado: "A minha vida, que romance não daria!". De facto, a vida de Bonaparte consistiu num flagrante exemplo daquele tipo de existência que excede a contingência humana e que parece só possível em domínios de ficção. E isso de tal forma que se calcula em mais de 200.000 os livros que motivou.

O destino titânico, para não dizer prometeico, que cumpriu, tanto na ascensão como na queda, inscreve-o na esfera dos arquétipos do destino romântico. Encerrado no sombrio silêncio do seu olhar profundo e penetrante (qual Byron ensimesmado), o general Bonaparte livrou-se a um furor bélico sem paralelo na história da modernidade. Em Arcole (1796), com 15.000 soldados, venceu 40.000 austríacos. Voltou a derrotá-los em Rivoli (1797). Depois, vieram as batalhas de Gizeh (1798), de Marengo (1800), de Ulm (1805), de Jena (1806), de Eylau (1807), etc. O meteórico trajecto pessoal que imprimiu à Europa só foi travado, por uma parte, com as derrotas de Leipzig (a chamada «Batalha das Nações», 1813), de Borodino (conhecida por «Batalha do rio Moscovo», 1812) e de Waterloo (1815); e, por outra, pelos erros de estratégia que foram a invasão de Espanha (1808) e da Rússia (1812).

No total, o império napoleónico subiu até Hamburgo e desceu até perto de Nápoles. A nível da acção política e administrativa a energia não foi menor: entre outras coisas, impulsionou importantes obras públicas e reorganizou o ensino e o código civil (cuja importância perdura até à actualidade). Este homem, a quem ainda se devem a Egíptologia e pormenores tão pitorescos como o uso de botões nas mangas dos casacos, e que, segundo as crónicas, repousava umas três horas por noite e mantinha uma capacidade de trabalho e de acção esgotantes para os demais, este homem, dizia, foi um dos primeiros heróis do Romantismo. Assumiu, como ninguém, contra tudo e todos, pelo vigor da genialidade, a aspiração ao ilimitado. Ora um dos traços basilares do Romantismo, nascido do idealismo pós-kantiano, foi justamente a relevância conferida ao aspecto da genialidade na definição do «Homem Novo» saído da revolução de 1789. Se no campo da música foi Beethoven o génio mítico que ocupou o imaginário romântico, no plano político o lugar pertenceu a Bonaparte (não por acaso, o segundo inspirou a *Heróica*

ao primeiro). Atrás ficava uma série de relações contingentes que, juntas, lembram o que Victor Hugo, a dada altura de *Hernani*, escreve: «Où vais-je? Je ne sais pas. Mais je me sens poussé / D'un souffle impétueux, d'un destin insensé» (*Hernani*, III, 4).

Daí a necessidade de Napoleão, e talvez mais a chama do modelo e do mito, para dar azo àquela figura do indivíduo energético e criador (o fogo que Prometeu roubou a Zeus), capaz de enfrentar todos os malefícios dos hegemónicos interesses do *Ancien Régime*, em todas as latitudes e longitudes onde houvesse monarquia e atropelo das liberdades. São conhecidos os princípios revolucionários que o Imperador propunha e reclamava junto de cada povo que conquistava («libertava», preferia dizer Napoleão): «Liberdade, Igualdade, Fraternidade». Neste ponto, a missão do militar não diferia do messianismo que o poeta advogava. Diz-nos Philippe Van Tieghem:

Si l'art donne des droits à l'individu qui a du génie, il lui impose des devoirs ; l'artiste n'est plus moralement libre en tant qu'artiste ; chose curieuse, la liberté que tous les romantiques ont réclamée pour la technique de l'œuvre d'art, ils y renoncent d'eux-mêmes en ce qui concerne son but. Tous, à partir de 1830, se croient [...] chargées d'une mission nom pas morale, mais sociale et humanitaire. [...] diriger les peuples vers un avenir meilleur [...]. (1999: 108).

Daí que a lógica dos protagonismos românticos repouse na *projecção correctora de uma individualidade excepcional sobre a opressão*. Isto faz com que o herói não subsista sem ser dotado de avultada proporção energética. E a dimensão da lenda napoleónica vai, de modo geral, coincidir com a radiografia de alguns dos protagonistas (míticos) românticos:

Le prestige de Napoléon ne tient pas seulement à sa stature historique. Il emblématise une conception dynamique de l'être humain. Progrès scientifiques dans la connaissance de l'homme, culte du héros, interprétation de l'œuvre d'art comme produit des forces créatrices et non plus comme réceptacle ou comme imitation, tout milite pour célébrer l'extériorisation de l'énergie.

[...]

L'énergie se définit comme expansion de l'être humain. Elle refuse les limites. L'esprit tend à occuper l'espace et à dominer le temps. [...].

L'énergie inscrite dans l'histoire entraîne la révolte dès lors que les contraintes pèsent. Révolte contre la condition, pouvant aller jusqu'à celle contre Dieu, révolte contre l'oppression, révolte contre l'injustice, révolte contre la Loi: autant de modalités qui trouvent à s'incarner dans des figures mythiques: Satan, le Bandit, Don Juan, Faust... (Gengembre, 1995: 17).

Depois da morte de Napoleão deu-se, como seria de deduzir, uma profusão de obras que tiveram como pano de fundo a epopeia da sua existência. Tratou-se de um contributo decisivo à fixação do mito no imaginário. Poucos foram os que não cederam à tentação de referir ou de retratar o imperador que a Corsa legou, fossem realistas ou nostálgicos (Musset, Balzac, Sthendal, Victor Hugo, para apenas citar os nomes sonantes). Porém, de todos os textos, o que melhor o singulariza em termos de Prometeu devoto à causa revolucionária continua a ser *Memorial de Santa-Helena*, de Las Cases. O próprio Napoleão terá cuidadosamente assegurado à posteridade a ressalva «positiva» da sua intervenção histórica. Como é muito característico dos memoriais, emerge aí o encómio, em particular o que configura no exilado, depois dos sangrentos conflitos a que sujeitou a Europa, a imagem de um aspirante à suprema liberdade dos povos e a de um intransigente revolucionário face à tirania do absolutismo monárquico.

Foi esta ilusória imagem, forjada em parte à custa do contraste entre a anarquia do Directório e o providencial talento do jovem e vitorioso general, que cativou intelectuais e artistas. Por exemplo, há nos heróis do universo romanesco de Germaine de Staël, como noutros protagonistas da literatura do Romantismo, semelhanças com o que se conhece do carácter de Bonaparte. Eis três trechos de *Delphine* (1^o vol.), que, mais do que suporem a racionalidade fria de Constant, desenham a autoridade de um perfil algo bonapartiano em Léonce de Mondoville:

Le caractère de monsieur de Mondoville réunit au plus haut degré de fierté, le courage, l'intrépidité, tout ce qui peut enfin inspirer du respect; les jeunes gens de son âge ont, sans qu'il le veuille, et presque malgré lui, une grande déférence pour ses conseils [...] et j'ai vu plusieurs fois qu'on se rangeait quand il passait, par un mouvement involontaire, dont ses amis riaient à la réflexion, mais qui les reprenait à leur insu, comme toutes les impressions naturelles (2000: 100).

Mais monsieur de Mondoville a un ascendant si marqué sur tout le monde, que les âmes qui ne sont point de sa trempe redoutent sa colère, sans même se faire une idée de l'effet qu'elle peut avoir (*id.* 476).

Léonce lui rendit ce regard [o de monsieur de Valorbe], mais avec quel air! il était appuyé sur la cheminé, et, considérant de haut monsieur de Valorbe qui était assis à côté de moi, il ressemblait à l'Apollon du Belvédère lançant la flèche au serpent. [...] Il prit congé de moi [monsieur de Valorbe], et salua Léonce qui resta appuyé comme il l'était sur la cheminée, sans donner un signe de tête ni des yeux qui pût ressembler à une révérence (*id.*: 487).

Chateaubriand, outra figura arquétipo do destino romântico, reportando-se a uma carta de Napoleão a Carnot, exclama: «Quelle vivacité! Quelle diversité de génie!» (2001: 12). A respeito da expedição ao Egito, traça-nos um perfil romântico da personagem a que não faltam as leituras edificantes:

Comme Charlemagne, il attache une épopée à son histoire. Dans la bibliothèque qu'il emporta se trouvaient *Ossian*, *Werther*, *la Nouvelle Héloïse* et le *Vieux Testament* : indication du chaos de la tête de Napoléon. Il mêlait les idées positives et les sentiments romanesques, les systèmes et les chimères, les études sérieuses et les emportements de l'imagination, la sagesse et la folie. De ces productions incohérentes du siècle il tira l'Empire ; songe immense, mais rapide comme la nuit désordonnée qui l'avait enfanté. (*id.*: 18-9).

Outro ajuste de Bonaparte ao século romântico, sublinhado por Chateaubriand, consistiu, a par do seu génio, no apoio popular que mereceu - e recordemo-nos a audácia de Napoleão que, a partir de Elba, projectou a hipótese de reconquistar Paris através da adesão espontânea de um exército composto de povo:

[...] sa puissance lui venait des masses citoyennes, son rang de son génie: aussi le voyez-vous passer sans effort de la place publique au trône, des rois et des reines qui se pressaient autour de lui à Erfurt aux boulangers et aux marchands d'huile qui dansaient dans sa grange à Porto-Ferrajo. Il avait du peuple parmi les princes, du prince parmi les peuples (*id.* : 64).

Entretanto, os encómios não impedem necessariamente a lucidez. A mesma *Madame de Staël* que o transpõe para figura de ficção e que se regozijou, impressionada, com a figura do jovem general invencível, em *Considérations sur la Révolution Française* (5ª parte, Capítulo XV, «De la chute de Bonaparte») não esconde que o refere a custo e somente em abono da demarcação entre «Napoleão» e «liberté», entre «révolution» e «régime impérial»:

Soit que Napoléon vive ou périsse, soit qu'il reparaisse ou non sur le continent de l'Europe, un seul motif nous excite à parler encore de lui; c'est l'ardent désir que les amis de la liberté en France séparent entièrement leur cause de la sienne, et qu'on se garde de confondre les principes de la révolution avec ceux du régime impérial. Il n'est point, je crois l'avoir montré, de contre-révolution aussi fatale à la liberté que celle qu'il a faite (pág. 280).

O mesmo Chateaubriand admirativo repudia, não obstante, o

despotismo e a repressão do tirano. Se Napoleão herdou os princípios revolucionários, em contrapartida, a História regista que, guerra atrás de guerra, actuou de forma ditatorial. O autor de *Atala* não deixa passar em branco o ultraje à liberdade:

Ne veut-on pas transformer l'Empereur aujourd'hui en un Romain des premiers jours du mont Aventin, en un missionnaire de liberté, en un citoyen qui n'instituait l'esclavage que par amour de la vertu contraire ? Jugez à deux traits du grand fondateur de l'égalité : il ordonna de classer le mariage de son frère Jérôme avec mademoiselle Paterson, parce que le frère de Napoléon ne se pouvait allier qu'au sang des princes ; plus tard, revenu de l'île d'Elbe, il revêtit la nouvelle Constitution *démocratique* d'une pairie et la couronne de l'*acte additionnel*.

Que Bonaparte, continuateur du succès de la République, semât partout des principes d'indépendance, que ses victoires aidassent au relâchement des liens entre les peuples et les rois, arrachassent ces peuples à la puissance des vieilles mœurs et des anciennes idées ; que, dans ce sens, il ait contribué à l'affranchissement social, je ne le prétends point contester : mais que de sa propre volonté il ait travaillé sciemment à la délivrance politique et civile des nations ; qu'il ait établi le despotisme le plus étroit dans l'idée de donner à l'Europe et particulièrement à la France la constitution la plus large : qu'il n'ait été qu'un tribun déguisé en tyran, c'est une supposition qu'il m'est impossible d'adopter.

Bonaparte, comme la race des princes, n'a voulu et n'a cherché que la puissance, en y arrivant toutefois à travers la liberté, parce qu'il débuta sur la scène du monde en 1793. La Révolution, qui était la nourrice de Napoléon, ne tarda pas à lui apparaître comme une ennemie ; il ne cessa de la battre (*id.*: 96-7).

E Chateaubriand não se escusa mesmo de apontar a obsessão compulsiva que Napoleão teria de tudo controlar. Qual presença onnipotente, acompanhava o grande como o pequeno. A ambos apertava sem distinção, numa irónica espécie de igualdade de circunstâncias que não desmerecia o anónimo frente ao poderoso. O poderoso já não dispunha da benção orgânica de uma ideologia de classe. Tão-pouco o indefeso passaria, se fosse caso disso, despercebido. O «artista» Napoleão torna-se também uma paródia de Deus, o que tanto é como dizer que deixa transparecer as marcas do «usurpador» e do *parvenu*. Umas páginas antes, escrevia Chateaubriand:

Une des choses qui a le plus contribué à rendre de son vivant Napoléon haïssable était son penchant à tout ravalier: dans une ville embrassée, il accouplait des décrets sur le rétablissement de quelques comédiens à des arrêts qui supprimaient des monarques ; parodie

de l'omnipotence de Dieu, qui règle le sort du monde et d'une fourmi. À la chute des empires il mêlait des insultes à des femmes. (id. : 92).

II HOMEM-MÁQUINA E PROVIDÊNCIA

Comum a Chateaubriand e Staël é a defesa do liberalismo que torna uma individualidade como a napoleónica aceitável nos planos da ficção romântica mas socialmente indesejável (quando não se perceba já como socialmente redundante, como fará Tocqueville em *Da América*, e numa série de observações que deixarão marcas definitivas na obra romanesca *stendhaliana*).

Mas estes juízos mistos (e muitos mais seriam invocáveis) deixam também perceber que o trajecto ascensional (e não há muito impensável) do pequeno curso funciona como uma espécie de validação da emancipação mais geral das individualidades das constrações que sobre elas exerce a *organização do Ancien Régime*: em Napoleão parece possível até certo ponto uma confluência feliz de razões sociais com razões mítico-pessoais — algo como a autofundação do indivíduo emancipado do social e algo como a revolta contra o pai. Mas deixam perceber também, na recaída de todos os entusiasmos, o mal-estar, desde logo político, que traz consigo a situação de um indivíduo socialmente inlocalizado, que pode esquecer qualquer tipo de solidariedade, e uma vez mais política, com todos os seus «irmãos» igualmente revoltados contra a Antiga Ordem. Em Chateaubriand, o apelo à ordem é ainda um apelo a Deus; e este deve perceber-se como o Ente a quem, em última instância, deve caber um papel social de «localização», ou seja, de contenção. Com efeito, este papel atribuível ao ser divino não é dissociável dos valores da classe deposta: são estes que deixam perceber no Napoleão prometeico e supostamente sem origem a origem baixa de um apetite — *o parvenu algo ridículo que se ocupa pessoalmente de tudo, quer dos destinos do mundo quer dos de uma formiga, e que nitidamente não poderá ser Deus por ser destituído à partida do saber ser de um gentilhomme*. Estamos diante de aporias muito factuais: a passagem do *Ancien Régime* para os tempos do Império deixa os novos valores à mercê do indivíduo que a ruptura da ordem antiga tornou possível; e o liberalismo que é o regime político em que vive o individualismo afigura-se proscriver a individualidade poderosa em todos os lugares sociais (menos nos da arte que são, todavia, pouco empíricos). Os Napoleões movidos por um «souffle impétueux» ou um «destin insensé» poderão mesmo apresentar-se na forma do arquétipo do indivíduo emancipado no *Antigo Regime* e já não para fora do *Regime Antigo*: uma concretização de facto da criatura humana como a pensaram materialistas libertinos. Nesse caso, não há propriamente o engrandecimento do sopro impetuoso ou do destino insensato, mas a máquina, que, se está livre para cumprir a sua trajectória

rigorosamente associal e amoral, é ainda um brinquedo dos desígnios divinos, que com ela pretende equilibrar recompensas e castigos — ou seja, repor uma hierarquia e um *degree*. É o que acontece com Camilo, nos alvares muito problemáticos da sociedade burguesa em Portugal. O indivíduo é um produto do *Ancien Régime* que não somente (justa punição) o deita a perder, mas que submete ainda a sociedade nova às devastações do desejo sem causa e sem fim.

Mais do que simplesmente assimilável à “psicologia” de um marginal inato ou de simplesmente tipificável pela elevada representação de vícios e más inclinações que carrega, a personagem de Luís da Cunha lembra-nos um pouco os anti-heróis da mitologia do cinema de ficção científica; muito particularmente aquelas entidades oponentes que baseiam o seu desempenho e o seu ser em características não humanas ou de humanidade perdida e que, configuradas como máquinas do futuro, quase liquidam a espécie humana. Ora, se bem que Luís da Cunha não tencione “liquidar” a humanidade, muito embora acuse um percurso que esvazia e destrói, retenha-se que, em dadas passagens, nos surge próximo da condição de máquina. Ou melhor, da situação, digamos assim, de homem-máquina - *homo mechanicus*, sobretudo se pensarmos neste conceito a partir da definição que dele nos dá Manuel Antunes (cf. 1972: 518): “o *homo mechanicus* é o homem modelado pela máquina no seu modo de pensar, de imaginar e de se comportar”.

Este modelo cultural de homem e da mente humana, a lembrar o determinismo mecanicista que a ciência do século XIX reclamou a Setecentos (Steiner, 1992: 58), e não excluindo a possibilidade de outros modelos, faz de Luís da Cunha uma personagem consequente do pressuposto de uma metáfora central: *o homem é uma máquina*. Ou se preferirmos: há como que uma *máquina no homem* que é a personagem Luís da Cunha¹.

Vejam os passagens explícitas. A certo momento do texto pode ler-se:

As reflexões melancólicas do capitão, acerca da rapidez da vida, não impressionaram Luís da Cunha: mas o fecho da lamúria filosófica, os *trezentos contos*, foi um valente encontrão à sua insensibilidade. Se naquele momento fosse possível abrir-lhe o crânio, e analisar-lhe o cérebro, ver-se-ia um arfaz vertiginoso nas bossas predominantes daquela máquina! O capitão, sem o pensar, jogara uma aríete à alma petrificada do passageiro, e abrira larga brecha por onde iam sair planos de infame cálculo. (pág. 156; sublinhados nossos)

Temos aqui a metaforização da actividade cerebral - e o cérebro, repare-se, é o motor do corpo - em termos de máquina. E o intenso latejar da massa encefálica, insensível às “reflexões melancólicas [...] acerca da rapidez da vida”, refere a busca obsessiva e premeditada de fortuna: o “valente encontrão” dos trezentos contos. Este episódio

1 Anote-se que esta metáfora ontológico-estrutural do *homem* em termos de *máquina* não é exclusiva de Luís da Cunha. Embora se centre privilegiadamente nesta personagem, outras há que comportam referências às qualidades e aos atributos das máquinas. Na pág. 118, para exemplo, a propósito de três vultos, indaga um:

- E conhece o sujeito? - perguntou o que tinha uma certa autoridade, e certa polidez no *metal de voz*” (itálico meu).

Este exemplo é ilustrativo da estruturação do domínio-alvo, o homem, em termos de domínio-origem, a máquina. O “metal” é a matéria de composição de todos os sistemas mecânicos. É um bom condutor do calor e da electricidade. O “metal” da voz é uma expressão que designa o timbre da comunicação, a forma como a voz se difunde no exterior. Trata-se de uma metáfora convencionalizada na nossa língua que confirma a projecção metafórica de aspectos estruturais do domínio da máquina para o domínio do homem. É um ponto de partida para juízos de valor acerca do carácter das personagens assente naquele pressuposto behaviourista e experimental: o de que o psiquismo humano se desvenda através de observáveis. Outro exemplo: Liberata ao ver-se afectada pela decadência que a velhice, a pobreza e a embriaguez suscita, assume a sua condição aviltada irreversível. Dirige-se assim a Luís da Cunha: Ail Quem me dera ser bela para te agradar ainda! Diz-me cá: esta *máquina* não terá *conserto*? (pág. 230; itálicos meus).

parece-nos assim bastante representativo do ser da personagem e dá sua intervenção dentro do fio narrativo do texto. Diz-nos basicamente que se trata de um homem-máquina e que a componente mecânica cumpre um materialismo crónico e irrefreável, capaz de infames cálculos. E deixa entrever o que ao longo do texto constatamos: que nos achamos perante um homem-objecto, para quem a emoção e o sentimento mais não parecem do que uma linguagem arcaica. Aceitá-la viria contrariar um projecto (e trajecto) de existência dominada pela expropriação de outrem e por disposições mecânicas orientadas nesse sentido. Seria demonstrativo do inverso daquilo que Luís da Cunha não consegue deixar de ser, citando Manuel Antunes quando este se reporta a uma das propriedades do *homo mechanicus*: “[o] manipulador do seu semelhante. [...] [que] tende a dominar e a tirar dos outros aquilo que os outros podem - ou não podem - dar-lhe: riqueza, poderio, glória, prazer, fama” (1972: 511).

Se recuarmos até à génese da personagem, apercebemo-nos que já aí esta nos é apresentada como o produto final de uma produção mecânica. Luís da Cunha desponha como um “misterioso artefacto” fabricado pela união de duas máquinas geradoras:

Sabia-se geralmente que o nascimento de Luís fora uma das multiplicadas aventuras amorosas do fidalgo, seu pai; mas a *outra metade produtora, o complemento da máquina, em que o misterioso artefacto se fabricara*, isso é que os amigos íntimos de João da Cunha e Faro ignoravam (pág. 9; *itálicos meus*)².

Recuando ainda um pouco mais, até ao despertar da paixão de João da Cunha pela futura mãe de Luís da Cunha, Ricarda, reencontramos a presença da componente mecânica. Logo nas páginas iniciais do texto, Camilo refere o olhar apaixonado de João da Cunha assim:

O que tinha, pois, Ricarda de sedutora?

O que ela tinha! Sabem o que é ter um coração de lume, lume que não se esconde, enquanto há olhos que o *dardejam em lavaredas eléctricas*? Sabem o que é o nervo óptico, ferido desse galvanismo da alma, que se *lhe coa nas fibras, que se comunica aos músculos, que se injecta na pupila vertiginosa, que se lança fora do corpo em cintilas contagiosas*, até vos pegar uma febre que não se cura com a quina? (pág. 10; *itálicos nossos*).

A vivacidade e o ardor são manifestações de uma paixão que se faz notar através do olhar. Este é equiparado a um “dardejar de lavaredas eléctricas”. A exteriorização das emoções assemelha-se a um efeito brusco provocado pelo mecanismo de uma máquina movida a electricidade. E à semelhança de uma máquina composta por inúmeras peças funcionais como pilhas, cabos e fios, o “galvanismo da alma”

2 Proporia, a partir deste excerto e inspirando-me em Mark Turner (cf. 1996), para uma leitura da concepção, gestação e nascimento de uma criança nos moldes da produção industrial de artefactos, o glossário seguinte: complementaridade das máquinas: união dos pais; produção das máquinas: procriação dos progenitores; metade produtora da máquina que é contidora do artefacto: a mãe que leva dentro de si o feto; artefacto: feto; etapas de fabricação: evolução biológica do feto até ser expelido para fora do corpo da mãe; artefacto acabado: criança.

percorre o mecanismo biológico que é o corpo pelas suas ínfimas partes: órgãos, músculos e fibras. O resultado - as vibrações musculares visíveis, tais como as "cintilas" lançadas pela "pupila vertiginosa" e "as lavaredas eléctricas" - manifesta um estado de funcionamento acelerado que ultrapassa os limites da regularidade. Repare-se ainda que a energia *transcorre os corpos como se de um contágio se tratasse*. Camilo associa o fenómeno da paixão a uma doença infecciosa de que padece o corpo humano. O que decerto aqui Camilo nos começa a desenhar é o início de uma paixão adúltera, incontrolável, tendo consequências nefastas: o nascimento ilegítimo de uma criança, Luís da Cunha, cuja vida será desequilibrada e prejudicial a todos aqueles com os quais se cruza, e o homicídio de sua mãe.

Um último exemplo: a própria personagem vem sublinhar-nos a sua condição de homem-máquina de forma auto-consciente, quando nos confidencia:

Venho de estudar na solidão da masmorra. Filosofei o melhor que se pode com os meus *princípios experimentais*. *Concluí que sou uma máquina. Não tenho vontade, nem acção.* (pág. 214; sublinhados nossos).

Tendo por base uma filosofia experimental, a personagem tardiamente, depois de muitos danos causados, reconhece o seu papel nocivo na sociedade. É caso para notar-se que Luís da Cunha, embora não tenha de todo renunciado à consciência, como atesta o excerto acima citado, supõe aceitável que esta não passa de um epifenómeno - subproduto sem influência apreciável nem na vontade nem na acção.

Se há uma lição a concluir de Luís da Cunha, esta poderia ser a ideia, intuída pelo senso comum, de que a procura obsessiva de bens materiais confere uma degenerescência global. Esta releva tanto do paradigma do carácter da personagem - indivíduo desobrigado de valores de sentimento e moral e de quase tudo o que não seja converter-se num mero instrumento da riqueza, das sensações corpóreas e dos prazeres sensíveis -, como se presume do dramático destino que lhe é reservado.

Indo um pouco mais longe, e tendo em conta o que Luís da Cunha não é (um *homo misericors*) e aquilo que evidencia ser (*homo mechanicus*), pode mesmo discutir-se se a personagem não vem até dar corpo à expressão de uma proposta, na sua acepção filosófica, materialista. Assim sendo, afastar-se-ia de outras personagens da novela camiliana. Penso em Simão Botelho. Entre muitas outras divergências, veja-se que mesmo se Simão, tal como Luís da Cunha, é condenado e marginalizado pela sociedade, a verdade é que caminha para um *terminus* de índole, digamos, espiritual. Fica a noção de que a morte lhe trará um repouso eterno e, por conseguinte, de cariz espiritual ao lado de Teresa, superando o que desamores paternos lhe recusaram. Em linguagem mitológica: um estado de super-consciência simbolizada

por Zeus a reinar no Olimpo e que evoca a última etapa essencial de Prometeu. Quanto a Luís da Cunha, nada dele se espera nesse sentido. Configura um princípio de desordem radicado mecanicamente numa natureza corporal, material e terrestre que denega e aliena a ordem concertada dos outros. Não seria mais do que uma “corporalidade”.

Ressalve-se uma objecção que me parece relevante. Tendo presente o acima referido - *homo mechanicus* e actualizações deste como possam ser o materialismo, o anti-espíritualismo hegeliano ou o Super-Homem nietzschiano -, a propósito de Luís da Cunha, depara-se uma dissonância: esta personagem não é Deus de si mesma. Há um desígnio divino imanente à sua história e à sua natureza. Não temos aqui a “morte de Deus”; nem a condição de máquina de Luís da Cunha colhe antecedentes, como sucederia com o *homo mechanicus* (Antunes, 1972: 509), na “revolução mental da *Aufklärung*, desteocratizadora e desteologizadora” (*idem: ibidem*). Bem pelo contrário, como dissemos, Luís da Cunha tem na sua origem uma premeditação divina:

João da Cunha [...] reconheceu que seu filho era a víbora que ele trouxera no coração, para morder com o remorso expiador do seu crime, cujo saldo com a Providência começava vinte e seis anos depois. (pág. 34-5)

Luís da Cunha reduz-se a um mero instrumento ou utensílio ao serviço de uma força superior divina, da qual não consegue escapar. É um ajuste de contas da Providência com João da Cunha (seu pai). Ou, para citar uma expressão que Camilo usa no capítulo XV, obedece à “Lógica do Infortúnio”, em que, como dissera um fidalgo, “O filho foi o instrumento com que a Providência castigou o pai” (pág. 253). E nisto consiste a condição de máquina que Luís da Cunha assume. Numa dimensão global isto quer decerto postular que cada ser humano traduz uma peça ínfima dessa máquina que é mundo, mundo criado e gerido pelo divino. Uma “Teologia do Deus”. E, acentue-se, uma “Teologia do Deus”, na medida em que o mesmo Deus, e para usar termos caros a Leibniz, qual grande relojoeiro que deu execução ao universo com fórmulas mecânicas e causas finais, *pré-determinou* (finalismo), em conformidade com a *razão suficiente* de punir João da Cunha, o *automato natural*, Luís da Cunha.

A historinha que Camilo nos conta aqui não é singular no conjunto da obra: os destinos insensatos e o ímpeto desgovernado das personagens cronologicamente românticas (os «jovens») traduzem-se não raro num castigo providencial dos pais, sendo que o romancista, na pele de narradores ou personagens autoradas, com não desigual frequência se arroga a posição de quem tem nas mãos os fios com que joga a Providência. A corrupção paterna sublinha a necessidade da revolta filial, conquanto excessiva e em forma de destino. Mas é inegável o repúdio sentimental do «libertino», o qual é de resto bem liberal-romântico. Os males da individualidade são remontáveis aos pais, que

já seriam o homem-máquina de La Mettrie; e Deus resgata a individualidade que os novos tempos tornaram socialmente contingente, usando o mal para o bem. Deus é chamado a negar a «infinitude» social típica desses novos tempos em que há indivíduos para quem «tudo» é possível, dado que nenhum deles tem um lugar social pré-determinado como seu. Sendo a sociedade «infinita», o indivíduo poderia estar em qualquer lugar (e logo a sociedade careceria de necessidade). O Ser supremo voltaria a garantir — de uma forma errática, insuficiente e ficcional — a salutar hierarquização orgânica do *Ancien Régime*. O problema é que numa sociedade efectivamente moderna «*God's away on business*», como diz a canção de Tom Waits.

III. CODA

Stendhal, como se sabe, foi grande admirador de Napoleão. Os destinos do tenente obscuro de artilharia, que depois foi general e imperador servem de modelo às suas personagens jovens, que existem sempre ao arrepio do conformismo e da falta de energia que seriam típicas da sociedade liberal-burguesa. Em nenhum romance essa relação é tão explícita como em *Le Rouge et le Noir*, onde Sorel, «ser tempestuoso» e «singular», inveja o destino de Napoleão, figurado numa ave de rapina que exhibe a seus olhos a força e o isolamento (Stendhal, 1969: 95). Julien cumprirá esse destino de ser singular na morte apenas, quando já para todos os efeitos se tornou o de um «filósofo» (*id.*: 634, 635).

Acontece que a sociedade liberal-burguesa surge ao exame stendhaliano como um «reino da opinião», não lhe parecendo de modo algum exacto que a liberdade decorra necessariamente da soltura opinativa; vale o dinheiro, o gosto pela conformidade e o repúdio da individualidade extrema. Napoleão é modelo numa guerra civil de nova espécie: aquela que o indivíduo move à sociedade que vela pela impossibilidade da existência de novos Napoleões. Daí a relevância no *Vermelho e o Negro* dos dois episódios iniciais em que o Memorial lido às escondidas funciona de veras como um cânone, ou seja, como um modelo de comportamentos. A leitura que impele à acção consegue que Julien rompa a timidez pessoal e social típica de um filho de carpinteiro fora do seu meio e se apodere da mão de Mme de Rênal; e que obtenha de Mr. de Rênal, homem de vaidade assustadiça, um aumento significativo no salário de preceptor. Esta última «vitória» resulta aliás mais de um *qui pro quo* do que de qualquer tipo definido de estratégia. Só deixará de ser produto do acaso quando o ambicioso assume uma linha de acção napoleónica: «À força de sonhar nas vitórias de Napoleão, vira certa coisa nova na sua. «Sim, ganhei uma batalha — disse para consigo — mas é preciso aproveitá-la, é preciso esmagar o orgulho dêste soberbo fidalgo, enquanto êle se encontra em retirada. Isto é plenamente napoleónico. Preciso de solicitar três dias de férias para ir ver meu amigo Fouqué. Se êle recusa, ponho-o outra vez na

alternativa de há pouco e êle cederá.»” (*id.*: 99).

Os dois episódios são significativos do tipo de presença de Napoleão na sociedade nova. Ela somente é efectiva por representação e desvio: conforto das «almas jovens censuradas», *vade mecum* que acompanha nos conflitos privados, símiles e metáforas que levam de Napoleão a Sorel por mediação de águias e cumes no Jura, que fazem de negociações salariais batalhas napoleónicas e do amor uma guerra. Mais ainda: a sotaina a que conduz a vontade tenaz e inquebrantável do hipócrita ambicioso somente por analogia vale a farda desejada — a qual, de resto, é nestes tempos mais libré do subordinado e do burocrata do que a insígnia de uma energia heróica. Napoleão já serve nestes alvares do romance burguês de esteio às configurações do realismo — não apenas do «realismo formal» de Watt, mas de aquele algo de mais substancial que conduziu Lukács a definir o romance pelo indivíduo que busca valores numa sociedade que os não tem.

Bibliografia

Antunes, Manuel. “*Homo Mechanicus e Homo Misericors (I)*”, in *Brotéria*, n.º 12, vol. 95, pp. 507-518, 1972.

“*Homo Mechanicus e Homo Misericors (II)*”, in *Brotéria*, n.º 1, vol. 96, pp. 14-22, 1973.

Castelo Branco, Camilo. *A Neta do Arcediogo*, Lisboa: Parceria AM. Pereira (Fixação de texto por Laura Arminda Carvalho e Nota Preliminar por Maria Lúcia Lepecki), 1973.

Chateaubriand, René de. *Napoléon (d’après Les Mémoires d’outre-tombe)*, s.l.: Maxi-Livres, 2001.

Gengembre, Gérard. *Le Romantisme*, Paris: Ellipses, 1995.

Staël, Mme de. *Delphine I*, Présentation par Béatrice Didier, Paris: GF Flammarion, 2000.

Stendhal. *O Vermelho e o Negro*, introdução e tradução de Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro-Venda Nova, Amadora, Editorial Bruguera-Editorial Ibis, 1969.

Steiner, Georges. *No Castelo do Barba Azul (Algumas Notas para a Redefinição da Cultura) [In Bluebeard’s Castle (Some Notes Towards the Redefinition of Culture)]*, Lisboa: Relógio D’água, 1992.

Tieghem, Philippe Van. *Le Romantisme Français*, 16 ed., Paris: PUF. TURNER, Mark, 1999.

- *The Literary Mind*, New York: Oxford University Press, 1996.

sentimentos e as motivações pessoais. Não querendo Otelo matar Desdémoma sem se assegurar de que ela rezou e dizendo que a mata a contra-gosto, para que não venha a trair outros homens, é assim explicada por Camilo a preocupação que o protagonista manifesta com a salvação da alma de sua mulher: «Otelo queria matar a adúltera, mas desejava ardentemente que a sua alma se salvasse, tendo pago neste mundo o crime com a vida, depois de haver confessado a culpa, e merecido o perdão de Deus. Se ela continuasse a viver e a trair outros homens, poderia morrer impenitente, sem expiação, e ser condenada a eternas penas» (CCB XVI.1542). Outros ditos de Otelo são de igual modo justificados por recurso a crenças renascentistas e protestantes acerca do destino das almas. Claramente, o elemento motor da acção e a componente fundamental da obra situa-se no domínio da subjectividade, da dialéctica de subjectividades que constitui o jogo dramático. Este funda-se sobre a capacidade proteica do autor, que coincide com o seu virtual apagamento da estrutura significativa do texto: estamos perante puro drama, sem instância autorial objectivadora, pleno despique de mundos chamados Otelo, Iago, Desdémoma... Num passo que já examinámos, Shakespeare é qualificado de *intérprete de todas as modalidades da complicada alma humana*, que vibra em todas as suas nevroses (CCB XVI.1519). As nevroses são da alma humana, não de Shakespeare. Já Keats, numa célebre carta datada de 1818, referindo-se expressamente ao criador isabelino, expusera o conceito do *poeta-camaleão*: «A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity - he is continually in for - and filling some other Body» (Keats 1992: 157). Parece ser este entendimento do escritor e da escrita que Camilo encontra consumado em *Othello*.

Mau-grado a modesta qualificação de *esboço* que o autor entendeu dever dar-lhe (talvez a sugerir que haveria de retomar o assunto), este opúsculo constitui uma das mais ricas reflexões camilianas sobre literatura, ao mesmo tempo que avulta na bibliografia shakespeariana portuguesa oitocentista. O aparecimento da quarta tradução do príncipe brigantino surgiu a Camilo como uma oportunidade para desenvolver, sistematizar e, pontualmente, corrigir as suas análises e avaliações da obra do dramaturgo isabelino - e para executar também, ele próprio, alguns exercícios de tradução -, sobre o qual se vinha pronunciando havia décadas, de forma episódica e ao correr da pena, em artigos de imprensa, na correspondência, em anotações manuscritas apostas a volumes da sua biblioteca, até, como vimos, no texto de alguns livros que deu à estampa.

Em boa verdade, no contexto da shakespeariana portuguesa do seu tempo, este opúsculo não se distingue por adiantar ideias radicalmente novas sobre o autor isabelino mas por nele convergirem ideias que circulavam entre a nossa intelectualidade oitocentista, teses e propostas de leitura expostas em escritos de Garrett, Castilho, Rebelo da Silva, Lopes de Mendonça, Pinheiro Chagas e outros, e que

aqui alcançam reunir-se numa síntese coerente e na leitura cuidada de uma obra específica - devendo reconhecer-se que a preocupação de aliar conceitos gerais e análise concreta corresponde a um escrúpulo de método pouco vulgar na crítica da época.

A constatação e a defesa do rigor do tradutor perante os aspectos virtualmente indecorosos da linguagem do original - na expressão de Camilo, D. Luís assume *não ter posto na língua a folha de vide*, como Shakespeare não pusera (CCB XVI.1525) - vai de par com o intento camiliano de vindicação dos sentidos e dos méritos da tragédia isabelina. Agora que finalmente *Othello* se pode ler em português, porque D. Luís o traduziu adequadamente, *pode-se também* compreendê-lo e apreciá-lo, com a ajuda do ensaio de Camilo - é esse um paralelismo subjacente ao seu argumento. De facto, só perante uma tradução que lidasse lealmente com o original podia Camilo exercer o magistério do drama shakespeariano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anónimo. *Catalogo da Preciosa Livraria do Eminentissimo Escripitor Camillo Castello Branco...* Lisboa: Typographia de Mattos Moreira & Cardosos, 1883.

Carvalho, Mário Vieira de. *Pensar é Morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993.

Castelo Branco, Camilo. *Cartas de Camilo a Vieira de Castro (anteriores às publicadas na «Correspondencia Epistolar»)*. Pref. e notas de Júlio Dias da Costa. Lisboa: Guimarães, 1991.

--- *Obras Completas*. Ed. Justino Mendes de Almeida. 17 vols. publicados até à data. Porto: Lello & Irmão, 1982-94.

Flor, João Almeida. «Camilo e a Tradução de Shakespeare». *Actas do XIII Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos (Porto, 19 a 21 de Março de 1992)*. Porto: APEAA: 147-156, 1994.

Keats, John. *Letters of John Keats*. Ed. Robert Gittings. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Mendonça, António Pedro Lopes de. *Memórias de um Doido*. Ed. crítica de José Augusto França. S.l.: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

— «O Último Amor». *Revista Universal Lisbonense* Vol. VIII, n.º 45: 533-534, 1849.

Moreau, Mário. *O Teatro de S. Carlos. Dois Séculos de História*. 2 vols. Lisboa: Hugin, 1999.

Shakespeare, William. *Othello*. Ed. M. R. Ridley. London: Methuen, 1986.

Vasconcelos, Alberto Osório de. «A Galatéia Moderna», *O Panorama* Vol. XVI, n.º 47: 370; Vol. XVII, n.º 10: 74; Vol. XVII, n.º 11: 88, 1866-67.

II

Percursos de Transição

Transitional Paths

Visionary poets: William Blake and Claudio Rodríguez

*María Antonia Mezquita Fernández
Universidad de Salamanca*

It is always extremely difficult to compare two writers whose works are distant in both space and time. William Blake (1757-1827) was one of the geniuses of English Pre-Romanticism and his contribution to the literary scene has been highly recognized by the critics. Claudio Rodríguez (1934-1999), from Zamora, Spain, was one of the most relevant poets of Spanish poetry in the Twentieth Century. And this circumstance is demonstrated by the fact that the latter was awarded with several distinctions as the Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana and the Premio Príncipe de Asturias de las Letras.

So many reasons have stimulated me to bring together the works of these two artists. First of all the great admiration that I feel for the poems of William Blake and secondly the reading of poetry of Claudio Rodríguez. But the most important reason was the fact that they could be considered visionary poets.

In order to make a comparison between the creations of the two poets, we could start from the Formalist concept which says that every poem constitutes a universe, and so it must be seen without any connotation or relationship to the others. Though we will accept the theory formulated by Shelley and T. S. Eliot that forces us to think that all the poems are one.

If one asks what a predecessor of the English Romanticism and a Spanish poet of the Twentieth Century have in common, the first answer that comes into our minds is the condition of visionary men. Although, in the presence of this hypothesis it is necessary to demonstrate the evidence of it.

Claudio Rodríguez worked as a lector in Spanish at the University of Nottingham and at the University of Cambridge for some years, and it was there when he read English poetry and probably the poems of William Blake. I imagine that Claudio Rodríguez read Blake's poems and was attracted by the magic and charm one can find in the works of this English genius. An aura of mystery and arcane themes that makes the reader go in the depths of his poetry and unravel the darkness of a work as complex as it is fascinating.

From the very beginning of my studies of the poems of these two writers, the idea that both could be considered visionaries seemed clear. The main quality that one can notice in their poetry is that they lifted their vision to heaven just to understand the same essence of everything. Besides, this is very difficult for a common person

and as Shelley said in his essay "A Defence of Poetry": "a poet participates in the eternal, the infinite, and the one; as far as relates to his conceptions, time and place and number are not".¹

William Blake considered himself a soul who is serving "heavenly messengers" like in ancient Theosophy, he must show to the people the essence of everything. This essence is hidden behind the appearance that we perceive with our senses. So, it is more important to look "through the eyes" than "with the eyes". Our senses do not allow us to look into the form of objects.

My Eyes more & more
Like a Sea without shore
Continue Expanding
The Heavens commanding²

Claudio Rodríguez believed that poetry is a product of inspiration or gift which comes from the highest part of the universe. This gift enlightened objects and gave them a new brightness not perceived before. As the poet was the only one who could glimpse at this brightness, it was his work to transmit it to the rest of the human beings.

Siempre la claridad viene del cielo
es un don; no se halla entre las cosas
sino muy por encima, y las ocupa
haciendo de ello vida y labor propias.³

William Blake and Claudio Rodríguez were dreamers, visionaries or mystics who acted as the bard inspired by some god or by a divine power. These two poets had to transmit their knowledge to the rest of the people, because no one else could do it. In that sense, the poet had to fuse together with nature in a cosmic union that will serve as an access to real truth hidden behind appearance.

But the poet was not the only one who could see the tricks of reality, because there were human beings who could do that. These were children. They thought about children as entirely pure, beings full of a special capacity to see the world in a clearer and more beautiful way. They were purer than anybody because their spirits were not corrupted by society in which they were living. Children played an essential role in the poetry of William Blake and Claudio Rodríguez.

1 Percy Bysshe Shelley. "A Defence of Poetry". *English Critical Texts: 16th Century to 20th Century*. D. J. Enright and Ernst de Chickera, eds. London: Oxford U. P., 1966. 228.

2 "Letter to Thomas Butts", 2nd October, 1800. vv. 45-48. 713

3 Claudio Rodríguez, *Don de la ebriedad*, "Song I". vv. 1-4.

4 William Blake, "A Cradle Song". *The Songs of Innocence*. vv. 21-22.

Sweet babe in thy face,
Holy image I can trace.⁴

Ved que todo es infancia.
La fidelidad de la tierra,

la presencia de un cielo insoportable
que se nos cuelga aquí.⁵

The objects that the poet contemplated had not always something positive inside of them, and the vision that light gave them turns into darkness at that moment. Some times two opposite realities are contained in one and, so, light can be dark and darkness can be light. Both writers knew that opposites strengthen one another, like death to life and inversely just to be reborn when dying.

Blake thought that nothing is finished when someone dies, because he is going to be reborn to a new and fairer life. Though after this, he should learn how to forgive his injustices and to bring into harmony and to avoid loneliness. On the other hand, Claudio Rodríguez accepted death as something beautiful, so he did not believe that everything was finished after death.

In Christianity, this is called "psychosomatic unity" where total regeneration of the person is produced. There is a qualitative change when one grows, because the body of a child is not the same as the body of an adult person. The other is the quantitative change that comes with death.

If a human being is reborn to a new existence when he dies, he may be a good person now. Egoism, envy and lies have transformed men and only if they can forgive and avoid the materialism of this world in which they are living, could they be happy and live in harmony. Suddenly, light will come again.

William Blake and Claudio Rodríguez went through a process which led them from innocence to experience. The focus they gave to their first works was more positive than that which they gave to their latter poems. Time and social circumstances influenced their poetry and the writers started to compose moral and thoughtful poems.

From an innocent and clear poetry, full of light and happiness, they changed into another style which was darker and full of pessimism. At the end of their work, both writers were more optimistic and they had hope, because where there is life, there is hope.

The complete works of both poets are a good example of this. William Blake started showing us the wonderful side of life in his *Songs of Innocence*, but he changed his mind and wrote *The Prophetic Books*, which are more pessimistic. He returned to happiness and hope at the end of *Jerusalem*. Claudio Rodríguez reflected his most optimistic period in *Don de la Ebriedad* and became negative in the rest of his work. But in the end, the same as Blake, he changed himself into a positive man in *Casi una leyenda*.

William Blake and Claudio Rodríguez, inspired by some divine force or gift, have created a poetry full of light which takes us to supernatural regions or places where the human eye can not

⁵ Claudio Rodríguez, "Oda a la niñez". *Atianza y condena*. vv. 73-76.

penetrate. They teach us that life is something more than objects and places we have in front of our senses and we could make a better life for everyone using love and brotherhood. From this moment we could return to light and as William Wordsworth said:

My heart leaps up when I behold
 A rainbow in the sky;
 So it was when my life began;
 So is it now I am a man;
 So be it when I shall grow old,
 Or let me die!
 The child is father of the Man;
 And I could wish my days to be
 Bound each to each by natural piety.⁶

BIBLIOGRAPHY OF WILLIAM BLAKE:

PRIMARY SOURCES:

- *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. David Erdman, ed. California: University of California Press, 1982.

SECONDARY SOURCES:

- Bloom, Harold. *The Visionary Company*. London: Cornell U. P., 1971.
- Ferber, Michael. *The Social Vision of William Blake*. Princeton, New Jersey: Princeton U. P., 1985.
- Frye, Northrop. *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*. Princeton, New Jersey: Princeton U. P., 1974.
- Gilham, D. G. *William Blake*. London: Cambridge U. P., 1973.
- Paananen, Victor N. *William Blake*. Boston: Twayne Publishers, 1977.

BIBLIOGRAPY OF CLAUDIO RODRÍGUEZ:

PRIMARY SOURCES:

- *Don de la ebriedad*. Luis García Jambrina, ed. Madrid: Castalia, 1998.
- *Conjuros*. Luis García Jambrina, ed. Madrid: Castalia, 1998.
- *Alianza y condena*. Luis García Jambrina, ed. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2001.
- *El vuelo de la celebración*. Madrid: Visor, 1976.
- *Casi una leyenda*. Barcelona: Tusquets, 1991.

SECONDARY SOURCES:

- Cañas, Dionisio. *Claudio Rodríguez*. Madrid: Júcar, 1978.
- García Jambrina, Luis, *De la ebriedad a la leyenda. La trayectoria poética de Claudio Rodríguez*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.
- García Jambrina, Luis. *Claudio Rodríguez y la tradición literaria*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999.
- Prieto de Paula, Ángel Luis. *La llama y la ceniza. Introducción*

⁶ William Wordsworth, "My Heart leaps up". *Selected Poems*. Harmondsworth: Penguin, 1996.

a la poesía de Claudio Rodríguez. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.

- _____, "Claudio Rodríguez: visión y contemplación". *Claudio Rodríguez*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1986 . 9-32.

USEFUL SECONDARY SOURCES:

- Shelley, Percy Bysshe. "A Defence on Poetry". *English Critical Texts: 16th Century to 20th Century*, eds. D. J. Enright and Ernst de Chickera. London: Oxford U. P., 1966. 225-259.

- Wordsworth, William. *Selected Poems*. Harmondsworth: Penguin, 1996.

Travessia Peculiar: O Romantismo do outro lado do Atlântico

A. João Seabra do Amaral

ISCET – Inst. Sup. Ciências Empresariais e do Turismo

A chegada de Colombo à *terra incognita* inaugurou uma rota marítima que, daí em diante, iria encher-se de denso trânsito cultural. O “Mayflower”, o “Arbella” e todos os outros barcos que se seguiram foram meios de transporte não só de gentes, mas também de anseios e utopias, dualidades e conflitos, culturas e ideias. Desde as sementes puritanas que impulsionaram a realização do povo eleito em demanda de um novo lugar, estabeleceu-se o confronto permanente entre o novo que se oferecia e a tradição que se impunha, a dualidade entre as influências herdadas e as diferenças percebidas que serviriam também de força dominante no campo literário àquela que viria a tornar-se a primeira nação independente do novo mundo.

O século XIX vai testemunhar o resultado desse intercâmbio através da realização americana no campo literário e a assumpção da sua identidade cultural.

A nova mundivisão, plasmada pelas profundas transformações operadas na Europa nos finais do século XVIII, marca uma das maiores rupturas na história do pensamento e da arte ocidentais. A tutela religiosa tornava-se menos necessária, sendo progressivamente substituída por outras formas de legitimação: a Razão, a História, a Ciência, a Técnica. Vive-se um tempo de rompimento, de oposição, de rejeição de espartilhos seculares, de derrube de certezas ancestrais; mas também, inspirado nos ideais da Revolução Francesa, um tempo povoado pela esperança de uma nova ordem, germinada nas potencialidades do ser humano e na procura da verdade. A literatura, campo privilegiado das rupturas que se operam, dá voz à revolta e veicula a mudança, configurando o movimento romântico, que a Europa faz nascer e a América vai assimilar.

O racionalismo herdado do século XVIII encurtara a distância entre Deus e o homem e fizera disso um dos seus postulados. O homem, tomado na sua individualidade e nas suas potencialidades, redefine o universo físico e passa a integrar em si o humano e o divino ou, como diz Swinburn, “The great god man, which is God” (*Poems* 146). Instalados o desequilíbrio, a agitação e o caos dos novos tempos, aposta-se no homem e nas suas potencialidades redentoras em detrimento da metafísica clássica centrada em Deus. Desde Kant que se sentia o desconforto na verdade do real. Esta já não dependia da ordem divina, mas, sim, da intervenção da consciência e imaginação humanas. Avoluma-se, desta forma, a importância do sujeito no processo do conhecimento, que fará do individualismo a pedra angular da mundividência e estética românticas.

Insurgindo-se contra os limites que o oprimem, contra a sociedade e contra Deus, o EU, cioso de uma totalidade, aspira ao absoluto e busca-o para além do universo tangível. Parte-se do postulado de que os sentidos não apreendem totalmente o mundo visível; só o EU o consegue porque, afirma Fichte, fora dele nada existe. O EU é assim o elemento integrador, pois não só refere as coisas como as incorpora em si (Flor 12). Em todo o processo a mente adquire centralidade: "Where is the Existence Out of Mind or Thought?" - pergunta Blake (*Complete Writings* 617). Só através dela se chega à verdade, pois só através dela se desvenda o mistério das coisas, a sua dimensão física e espiritual, inalcançável no plano dos sentidos. Assim, criado à imagem e semelhança de Deus, o homem, através do poder ilimitado da imaginação, sente-se participar, ele próprio, num acto de criação.

Na arte literária é ao poeta que cabe o papel de criador por via da sua imaginação. Esta é a força transformadora e criadora que liberta o homem dos limites sensíveis e o eleva a Deus. Sendo o fundamento da arte, a imaginação assume-se como uma força superior do conhecimento através do qual se penetra profundamente na realidade sensível ou se vai além dela (Bowra 3). Possuidor de liberdade ilimitada, o poeta transporta-se mais além, para uma ordem transcendental, a fim de criar os seus mundos, elaborar e organizar a sua verdade subjectiva. Parte em demanda de uma satisfação infinita perante a finitude humana, como canta Shelley em «Prometheus Unbound».

Por sua vez, a poesia emerge como material fluído, liberto dos espartilhos neo-clássicos, que Wordsworth caracteriza como "the spontaneous overflow of powerful feelings" («Preface to *Lyrical Ballads*» 165). Adquire, assim, uma forma de vidência, de conhecimento que lhe permite alcançar as zonas mais profundas do ser, inatingíveis pelas vias discursiva e científica. Daí dizer Novalis: "Je poetischer, je wahrer" (*Fragmente* 116). Nela valoriza-se o sentimento, desenvolve-se a sensibilidade como maiores valores humanos e a natureza faz experimentar novas emoções e novos laços afectivos. Despertando para horizontes mais vastos, a poesia torna-se mediadora da descoberta: "Poetry lifts its veil from the hidden beauty of the world, and makes familiar objects be as if they were not familiar" (Shelley 233). Favorecendo um sentimento de liberdade e de infinitude, a poesia assume-se como instrumento privilegiado de revelações e associações entre o microcosmos humano e terreno e o macrocosmos universal, permitindo uma concepção panteísta do universo.

Mas o poeta, desiludido talvez pelo desencadear dos acontecimentos políticos e sociais e, por outro lado, pelo ideal de superação de valores que a sociedade capitalista e industrial imprimia, debate-se entre o desejo de alcançar a transcendência, o absoluto, e a impossibilidade de o conseguir. Para Keats a experiência torna-se

um emaranhado de opostos inseparáveis e irreconciliáveis pelo que o poeta, ultrapassando a sua própria individualidade, deverá buscar, através de uma "capacidade negativa", uma verdade que não parta da evidência prática da vida e tolere as incertezas e dúvidas que o atormentam: "*Negative Capability* that is, when man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason" (Keats 257).

Ao outro lado do Atlântico chegam os ecos da mudança e sentem-se os seus efeitos. Transposto o oceano, as premissas românticas frutificarão diferentemente na América porque assimiladas de forma exacerbada e os seus conflitos vividos de forma peculiar.

Era tempo de profundas transformações: o derrube da velha cosmogonia medieval sacodia as certezas seculares da Bíblia; a separação entre a Igreja e o Estado fazia-se gradualmente, instalando novos conceitos culturais e religiosas e legitimando uma crescente secularização; a expansão industrial alargava o espírito empreendedor, anseio de riqueza e expectativas de desenvolvimento, pois a máquina libertava e o homem criava: "He stooped to conquer. With him, common sense was theurgy; machinery, miracle; Prometheus, the heroic name for machinist; man, the true God" (Melville 210)

Paralelamente, assomavam as contradições existentes na vivência americana. O desenraizamento, a instabilidade e as dúvidas, causados pela mobilidade e impulsionados pelo progresso, geravam a busca da velha forma de ver o mundo, numa necessidade premente de segurança e certeza de valores. Se por um lado havia a procura de mais largos horizontes, aspirações e ideais num presente que se queria novo, por outro havia o desconforto da insegurança, da incerteza e do medo que impelia para a tranquilidade do passado já conhecido, para a busca dos valores assimilados e do conhecimento e da arte em que assentavam. Vivia-se uma dialéctica de sentimentos contraditórios gerada na interacção entre o passado e o presente, a certeza e a dúvida, a tradição herdada e o novo a que se aspirava, da qual iria nascer a poesia americana. Pela necessidade de reconhecimento de uma identidade própria, estabeleceu-se um emaranhado de associações com outras vertentes culturais, nomeadamente o Romantismo Europeu, feito de diálogos imbuídos de conflitos, flutuações e ambiguidades, numa tentativa de (re)construção da própria cultura. E é através da conciliação destes diálogos que as coordenadas estético-literárias se conjugam, a identidade americana se forma e a sua tradição literária se constrói, desligando-se de ecos e inseguranças até se harmonizar em Walt Whitman.

Com os primeiros sermões coloniais, passando pela aposta na educação e cultura e, mais tarde, pela divulgação da imprensa, sente-se um esforço no sentido de construir uma identidade cultural, demarcando a originalidade americana da tradição europeia. A declaração da independência fortalece esse sentimento e motiva a vontade de liberdade infinita. Ao mesmo tempo, a América torna-se

terreno fértil para a ideologia do nacionalismo romântico que cingia alguns ídolos como a “Nação”, a “Pátria”, a “Tradição”, que entendia a literatura como a expressão de um espírito nacional. E na era pós-revolução assiste-se às primeiras tentativas de criar heróis americanos, como a história de Rip Van Winkle, de Washington Irving, ou, mais tarde, os versos de Longfellow em “The Courtship of Miles Standish” sobre os primórdios da Nova Inglaterra.

Até à Revolução Americana, os colonos sentiam-se europeus: nas orações que rezavam, nas casas que construíam, nas línguas que falavam. Mas ao tempo da vitória de George Washington em Yorktown, (em 1781), já muito se fizera nas colônias da faixa atlântica que não poderia ser desfeito: na língua, nas instituições, nas correntes de pensamento. Ao reflectirem no novo que se lhes oferecia - o céu que os cobria, o ar que respiravam, o espaço que os envolvia, - desenvolveu-se uma força libertadora e vontade de afirmação, renovadas pela influência do novo continente destinado a um novo homem civilizado.

Por outro lado, a experiência partilhada no novo espaço ia marcando diferenças com a Inglaterra e com a Europa: a adversidade do clima, a inospitabilidade do terreno, o desafio de novas culturas, a necessidade do imprevisto - uma dureza que se lhes oferecia e que só a tenacidade deles poderia vencer: E os anseios ocasionados pela diferença (a terra excedera as expectativas), as incertezas trazidas pela experimentação, as angústias provocadas pelo indefinido operaram uma outra experiência, desenvolveram uma nova imaginação que exigia um discurso próprio.

Desde os primeiros escritos descobre-se uma força impulsionadora na literatura que faz emergir a riqueza dos seus conflitos, como em Poe ou em Melville, em Faulkner ou em Hemingway. O sentimento daquele povo - a raça das raças, como lhe chamou Whitman - revelava-se uma experiência bem distinta da europeia. Na verdade, os escritores dos primeiros tempos democráticos da América não estavam atraídos por temas que os ligassem ao passado; queriam, antes, explorar as implicações da sua própria condição humana, de seres entregues a si mesmos naquele tempo e naquele espaço, capazes de aceitar a inovação e o desafio, procurando a auto-descoberta e a auto-expressão. E aqui residia a singularidade americana:

“They form the habit of thinking of themselves in isolation and imagine that their whole destiny is in their own hands” (Tocqueville 272).

Com a Revolução Americana atingiu-se o culminar lógico da conquista e a independência levava a História a um triunfo culminante. Conseguida a independência política, os Americanos sentiam a euforia da emancipação, o prazer da transgressão, a ufanía de serem a primeira nação do Novo Mundo e o orgulho de constituírem um

exemplo democrático para o Velho. Mas ao tornarem-se “América” os Estados Unidos não eram um fim, eram, antes, um ponto de partida que fazia o seu espaço metamorfosear-se em horizonte infinito e amplitude selvagem de um “destino manifesto” (Bercovitch, *History of American Literature* 149).¹ Emerge um novo nacionalismo assente na supermacia e expansão daquele povo por vontade de Deus ou, convocando Perry Miller, um fogo que a jovem América ateava, cujas chamas iriam crepitar bem alto (*The Raven and the Whale* 274). A vitória de 1776 anunciava a alvorada de um tempo de ouro, de liberdade e de realização artística, alimentava a esperança de uma nova escrita, gerava a musa inspiradora de uma outra libertação e sustentava o “Godot” que a autonomia literária representava. O espírito de missão, omnipreente desde os primórdios, inspirava novo cumprimento do destino que lhes estava cometido: “The fathers had provided the pattern and set the direction. It was time for the sons to complete their work” (Bercovitch, «The Rites of Assent» 34). Faltava apenas uma voz autónoma que ecoasse esse destino, o Poeta que cantasse a América, o Bardo que afirmasse a singularidade americana.

Ralph Waldo Emerson reclamará esse voz e incitará a América para que dê esse poeta. Canonizado por F. O. Matthiessen como figura central em *American Renaissance*, Emerson - o “ghostly father” como se lhe refere Harold Bloom - permanecerá figura tutelar da tradição literária americana.² Com efeito, ele é o grande renovador da literatura e da linguagem, o filósofo das formas naturais, o artista que faz resplandecer a verdade (Ruland/Bradbury 144). Herdeiro da retórica puritana de eleição - tão central no discurso poético americano -, convicto de que todo o lugar comum da vida americana era merecedora da arte mais elevada, determinado em repudiar as tradições estabelecidas, Emerson encoraja e desencadeia uma revolução literária através do Movimento Transcendentalista, que irá saldar-se pela excelente colheita literária da “Renaissance” Americana, entendida como a afirmação cultural americana: “America’s way of producing a renaissance, by coming to its maturity and affirming its rightful heritage in the whole expanse of art and culture (Matthiessen vii).

Surgido de um desacordo da Igreja Unitarista sobre os imperativos da doutrina calvinista, aquele Movimento abre fissuras irreparáveis no campo teológico ao defender uma visão mais positiva da natureza humana, ter a concepção de um deus mais benevolente e realçar o potencial divino existente no indivíduo.³ No ensaio «Nature» Emerson afasta-se da tradição iluminista e aponta um novo começo para si e para os Americanos que acabaria por se verificar. Defende que o mundo natural não é um mero produto de Deus, mas um hieroglifo do Seu mundo espiritual (Ruland/Bradbury 119).

Assimilando as ideias românticas sopradas da Europa, que valorizavam o sentimento sobre a razão, a expressão individual sobre as restrições da lei e da tradição, o mundo natural como fonte de

1 “Manifest Destiny” foi uma expressão muito usada pelos políticos de meados do séc. XIX, ao tempo do alargamento da fronteira americana. L. O’Sullivan usou-a pela primeira vez no número de Julho de 1845 da sua revista «United States Magazine and Democratic Review».

2 Tem-se aqui presente o primeiro período do pensamento emersoniano, caracterizado pela ambição, coragem e inconformismo, diferente do período tardio, já imbuído de um certo cepticismo e aceitação das limitações humanas. Ver Whicher, *Freedom and Fate: An Inner Life of Ralph Waldo Emerson*.

3 Sobre o surgimento do Movimento Transcendentalista, ver Miller, *The Transcendentalists: An Anthology*, 16-105.

bondade sobre o materialismo crescente saído da industrialização, o Transcendentalismo oferecia diferença e novidade ao evidenciar a relação única que se estabelecia entre o indivíduo e o universo. Partindo da supermacia do mundo do espírito sobre o mundo físico e visível, o Transcendentalismo valorizava a intuição, o sentimento e a inspiração na percepção dos objectos; defendia a introspecção, a celebração do indivíduo e a exaltação das belezas naturais; professava a emanência de Deus na natureza e afastava-se das concepções calvinistas de Deus rigoroso e vingativo e da natureza adversa e corrupta. Assim, a liberdade natural, outrora inimiga da paz e da verdade, tornava-se, duzentos anos depois, no guia seguro daquela terra abençoada. E se a natureza encarnava a divindade, então cada um era parte desse bem absoluto, dessa natureza inocente e imaculada. Sendo ela parte de um todo vivo, uma espiral ascendente a que a nova ideia de ciência dava maior impulso, então o homem podia transcender as noções convencionais: "He [the Transcendentalist] believes in miracle, in the perpetual openness of the human mind to new influx of light and power, he believes in inspiration, and in ecstasy" (Emerson 90). Daí que expressasse uma semi-religiosidade em relação à natureza e visse uma relação directa entre o universo (macrocosmos) e a alma humana (microcosmos). E porque no homem existia um deus, a voz interior de cada um era a voz da psique colectiva, da "Over-soul", cuja união era o grande objectivo da vida. Falava numa ordem de verdade que transcendia, pela percepção imediata, toda a evidência externa e transpunha para o campo metafísico os aspectos exteriores. Quanto a estes, a vastidão do espaço desafiava à análise e descoberta da imensidão interior inexplorada, como aconselha Thoreau:

Direct your eye right inward, and you'll find
A thousand regions in your mind
Yet undiscovered. Travel them, and be
Expert in homecosmography (*Walden* 211)

Os tempos mudavam, era outra a consciência. A atmosfera era de luta por um mundo renovado, mas também de esperança alimentada pelas qualidades reconhecidas ao ser humano. Emerson surge como o apóstolo do progresso e optimismo que celebrava o indivíduo auto-confiante, envolvido pelo amor e pela presença de Deus: "Trust thyself"; "Insist on yourself, never imitate"; "Nothing can bring you peace but yourself", clama ele em «Self-Reliance» (146-69). Nas suas conferências e palestras, ensaios e poemas questionava, de forma apaixonada, as contradições do momento histórico que se vivia; mas, ao mesmo tempo, trazia propostas para um fresco recomeço. Ele era o pregador da harmonia num tempo de fragmentação e conflito (McMichael 996-97).

A publicação de «Nature» em 1836, "*Annus Mirabilis*" como lhe chama Perry Miller, abre caminho ao reconhecimento da estética literária americana. Emerson exalta o poeta, repudia o passado e afirma

a singularidade da cosmovisão americana - uma espécie de dissolvente universal que unifica a diversidade e apresenta o mundo à transparência do vidro: "I become a transparent eyeball; I am nothing; I see all" (Emerson 6). O imaginário americano atingia, assim, um novo modo de representação, assente em formulações simbolistas herdadas da forma puritana de descodificar o sistema de sinais constituintes do mundo sensível.

No ano seguinte, com a palestra «The American Scholar», Emerson profere a maioridade cultural americana.⁴ Com efeito, exige o nascimento do poeta que cante o novo olhar americano: "Each age [...] must write its own books; or rather, each generation for the next succeeding. The books of an older period will not fit this" (49); acusa a excessiva dependência da Europa por parte dos americanos: "We have listened too long to the courtly muses of Europe" (62); critica as propostas literárias do neoclassicismo, como já fizera Wordsworth, e defende o sublime romântico de uma nova estética; por fim, apostando na auto-confiança ilimitada e reconhecidas capacidades do Americano, comete-lhe altos desígnios e liberta-o de influências:

We will walk on our own feet; we will work with our own hands; we will speak our own minds. The study of letters shall be no longer a name for pity, for doubt, and for sensual indulgence. The dread of man and the love of man shall be a wall of defence and a wreath of joy around all. A nation of men will for the first time exist, because each believes himself inspired by the Divine Soul which also inspires all men. (63)

A transformação que viria a operar-se na literatura americana radicava na relação que Emerson via entre a sua visão espiritual e a natureza e o papel social do escritor. No ensaio, «The Poet» (1844), Emerson fala de um sujeito auto-confiante, percorrido por um êxtase sublime, com poder de demiurgo, o profeta que anuncia o futuro à humanidade: "The poet is the sayer, the namer, and he represents beauty. He is a sovereign and stands on the centre" (321). Paralelamente, enuncia a riqueza inspiradora disponível, o material que se estende ao olhar americano e permanece por cantar:

Our logrolling, our stumps and their politics, our fisheries, our Negroes, and Indians, our boats, and our repudiations [...]. The northern trade, the southern planting, the western clearing, Oregon, and Texas are still unsung. Yet America is a poem in our eyes; its ample geography dazzles the imagination, and it will not wait long for meters. (338)

Sublinha o seu modo de ver a criação artística e o pensamento em geral como parte de um processo orgânico de interacção entre o ser e o seu meio. Formula as exigências poéticas quanto a um discurso que dialogue com o espaço, dando não só a noção de totalidade, mas

4 Oliver Wendell Holmes chama-lhe mesmo "our intellectual Declaration of Independence" (Dickinson v).

traduzindo a harmonia existente entre o homem e a natureza. A procura de sentido nos símbolos que se oferecem ao olhar - "We are symbols and inhabit symbols" (328) - revelará a relação harmoniosa estabelecida entre o homem e o espaço. A possibilidade de significação que eu e todo permitem leva, através da leitura dos símbolos circundantes, não só à apreensão do geral, mas também a uma dimensão que ultrapassa a mera aparência.

Assim, perante as sucessivas contradições da realidade, a semente puritana de segundos sentidos na interpretação do mundo circundante, aliada à faceta transgressora e à visão libertadora do romantismo, vinham permitir a percepção dos acontecimentos históricos de uma forma simbólica, antecipando a corrente simbolista que viria a desenvolver-se em França.

Poe viria a complementar - e também contrariar - a visão emersoniana ao resumir os princípios simbolistas em "The Poetic Principle" (editado postumamente, em 1850). Distanciando-se do optimismo exaltante de Emerson, Poe critica o didactismo, a procura da verdade e a inculcação de uma moral como objectivo último da poesia, celebra o poder do objecto artístico, ou seja, dá centralidade estética ao símbolo individual que era o poema, instituindo a negação de uma tradição. O significado poético estava, afinal, contido no poema em si, naquilo que o constituía, não em qualquer verdade referencial exterior:

[...] under the sun there neither exists nor *can* exist any work more thoroughly dignified - more supremely noble than this very poem - this poem *per se* - this poem which is a poem and nothing more - this poem written solely for the poem's sake. (Poe 802)

E Poe lembra ainda a beleza que o poema irradia e o prazer que oferece na sua contemplação: "That pleasure which is at once the most pure, the most elevating, and the most intense, is derived, I maintain, from the contemplation of the Beautiful. (...) I make Beauty the province of the poem" (804).

Enuncia, afinal, os princípios da autonomia estética que a Europa iria anunciar nos princípios do século XX com o movimento modernista. Propõe a exploração da capacidade multi-significativa da palavra, de que falava Shelley, a apropriação dos mitos e símbolos, dando à palavra uma multiplicidade de sentidos. A presença do sujeito dissolve-se progressivamente em favor total da escrita, levando aos esteticismos finisseculares da arte pela arte.

A dissidência da Igreja Unitarista, a celebração romântica do indivíduo, a crença no poder da imaginação, a fé no "self-made-man", o diálogo interior espiritual necessário à sua relação com o mundo conjugaram-se para a alvorada de um novo tempo: "It was a form of spiritual revivalism that dramatized the searching self at a crucial moment, when the time [...] seemed ripe for total renewal" (Ruland/

Bradbury 199). Com ele demarcava-se a especificidade americana em relação à europeia: pela reacção às doutrinas racionalistas do século XVIII, pela oposição à ortodoxia calvinista e às exigências puritanas da Nova Inglaterra, pela rejeição a quaisquer atitudes dogmáticas estabelecidas.

Herdeira da imagem calvinista de interpretação do mundo sensível e influenciada pelo ilimite da imaginação romântica, a escrita americana seculariza-a e transforma-a em símbolo que, a partir da realidade, abre caminho à verdade transcendente:

At a time when English literature was living on the capital of romanticism and increasingly given over to unambiguous narrative and orthodox meditation, American literature had turned toward a new set of problems, growing out of a new awareness of symbolic method. In the central work of Hawthorne, Whitman, Melville, and Poe, symbolism is at once technique and theme. It is a governing principle: not a stylistic device, but a point of view; not a casual subject, but a pervasive presence in the intellectual landscape. (Fiedelson 42-43)

Afirmava-se a peculiaridade da escrita americana - que Whitman iria concretizar na sua prática poética - que fazia girar a construção simbólica em torno da construção da sua própria identidade. A escrita americana tornava-se um "open text" onde a arte literária era fusão de várias vozes - clássica, filosófica, religiosa - espaço de possibilidade infinita que se oferecia às capacidades criadoras da linguagem (Reynolds 61).

E, com *Song of Myself*, Walt Whitman encarna a vitória da realização cultural americana ao propor um novo início para a identidade do seu povo. Desligando-se dos ecos estrangeiros e hesitações até então sentidas, ecoa o sentimento americano através do eu cósmico que é o poeta, anuncia a peculiaridade da sua escrita, demarca uma nova tradição literária e celebra o poema que é a América, são os Americanos e é a sua História:

I celebrate myself, and sing myself,
 And what I assume you shall assume,
 For every atom belonging to me as good belongs to you.
 [...]
 Failing to fetch me at first keep encouraged,
 Missing me one place search another,
 I stop somewhere waiting for you. (29, 79)

OBRAS CITADAS

Bercovitch, Sacvan (gen. ed.). *The Cambridge History of American Literature*. Vol. 1. Cambridge: CUP, 1995.

----- . "The Rites of Assent: Rhetoric, Ritual, and the Ideology of American Consensus". *The American Self*. Ed. Sam B. Girgus. Albuquerque: U of New Mexico P, 1981.

Blake, William. «A Vision of the Last Judgement». *Complete*

- Writings. Ed. Geoffrey Keynes. Oxford: Oxford UP, (1966) 1974.
- Bowra, C. M. *The Romantic Imagination*. Oxford: Oxford UP, 1976.
- Dickinson, Emily. *The Complete Works of Emily Dickinson*. Ed. Thomas H. Johnson. London: Faber and Faber, (1970) 1975.
- Emerson, Ralph Waldo. *The Complete Essays and Other Writings*. New York: The New York Library, (1940) 1950.
- Fiedelson Jr, Charles. *Symbolism and American Literatura*. Chicago: The U of Chicago P, 1969.
- Flor, João Almeida. «Discursos de Alteridade». *Monólogos Dramáticos*, de Robert Browning, versão de João Almeida Flor. Lisboa: Regra do Jogo, 1980.
- Keats, John. "From the Letters". *English Critical Texts*. Ed. D.J.Enright & Ernst de Chickera. Oxford: Clarendon P, (1962) 1985.
- Matthiessen, F. O. *American Renaissance - Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. London: Oxford UP, 1949 1972.
- McMichael, George. *Anthology of American Literature*, Vol. I. New York: McMillan Publishing, 1980.
- Melville, Herman. «The Bell Tower». *Billy Budd, Sailor and Other Stories*. London: Penguin Books, (1967) 1985.
- Miller, Perry. *The Raven and the Whale*. Westport, Conn.: Greenwood P, (1956) 1975.
- . *The Transcendentalists: An Anthology*. Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1950.
- Novalis, Friedrich. *Fragments - Fragments*. Edição bilingue. Escolha e tradução de Armel Guerne. Paris: Aubier Montaigne, 1973.
- Poe, Edgar Allan. "The Poetic Principle". *Complete Tales and Poems*. Ljubljana: Mladinska Knjiga, 1966.
- Reynolds, David S. *Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1989.
- Ruland, Richard e Bradbury, Malcom. *From Puritanism to Postmodernism*. New York and London: Penguin Books, 1992.
- Shelley, "Defense of Poetry". *English Critical Texts*. Ed. D.J.Enright & Ernst de Chickera. Oxford: Clarendon P, (1962) 1985.
- Swinburne, Algernon Charles. «To Walt Whitman in America». *Poems*. New York: The Modern Library, s. d.
- Thoreau, Henry David. *Walden and Civil Disobedience*. New York: W.W.Norton, 1966.
- Tocqueville, Alexis. *Democracy in America*. Trad. George Lawrence. Chicago: Encyclopaedia Britannica, (1952) 1993.
- Whicher, Stephen. *Freedom and Fate: An Inner Life of Ralph Waldo Emerson*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, (1953) 1971.
- Whitman, Walt. «Song of Myself». *Leaves of Grass*. Oxford and New York: Oxford UP (1990) 1998.
- Worthworth, William. "Preface to *Lyrical Ballads*". *English Critical Texts*. Ed. D.J.Enright & Ernst de Chickera. Oxford: Clarendon P, (1962) 1985.

Shelley's Debt upon Peacock's *The Four Ages of Poetry*: New Perspectives on Romantic Poetry

M^a del Rocío Ramos Ramos
University of Huelva

This paper tries to analyse the relevance of Thomas Love Peacock as a close influence for Shelley's *Defence of Poetry* (1821), and it tries to present new perspectives about Romanticism in general, in the light of Peacock's ideas. We can say that although Peacock is generally considered a minor figure and is left outside the literary canon of the Romantic Movement, his work *The Four Ages of Poetry* (1820) proves to be the main basis for Shelley's *Defence*, without which the latter would not exist. Critics have pointed out this relation but they have not analysed in detail Peacock's contribution with this essay.

For example, Kjellin in *Talkative Banquets* (1974), establishes the relationship between both authors, stating that Peacock's work is a harsh attack on poetry, as we can see in the following quotation:

A year after Peacock had given up his life as a free poet he published an essay, *The Four Ages of Poetry*, which on the surface is a devastating attack on poetry as being an outmoded and superfluous intellectual activity in a modern and progressive society. This essay is perhaps best known for the answer it provoked, Shelley's *Defence of Poetry*. (12)

In the same sense Butler, in *Romantics, Rebels and Reactionaries* (1981), admits that Peacock's essay shows his clear effect when he considers that "Shelley's *Defence* is a sustained response to Peacock's liberal critique of the Coleridgean elevation of poetry and the poet". (167). Ousby, in *The Wordsworth Companion to English Literature* (1992), also considers Peacock's work as the central motif for Shelley's *Defence*, and he gives us a clear hint about the critical tone of Peacock's essay:

The fragmentary *Essay on Fashionable Literature* (1818) and *The Four Ages of Poetry* (1820) are Peacock's most systematic critical writings, and the scepticism expressed in the latter concerning the social value and utility of art and literature in an age of philosophy and science provoked Shelley, who perhaps overlooked his friend's tongue-in-cheek manner, to write his *A Defence of Poetry*. (715)

However, other critics see the relation between Peacock's essay and Shelley's *Defence* from another point of view, and they question Shelley's debt and Peacock's quality as critic. For example, Van Doren (1911) asserts that "Shelley's *Defence*, as it now stands, shows

little trace of being a reply to Peacock except in an over-emphasis upon the utility of poets" (154). In fact, Shelley did not answer Peacock's ideas one by one following Peacock's ordered format: his vigorous defence was caused by Peacock's negative tone and ironic view about Poetry, the Poet and Romanticism in *The Four Ages*. On the other hand, critics outstand the contrast between their two different styles and tones. For example, using Madden's (1967) words when referring to both essays, Peacock's style is "witty, paradoxical and satirical", his thought is "logical" and the diction "precise" (28), while Shelley lacks "the witty playfulness of Peacock as he lacks his sense of paradox and his subtle alternations between ironical and serious statement". (28)

Mills also devotes one section in *Peacock: His Circle and His Age* (1969) to discuss the tone of Peacock's essay, and he uses a sharp metaphor especially to describe the end of it. According to him, "The sting of 'The Four Ages' is in its tail, its attack on contemporary poetry". (39)

Critics go on discussing Peacock's *The Four Ages* throughout time and Peacock's relevance goes beyond the Romantic times. That is to say, Peacock's *The Four Ages* not only has provoked Shelley's reply, but also a later essay, as Cuddon (1979) admits, when talking about *The Four Ages*: "Shelley took the matter seriously and replied with *Defence of Poetry* (1821); and in 1926 I. A. Richards published an equally serious refutation in *Science and Poetry*"¹. (278)

Let us analyse, then, Peacock's essay in order to understand Shelley's response. First of all, Peacock uses in *The Four Ages* his knowledge of classical literature. He takes Hesiod's myth of the ages of the world in *Works and Days*, as the structural pattern for his essay. Hesiod's myth explains the degeneration of the world through its development from the Golden Age, to the Silver and the Bronze Ages and towards the Iron Age. This format helps Peacock to establish his criticism on poetry, as he marks the degradation of poetry from an excellent period towards its total degradation. His criticism is at times expanded to his opinion about contemporary society, pointing that the degradation of poetry runs parallel to the degradation of the man of each age.

Peacock's essay can easily be read in two parts. One part is devoted to classical poetry, and the other one is devoted to the modern age, that is the age in which we can situate Romantic poetry. He sets different levels to explain the development of classical poetry. Its beginnings are set in an Iron Age (its raw beginnings), and it develops through the Golden Age, the Silver Age and the Brass Age.² In the second part, to explain the development of modern poetry, a period he names "the Dark Ages", Peacock sets a similar pattern as classical poetry.

In the first part, Peacock starts his attack on poetry from the very beginning of his essay, when considering poetry as a commercial

1 Richards reflects about Peacock's idea about poetry and asserts that Peacock thinks that "future poetry is nil" (20), since, according to Peacock, contemporary poetry was mainly based in past times. This is, however, the only time that he questions Peacock's essay.

2 Notice how Peacock does not use the word *Bronze* as Hesiod but *Brass*, in order to give the impression of an Age in Literature, which is even worse than the Bronze Age of the World.

transaction in the Iron Age (491) or “Bardic Age” (494). According to him, the poetry of this age is also oral and “panegyric”, and it is made out of rude songs by rude bards. The characteristic device of this poetry is the “tumid hyperbole” (491), which Peacock portrays in the following quotation, where he tries to describe ironically its content. The content of this poetry shows the exaggerated or “hyperbolic” qualities of heroes, and Peacock himself uses exaggeration to mock such poetry, in this way:

tell us how many battles such a one has fought, how many helmets he has cleft, how many breastplates he has pierced, how many widows he has made, how much land he has appropriated, how many houses he has demolished for other people, what a large one he has built for himself, how much gold he has stowed away in it, and how liberally and plentifully he pays, feeds, and intoxicates the divine and immortal bards, the sons of Jupiter, but for whose everlasting songs the names of heroes would perish. (491)

Peacock also tells us ironically how the poets of this Iron Age are. He states that poets are regarded in a divine way, but they can only be divine because the people of this age are sorts of brutes and they let themselves be convinced by these poets who are, according to him, bad poets. In this way, he is criticising society too, since he is calling them directly “brutes” and indirectly “ignorant people”. According to him these poets are:

portions and emanations of divinity: building cities with a song, and leading brutes with a symphony: which are only metaphors for the faculty of leading multitudes by the nose. (492)

After the Iron Age the Golden Age comes, and poetry begins to be “retrospective”. It is the age of Homer and, despite Peacock’s assertion about poetry being perfect and “more an art” (492), he goes on with his negative tone, pointing out that in this age we can only find tradition “adorned and exaggerated”(492). After the Golden Age, the Silver Age or Virgilian Age comes, and this is a step towards the extinction of poetry. According to Peacock, the poetry of this age can be either imitative or original. To him, Virgil is an example of the imitative poetry and the original poetry is, using his words, “chiefly comic, didactic, or satiric: as in Menander, Aristophanes, Horace and Juvenal”. (493). We can see here Peacock’s devotion to satire and his admiration to authors such as Horace or Aristophanes, who will also influence his satiric novels.

Peacock also relates his criticism on poetry to a criticism on the reader of it, which is extended, again at this age, to society, maintaining the same ironic and negative tone from the beginning of the essay. He establishes the idea that this poetry is read or followed only because there are lazy readers that need some type of amusement. Thus, according to him, in this Silver Age it is evident that

poetry must either cease to be cultivated, or strike into a new

path [...] but there is always a multitude of listless idlers, yawning for amusement, and gaping for novelty; and the poet makes it his glory to be foremost among their purveyors. (493-4)

Finally, the Brass Age comes, which is also named the Nonnic Age by Peacock, since, according to him, Nonnus's *Dionysiaca* "is the best specimen of it" (494). In this Age, Peacock also uses his irony to describe the poetry of the age. According to him, this age pretends to show "a return to nature and revive the age of gold" (494), but Peacock's point of view is a different one. To him, poetry in this age is only a description of different things and the poet is somehow similar to the *hack writers*, as their kind of poetry can be written by anyone:

a verbose and minutely detailed description of thoughts, passions, actions, persons, and things, in that loose rambling style of verse, which anyone may write, *stands pede in uno*, at the rate of two hundred lines in an hour. (494)

Thus, according to his structural pattern poetry has degraded and the Iron Age is the first step towards the degradation of modern poetry, his contemporary time. In this age, Peacock locates the medieval romance and the chivalrous poetry. Then, the Golden Age comes, and he focuses the main writers of each age, giving us Shakespeare's as good example of golden poetry. To him the greatest of all poets is Milton, and that is why he stands alone, between the Golden and the Silver Ages. This Silver Age starts with Dryden, reaches its perfection with Pope and ends with Goldsmith, Collins and Gray, who we curiously see are the Pre-Romantic poets. After these authors, the Age of Brass comes, which is the Romantic Age, more or less Peacock's time. This age marks the total degradation of poetry, and gets Peacock's sharpest criticism. He uses harsh definitions to refer to the poetry of his time, admitting, for instance, that this poetry is "promiscuous rubbish" (496). He also points out, in a critical way, that the three best types of poetry that the inspiration at this age can create consist of three "ingredients", presenting us ironically a sort of possible recipe with a disastrous result. This is also a clear critique on the fashionable sentimental sensibility in literature at this time:

The highest inspirations of poetry are resolvable into three ingredients: the rant of unregulated passion, the whining of exaggerated feeling, and the cant of factitious sentiment: and can therefore serve only to ripen a splendid lunatic like Alexander, a puling driveller like Werther, or a morbid dreamer like Wordsworth. (496)

Peacock goes on as regards the poet³ of the Romantic times. He maintains his tone of criticism and points out poets' exaggerated recurrence to the topic of the past times, and that's why Peacock calls the poet "semi-barbarian", because "the march of his intellect is like that of a crab, backward". (496). Because of this, this poet

3 It is interesting to consider the fact that Peacock is criticising poetry and the poet while being a poet himself. In fact, Peacock starts his literary career writing poetry but he was not considered a good poet. That is the cause why he decides to change to prose, as Mulvihill's (1987) tells us: "Peacock had recognized that his response aesthetic and intellectual to such things as modern commerce and technology was more complex than conventional verse allowed him to express". (26-27)

can only write "empty aimless mockeries of intellectual exertion" (496).

Finally, Peacock dares to attack particular Romantic writers, and even critics or the reader. His attack on particular Romantic writers is very clear as regards the figure of Wordsworth, who is described by Peacock with irony as "the great leader of the returners to nature" (495). This attack is completed when using Wordsworth's ideas and language in an ironic way and in the negative context he has created in the essay, as in the following quotation:

Poetical genius is the first of all things, and we feel that we have more of it than any one ever had. The way to bring it to perfection is to cultivate poetical impressions exclusively. Poetical impressions can be received only among natural scenes: for all that is artificial is anti-poetical. Society is artificial, therefore we will live out of society. The mountains are natural, therefore we will live in the mountains. (495)

These ideas, according to Peacock, can only be appropriate of "rhymesters" or those "Lake poets" (495), presenting us a new hint of his criticism on Wordsworth. Besides, he ridicules even the critics of the Romantic times, above all, because of their pretension of admitting their knowledge about Romanticism as if they were "Olympic judges". Thus he calls them:

their Olympic judges, the magazine critics, who continue to debate and promulgate oracles about poetry, as if it were still what it was in the Homeric age. (497)

All these ideas are the causes that Peacock gives us to explain the degradation of poetry, especially of Romantic Poetry, which is parallel to the decline of its audience's intellectual capacity. Now, it is evident that we have reached the Brass Age. Using his words, the poetical audience will not only continually diminish in the proportion of its number to that of the rest of the reading public, but will also sink lower and lower in the comparison of intellectual acquirement. (497)

This attack or criticism on Romanticism and particularly on Romantic figures is also maintained in most of Peacock's novels and is clearly seen in *Nightmare Abbey* (1818), where we can find, among others, an ironic portrait of Coleridge through Mr. Flosky, of Shelley through Mr. Glowry and Scythrop, or of Byron through Mr. Cypress.

However we have to admit that despite this sort of hatred to Romantic poets and poetry, critics contemplate his admiration or respect towards Byron, apart from Shelley. For example, following Kjellin's (1974) words, "with the exception of Shelley, he only praises Byron of the other contemporary writers, and then, typically enough, *Don Juan*". (14). It is also important to mention Peacock's *Memoirs of Percy Bysshe Shelley* (1827; 1860), not only as a proof of Peacock's knowledge about Shelley but also as another source of information about this Romantic writer and Romanticism.

In fact, as we maintain in this article, Peacock's relation to Shelley made possible Shelley's essay. We have already said that Peacock's attack against poetry and Romanticism in a negative and ironic way in *The Four Ages* was the cause of Shelley's answer through his *Defence* with a tone of elevation. If Peacock's attack is direct and strong, Shelley's *Defence* is not less vigorous, and that is why it is generically named a "defence". Shelley even is able to establish a sublime definition of poets, which is well-known by critics: "a poet participates in the eternal, the infinite and the one" (500).

Following Peacock's essay, Shelley admits that there are different ages in poetry but he does not limit them as much as Peacock. Shelley focuses mainly on definitions of poetry, the poet and the poem, using Romantic images. We have to consider, as Shelley's himself sometimes admits ("But I digress", 504), that his essay is a digression on poetry and the poet, which does not either end. He promises a second and a third part that are not written.

First of all, Shelley relates the poet to the Aeolian lyre, a Romantic symbol and he defines poetry as "the expression of the imagination" (499), the faculty that some Romantic writers try to define. Apart from that, Shelley does not simply use imagination in his definitions of poetry. He praises imagination in poetry as a source or way of producing moral good, to which poetry also contributes. In that way, in the *Defence*

The great instrument of moral good is the imagination; and poetry administers to the effect by acting upon the cause. Poetry enlarges the circumference of the imagination by replenishing it with thoughts of ever new delight. (503)

While Peacock criticises poetry as mere amusement, Shelley goes deeper and talks about poetry as delight, but also as the cause of morality. Shelley insists on the Romantic imagery and, following the romantic line that praises the return to nature, he resorts to some natural elements that he includes in his definition. This time, he talks about the process of creating poetry and admits that

A man cannot say "I will compose poetry". The greatest poet ever cannot say it; for the mind in creation is as a fading coal, which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness. This power arises from within, [...] (511)

This is clearly an answer and an opposite opinion to Peacock's mocking assertion that any man is able to create poetry "*stands pede in uno*" (494). Shelley uses other images in order to defend and define poetry. He uses the mirror to assert that "poetry is a mirror which makes beautiful that which is distorted". (502). This magic image of the mirror takes him to describe poets in general and conclude his essay with a very different tone from Peacock's one, who insisted on the decline of poetry, the poet and even the audience. Thus, Shelley in a hopeful tone asserts that

poets are the hierophants of an unapprehended inspiration, the

mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present; [...] Poets are the unacknowledged legislators of the world. (513)

To sum up, Peacock needs to be considered a relevant figure within Romanticism even though being outside the movement. His essay *The Four Ages of Poetry* presents a methodical criticism on poetry, especially hard on Romantic poetry, which is the main cause for Shelley's well-known *Defence of Poetry*. It is Peacock's accentuated attack what provoked Shelley's well-known exaltation of poetry and the poet. In this sense, Peacock should be taken from the margin to the centre, offering us new perspectives on Romantic poetry.

Bibliography

Adams, H. *Critical Theory since Plato*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

Brett-Smith, H. F. B. and Jones, C. E. eds. *Works of Thomas Love Peacock*. 10 vols. London and New York: Constable and Co and Gabriel Wells, 1924-1934.

Butler, M. *Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and its Background. 1760-1830*. Oxford: Oxford University Press, 1981.

Garnett, D., ed. *The Novels of Thomas Love Peacock*. London: Rupert Hart-Davis, 1948.

Kjellin, H. *Talkative Banquets*. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1974

Madden, L. *Thomas Love Peacock (Literature in Perspective)*. London: Evans Brothers Limited, 1967.

Mills, H. *Peacock: His Circle and His Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

Mulvihill, J. *Thomas Love Peacock*. Boston: TEAS, 1987.

Ousby, I. *The Wordsworth Companion to English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Peacock, T. L. *The Four Ages of Poetry*. Adams 490-497.

Richards, I. A. *Poetries and Sciences. A Reissue of Science and Poetry (1926, 1935 with Commentary)*. London: Routledge, 1970.

Shelley, P. B. *Defence of Poetry*. Adams 498-513.

Van Doren, C. *The Life of Thomas Love Peacock*. London: J M Dent and Sons, 1911.

Wu, D. *A Companion to Romanticism*. Oxford: Blackwell Publishers, 1999.

III

Poéticas Revisitadas

Poetics Revisited

English Romanticism vs Spanish Romanticism. An overview

José Manuel Estévez Saá
University of Seville
Margarita Estévez Saá
University of Santiago de Compostela

Through this paper we propose to develop a survey of the romantic influences and interchanges between England and Spain. With this aim in mind we will point out a series of English writers who have decisively influenced the Spanish literary production of the time and *viceversa*.

As we will show, the European romantic atmosphere in general and the English trend in particular constituted an unlimited source of influence and research for Spanish writers of the time. Although Spanish romanticism spread out once English romanticism was nearly over - some scholars propose 1832 as the definitive introduction of romanticism in Spain -, Spanish legends, surroundings and themes inspired English writers in their literary compositions.

Writers such as Young, Cowper, Gray,... and Meléndez Valdés; Young and José Cadalso; Thomson and Nicasio de Cienfuegos; Blanco White; Richardson and Valladares, Mor de Fuentes, Tójar,... among the (pre)romantics; and Scott and Trueba y Cossío, el duque de Rivas, Espronceda..., Byron and Ventura de la Vega, Núñez de Arce, Gómez de Avellaneda, etc., among other romantics, should be dealt with by taking into account their bi-directional echoes.

Despite the relevance of the links and interchanges between the two national movements, it is not easy to find pieces of research devoted their analysis in an objective, non-passionate way. There are two major works that from my point of view do expose the romantic relationship between the two countries in a documented and non-affected way: Esteban Pujals's *El Romanticismo Inglés: Orígenes, Repercusión Europea y Relaciones con la Literatura Española* (1969), and José María Gimeno's translation of Edgar Allison Peers' *Historia del Movimiento Romántico Español* (1973). Both books constitute unquestionable reference books for the Spanish scholars at the beginning the 21st century. Allison Peers develops a careful survey of the Spanish Romantic movement by paying attention to the whole history of the movement. A series of chapters are particularly engaged to point out not only the English influences, which enjoy singular and specific sections in the two volumes of the book, but also the French, German and Italian connections, among others. As for the book by Esteban Pujals, it continues to be regarded

as the highest exponent of intellectual depth as far as the mutual influences between the English and the Spanish romanticisms are concerned. It has deeply moved a wide sector of the Spanish intelligentsia and most of the scholars who have decided to devote their cultural anxieties to the study of romanticism cannot help but to recognise their debt to it. In his, Pujals not only establishes the links and the barriers between the two national cultural movements but also analyses and describes the works by the representatives of both countries in detail utilising formal and thematic terms.

Before dealing with the contact points between the English and the Spanish Romantic traditions, we should divide the mutual influences between the two countries in two waves, the pre-romantic and the romantic. The English pre-romantic echoes in Spain cohabited with neoclassic influences throughout the 18th century. Esteban Pujals points out how the first emotional manifestations that can be felt in Spain correspond in general terms to the influences of the English pre-romantics Thomson, Young, Gray and Macpherson. The Spanish writers became familiar with them by means of direct readings, translations or romantic adaptations. Besides, it is well known that the Salamanca School poets spoke English. Perhaps the main figures of the Spanish Romantic avant-garde were Torrepalma, Cadalso, Jovellanos, Meléndez Valdés, Cienfuegos and Blanco. Yet, as Pujals mentions in his work, we should also emphasise the work of the sentimental novelists, scholars and critics concerned with romanticism (Pujals 39).

Alfonso Verdugo, count of Torrepalma (1706-1767), in his elegy "A la temprana muerte de una hermosura" and when neoclassicism was in its midst, already shows the melancholic tone of poetry that characterises the second half of the eighteenth century in Europe, and which reminds us of Young and Gray. Yet it is quite improbable that he had met these two poets (Pujals 41; McClelland 289).

On the contrary, it was probably José Cadalso (1741-1782) the first Spanish poet that consciously imitated Young, as he himself stated in the subtitle of his *Noches Lúgubres* where we can read: "Imitando el estilo de las que escribió en inglés el Doctor Young" (Cadalso 226). Pujals describes them as "tres diálogos (noches) en prosa lírica que nacieron en la brumosa atmósfera sentimental ocasionada por la muerte de su novia [la actriz María Ignacia Ibáñez]" (Pujals 41), and highlights his exaggerated language, the sentimental exaltation and the sepulchral and nocturnal scenery as features that have in Young a clear precedent. (Pujals 41). This soldier who died fighting at the siege of Gibraltar against the English army and whose death was lamented even by the enemy, had studied in England and spoke English.

Likewise, Gaspar M. de Jovellanos (1744-1810), who had translated Book I of *Paradise Lost* by Milton, shows at least three English thematic influences: the special concern with nature, the

mystery of the nocturnal atmosphere and the melancholic meditations. We can think for instance of his compositions "A la noche", "Himno a la luna" and "A la luna". In addition, Esteban Jujals points out his "Epístola de Fabio a Anfriso" (1778-90) that deals with the topic of the retired way of life and his sentimental drama *El delincuente honrado* (1774) as two writings that should be understood as clearly pre-romantic.

Furthermore, the ode "El invierno es el tiempo de la meditación" by Juan Meléndez Valdés (1774-1817) is full of romantic elements; and in another ode, "La noche y la soledad", that seems to be inspired by Young's "Night Thoughts", he himself makes direct references to the English writer: "Y con Young silenciosos nos entremos / en blanda paz por estas soledades [...] / y la fúnebre cítara templemos / oh, Young, que tú tañías / cuando en las rocas de Albion llorabas" (B.A.E. v. LXIII 224; in Pujals 47). Another clear reference can be found in a letter to his friend Jovellanos the 12th of June 1779 where he confesses his debt with Young: "Yo quise seguir en algo el vuelo del inimitable Young y aquel aire original inglés" (Idem 46).

As for Nicasio A. de Cienfuegos (1764-1809), Pujals prefers to see Thomson as the direct influence of his "La primavera" where "la exuberante naturaleza vibra con emoción juvenil" (Pujals 47). Finally, among the precursors of the Spanish Romantic movement influenced by the English Romanticism we find José M. Blanco White (1775-1841). His father was Irish and when the French invaded Andalucía he went to England and died in Liverpool. He wrote both in English and in Spanish. In English it is worth mentioning his *Letters from Spain*, on customs and folklore typical of Andalucía, published in London in 1822, and the supplement for the article *Spain* (1826) in the *Encyclopaedia Britannica*. His sonnet "Night and Death" was considered by Coleridge as "el soneto más hermoso y de concepción más amplia escrito en lengua inglesa" (Bejarano 492; Pujals 50); and his "Una tormenta nocturna en alta mar", written in Spanish, is an allegoric composition with an autobiographical tone in which the poet shows "el temor ante el naufragio de su alma y señala una vuelta a su patria y religión" (Pujals 50).

Regarding the English influence in the first phases of Spanish Romanticism, we should not forget to mention the translation at the end of the 18th century of Richardson's *Pamela* into Spanish. This type of epistolary, sentimental and moralising novel will no doubt influence A. Valladares Sotomayor (*La Leandra. Novela original que comprende muchas*, 1997), J. Mor de Fuentes (*La Serafina*, 1798) and Francisco de Tójar (*La Filósofa por amor, o cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*, 1799). In the novels by the three writers we see how the neoclassic prudence and decorum give place to passions and the impulses of the heart. Besides, between 1790 and 1805 it is important to mention two well-known essays on poetry:

Instituciones poéticas (1793) by Díez González, and *Principios de Retórica y Poética* (1805) by Sánchez Barbero. Both texts constitute an overcoming of neoclassic principles and define poetry as “el lenguaje del entusiasmo y la obra del genio, conceden a la imaginación especial importancia y otorgan un nuevo valor a la emoción” (Pujals 54).

In the same way, Jovellanos (1744-1810), in the opening speech of the Instituto Asturiano (6th January 1794), manifested his aversion towards the imitation of the classics, stating, as Alonso Cortés rewrites in a book on Zorrilla published in Valladolid in 1943, in a chapter devoted to Romanticism, that the writers of his age would never produce so great and wonderful words as the classics, precisely because “los antiguos crearon y nosotros imitamos; porque los antiguos estudiaron en la naturaleza y nosotros en ellos” (109). Esteban Pujals also includes the article by Juan N. Bohl de Faber “Reflexiones sobre la poesía”, published in Madrid the 12th of July 1805 in the magazine *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes*, where he praised Shakespeare and exposed, for the first time in Spain, the basic principles of Romantic theories (Pujals 54). Bartolomé J Gallardo and Alberto Lista visited London and Oxford, studying and reviewing ancient Spanish books available at the British Museum and other Libraries. As for the translations, we should not forget Juan de Escóiquiz and Antonio Schwager’s translations of Young in 1789 and 1802, respectively. In 1801, Mor de Fuentes translated into Spanish *Las estaciones del año* by Thomson, and Pedro Montegón did the same with *Fingal* by Macpherson in 1804. José Luis Munárriz translated the *Lectures on Rhetoric and Belles-Letters* by Hugh Blair and published them in four volumes between 1789 and 1801, and Juan de la Dehesa published in 1807 the translation of *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* by Edmund Burke; José Fernández Guerra translated in the same years the “Elegy Written in a Country Churchyard” by Gray, etc.¹

It was during the first decades of the 19th century that the Romantic movement acquired a wider dimension. The colour and influence of Spanish legends and folklore were more present in the writings of many foreign writers who saw Spanish literature as a source of inspiration. We can think, for instance, of names such as Schlegel and Tieck in Germany, Percy, Southey, Scott, Byron, Savage Landor, Irving and Longfellow as representatives of the literature written in English, and Chateaubriand, Gautier, Musset, Mérimée in French. As for the relationship between England and Spain, Edgar Allison Peers points out the friendship established in Malta between John Hookham Frere, who had been government representative and minister in Spain and Portugal, and Ángel de Saavedra, also known as ‘el duque de Rivas’. He mentions different efforts to familiarise the English audience with Spanish literary masterpieces, such as translations, biographies, chronicles, historical novels, etc., all of

¹ For a further list and analysis of the translations that have more deeply influenced the Spanish Pre-romantic movement see Pujals 53-58.

them provided by both English writers and by Spanish intellectuals exiled in England, as well as travel books written by English authors that show interesting though many times fantastic and rather imaginative impressions on the life and literature of Spain (Peers 177-178).

Pujals makes a list of the most relevant writings and themes that were produced by the great romantics. William Wordsworth (1770-1850) has various sonnets on the Spanish Independence War. Robert Southey (1774-1843) travelled through Portugal and Spain, and he was very much concerned with our literature and history. Among his writings we find his long poem *Roderick, The Last of the Goths*, published in 1814, and inspired on the *Crónica de Don Rodrigo* by Pedro del Corral. Likewise, he wrote various poems on both countries collected in *Letters from Spain and Portugal* (1797), and during the years of the war he sang the most salient heroic events. He also reviewed ancient versions of the *Amadis of Gaul* (1803) and *Palmerin of England* (1807), translated the *Chronicle of the Cid* (1808), and versified the legend *Garci-Ferrandez* (1809). In 1807, he also published *Letters from England by Don Manuel Espriella*, which consists of a series of letters supposedly sent by a young Spaniard from England in the early 19th century; and between 1822 and 1832 he published the three volumes that conform the *History of the Peninsular War*. Esteban Pujals rewrites some of his better known praises of *El Poema del Cid*: "sobre toda comparación el poema más hermoso escrito en lengua española" and "puede decirse sin temor que de todos los poemas que se han compuesto después de *La Iliada*, *El Cid* es el más homérico en su espíritu" (Pujals 75). He was a very good friend of Blanco White, and in 1814 (March 29th) he became honorific member of the Real Academia Española de la Lengua (*Actas de la Real Academia Española* 113).

Walter Scott (1771-1832) also showed a clear interest in Spain and wrote *The Vision of Don Roderick*, published in 1811 and in some aspects inspired by Miguel de Lunas's original version of the text. With the economic benefits of his depiction of the siege of Spain by the moors, the greatness and decadence of the Empire, the usurpation of the crown by Napoleon and the arrival of the British army to fight hand in hand with the Spanish soldiers, he tried to relieve the devastating effects caused by the Napoleonic war in Portugal. Spain also inspired him in his novels. As we can read in the *Historia de la Literatura Española* (1926) by Fitzmaurize-Kelly, he recognised, as also did William Hazlitt (1778-1830), that the novels by Cervantes "le habían inspirado desde un principio el deseo de sobresalir en este género literario" (229).

Lord Byron (1788-1824) visited Spain in 1809. Two of his greatest epic poems remind us of his stay in the Peninsula: *Childe Harold* (1812-1818) and *Don Juan* (1819-1823). *Childe Harold* narrates in its first part the voyage of Harold to Lisbon and his trip through Spain.

Don Juan, notably inspired by Tirso de Molina's *El Burlador de Sevilla*, describes the adventures and love affairs of a young man from Seville, called don Juan. The action takes place in different places throughout Europe, Asia and the East Countries. Furthermore, Byron quoted Cervantes very often, and he even tried to imitate Quevedo in "The Vision of Judgement" (1822).

"To a Skylark" (1822) by Percy B. Shelley (1792-1822) was broadly read in Spain. Shelly himself mentioned in the last stage of his life his admiration for Calderón, as it becomes obvious if we pay attention to his poetic translations of various scenes that belong to *El Mágico Prodigioso* and *El Cisma de Inglaterra*.

Spanish folklore, popular culture and the Peninsular War caught the attention of Walter Savage Landor (1775-1864), who fought on the side of Spain against Napoleon; John Gibson Lockhart (1794-1854), who published his *Ancient Spanish Ballads* in 1823; George H. Borrow (1803-1881), who wrote *The Zincafy, or An Account of the Gipsies in Spain* (1841) and *The Bible in Spain* (1843) after two long stays in Spain; among others.

As for the impact of Spain on the United States we have to mention Washington Irving (1783-1859), with his *History of the Life and Voyages of Christopher Columbus* (1828), *A Chronicle of the Conquest of Granada* (1829) and *The Alhambra* (1832); H. W. Longfellow (1807-1882), lecturer in Spanish Literature at Harvard University, who published a translation in English of *Las Coplas de Manrique* (1833), and a poetic drama, *The Spanish Student* (1843), based on Cervantes' *La Gitanilla* (1613), among other writings with a Spanish tone; James Fennimore Cooper (1789-1851), who wrote *Mercedes of Castile* (1840), dealing with the first voyage of Colon; William H. Prescott (1796-1859), with works such as *History of Ferdinand and Isabella* (1838), *History of the Conquest of Peru* (1847) or *History of the Reign of Philip the Second* (1855-1858), and disciple of the Scottish writer W. Robertson, the author of the book *The History of the Reign of the Emperor Charles the Fifth* (1857) in which Prescott added an appendix to its second edition; and finally George Ticknor (1791-1871), Professor of Spanish Literature at Harvard University, who wrote the *History of Spanish Literature* (1849) in three volumes.

As we have tried to point out in this outline of the mutual influences and contact points that exist between English and Spanish romanticisms, the bi-directional echoes between the two national cultural movements should never be overlooked when analysing the Romantic Movement in an international context.

Bibliography

Arnaldo Alcubilla, Javier. *El Movimiento romántico*. Madrid: Grupo 16, 1989.

Bejarano, Méndez. *Vida y obras de Don José María Blanco y Crespo*. Madrid, 1921.

Cadalso, J. *Cartas Marruecas* (LXVII). Madrid: Clásicos Castellanos, 1935.

Flitter, Derek. *Spanish Romantic literary theory and criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Furst, Lilian R., ed. *European romanticism: self-definition: an anthology*. London: Methuen, 1980.

Jacobson, Margaret D. *The Origins of Spanish romanticism: a selective annotated bibliography*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1985.

Kirkpatrick, Susan. *Las Románticas : women writers and subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley: University of California Press, cop. 1989.

Losada, Elena. "El Héroe y la naturaleza, dos temas del romanticismo trágico en la elegía a Sir John Moore de Rosalía de Castro". En: *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero V.2*, José Luís Rodríguez ed. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 2000.

McClelland, I. L. *The Origins of the Romantic Movement in Spain*. Liverpool, 1937.

Montoro, Antonio. *El Romanticismo literario europeo: 66 nombres, biografía, antología, crítica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1959.

Navas Ruiz, Ricardo. *El Romanticismo español*. Madrid: Cátedra, 1990.

Pacheco Paniagua, Juan Antonio y Carmelo Vera Saura, eds. *Romanticismo europeo: historia, poética e influencias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.

Peers, E. Allison. *Historia del Movimiento Romántico Español*. Madrid: Gredos, 1954.

Pujals, Esteban. *El Romanticismo Inglés: Orígenes, repercusión y relaciones con la Literatura Española*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1969.

Romero de Solís, Diego y Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz, eds. *La Memoria romántica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1997.

Sebold, Russell P. *Trayectoria del romanticismo español: desde la Ilustración hasta Bécquer*. Barcelona: Crítica, 1983.

Tieghem, Paul van. *El Romanticismo en la literatura europea*. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1958.

(Re)pensar a lírica no Romantismo: Algumas reflexões sobre a teorização de Paul de Man

Daniela Kato
Universidade do Porto

Words are too awful an instrument for good and evil to be trifled with: they hold above all other external powers a dominion over thoughts. If words be not (recurring to a metaphor before used) an incarnation of the thought but only a clothing for it, then surely will they prove an ill gift; such a one as those poisoned vestments, read of in the stories of superstitious times, which had power to consume and to alienate from his right mind the victim who put them on. Language, if it do not uphold, and feed, and leave in quiet, like the power of gravitation or the air we breathe, is a counter-spirit, unremittingly and noiselessly at work to derange, to subvert, to lay waste, to vitiate, and to dissolve.

William Wordsworth, "Essays upon Epitaphs, III"

O romantismo tem sido, no contexto anglo-americano pós-New Criticism, um dos alvos privilegiados para o questionar de alguns conceitos básicos que têm orientado a história literária, nomeadamente os conceitos de género e período. Se já o New Criticism e a prática de *close reading* tinham tornado difícil, se não mesmo irrelevante, a classificação inequívoca da obra literária, o desenvolvimento de argumentos aparentemente em oposição aos pressupostos do New Criticism por parte de teóricos como Paul de Man vem radicalmente pôr em causa qualquer tentativa de reclamar uma autoridade definitiva para as classificações genológicas e históricas.

Um dos aspectos mais salientes do projecto demaniano no seu desígnio de combate à ideologia é a questionação do modelo genético subjacente às narrativas históricas dominantes, cuja emergência e elaboração têm sido identificadas com o romantismo. Mas a crítica de Paul de Man à "ideologia romântica" passa justamente por uma ênfase no modo como o próprio romantismo representa uma ameaça a esse modelo de história que concebe a inteligibilidade do cosmos em termos de uma adequação última entre origens e fins. Através da leitura de autores centrais à definição de uma tradição romântica - como Rousseau, Wordsworth, ou Hegel, entre outros - leitura essa centrada na constituição retórica dos textos e, em particular, nas contradições geradas entre as afirmações dos textos e a sua posição ou função no discurso da história literária, o que De Man vem pôr em causa é a própria noção de tradição romântica entendida como transmissão integral de uma herança de valores, formas e conhecimento. Se alguma tradição romântica existe,

1 *The Prose Works of William Wordsworth*, eds. W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser, 2 vols (Oxford: Clarendon Press, 1974), II, 84-85.

ela caracteriza-se por uma atenção exacerbada ao problema da linguagem figurativa, às capacidades tropológicas da linguagem enquanto condições constitutivas do próprio conhecimento e da acção.

Particularmente numa fase tardia da sua obra, De Man dedica alguma atenção a uma das visões mais comuns na crítica desde finais do séc. XIX: a definição do período romântico como a idade por excelência da lírica. Por exemplo, numa obra tão influente como *The Mirror and the Lamp* Meyer Abrams afirma que a literatura romântica vê a lírica "as a paradigm for poetic theory".² E se é certo que esta visão encontra fundamento nos textos de alguns autores românticos, ela serviu também em parte para reforçar o modelo de discurso poético privilegiado pelos new critics, o qual define o poema como criação de uma subjectividade livre e autotética, não situada no mundo. De modos diversos, o pós-estruturalismo, as teorias da recepção e as teorias neo-marxistas vêm contestar esta perspectiva, assumindo modelos de poesia em que a voz do sujeito não cria o seu próprio mundo mas inscreve-se num espaço intersubjectivo - que pode ser a história, a situação comunicativa, ou a intertextualidade - e assim lançando as bases para uma *epistémé* poética radicalmente distinta da sugerida pelo New Criticism. Importa salientar a este respeito que uma parte significativa da reescrita da tradição romântica pós-New Criticism tem-se centrado no problema da voz poética e naquilo que ameaça a sua autonomia - em particular, a invasão da voz pela escrita ou inscrição. Esta tendência resulta em boa parte da introdução nos estudos literários americanos do pensamento de Derrida e encontra em Paul de Man um das suas figuras tutelares.³

Nos ensaios de De Man dedicados à noção de lírica o que ressalta desde logo é o tratamento da lírica como possibilidade ou estratégia de leitura. O autor não está, todavia, propriamente interessado na identificação de um conjunto de convenções de leitura, mas sim na lírica como enunciado vocal. Já em *Anatomy of Criticism* Northrop Frye definira a lírica como "utterance that is overheard", deste modo dando continuidade à tendência dos new critics para tratar os poemas como monólogos dramáticos.⁴ De facto, ao fazer da lírica uma espécie de imitação ficcional de um enunciado pessoal - em que "the poet, so to speak, turns his back on his listeners" [and] "pretends to be talking to himself or to someone else: a spirit of nature, a Muse (...), a personal friend, a lover, a god, a personified abstraction, or a natural object" -, esta perspectiva centra a interpretação do poema na determinação do tom e complexo de atitudes do sujeito que fala, na escuta de uma voz tomada como manifestação de uma consciência.⁵ Neste contexto, e como salienta Jonathan Culler, o próprio acto de interpelação corporizado numa figura como a apóstrofe deveria assumir uma importância crucial; na medida em que constitui a própria figura da voz, no seu 'ó' vazio

2 *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and The Critical Tradition* (New York: Oxford University Press, 1953), 98.

3 Entre as obras de Derrida que maior impacto tiveram, neste domínio, no meio académico anglo-americano destacam-se *De La Grammatologie* - na influente tradução de Gayatri Spivak - e *La Voix et Le Phénomène*.

4 *The Anatomy of Criticism: Four Essays* (Harmonsworth: Penguin Books, 1990), 249. Frye parafraseia aqui John Stuart Mill, que no seu ensaio de 1833 intitulado "What is Poetry?" escrevia: "Eloquence is heard, poetry is overheard. Eloquence supposes an audience; the peculiarity of poetry appears to us to lie in the poet's utter unconsciousness of a listener. Poetry is feeling confessing itself to itself, in moments of solitude."

5 *Ibid.*, 250, 249.

de referência semântica, a apóstrofe pode de facto ser encarada como o tropo mais característico da lírica.⁶ De Man chama no entanto a atenção para a tendência dos críticos para ignorarem a apóstrofe ou para a converterem em descrição. No seu ensaio "Hypogram and Inscription", onde procede a uma crítica da leitura feita por Michael Riffaterre do poema "Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande" de Victor Hugo, De Man considera sintomática a pouca atenção dada pelo crítico à apóstrofe que introduz e enquadra o poema em anátese: "J'aime le carillon de tes cités antiques, / O vieux pays"...⁷ Ao considerar a apóstrofe uma mera "personificação", uma forma banal de descrever o inanimado em termos animados, Riffaterre exclui-a do seu comentário, passando assim ao lado da força geradora do poema.⁸ O que De Man se empenha então em demonstrar é que o fundamental na leitura lírica não é a conversão da apóstrofe em descrição, mas antes o movimento inverso: a tradução da descrição em apóstrofe e, mais, em antropomorfismo.

Mas antes de desenvolver este ponto importa sublinhar as dificuldades inerentes à noção demaniana de lírica que este tipo de argumentação desde logo sugere. O ensaio fundamental a este respeito é "Anthropomorphism and Trope in the Lyric", em que o autor faz uma leitura de dois poemas de Baudelaire, "Correspondances" e "Obsession".⁹ De Man afirma que o funcionamento destes sonetos como um par complementar é sugestivo daquilo a que ele chama "the uneasy combination of funereal monumentality with paranoid fear that characterizes the hermeneutics and the pedagogy of lyric poetry."¹⁰ O autor conclui que, se não dispomos de um termo que descreva o soneto "Correspondances", "all we know is that it is, *emphatically*, not a lyric", acrescentando porém que "it, and it alone, contains, implies, produces, generates, permits (or whatever aberrant verbal metaphor one wishes to choose) the entire possibility of the lyric."¹¹

De Man sugere que o poema "Obsession" não só alude a "Correspondances" como constitui uma leitura lírica, ou melhor, uma tradução em inteligibilidade lírica desse texto. A serenidade da dicção de "Correspondances", em que predominam as frases declarativas, dá lugar à totalização especular em "Obsession": "La nature est un temple", através do qual o homem passa, é transformada em "Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales" (em "Obsession"), o que coloca o sujeito e o objecto natural numa relação intersubjectiva. Esta estrutura apostrófica eu-tu - em que o sujeito interpela sucessivamente as florestas (v. 1), o oceano (v. 5) e a noite (v. 9) - estabelece relações de comensurabilidade e especularidade entre sujeito e objecto, no que é acompanhada por diversas prosopopeias, em que se atribui, por ex., voz às florestas. Deste modo, o discurso surrealista dos "vivants piliers" de "Correspondances" é naturalizado e convertido, em "Obsession", no uivo assustador mas natural do vento entre as árvores: "Grands

6 Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (London: Routledge, 1992), 135-154.

7 De Man refere-se ao ensaio de Michael Riffaterre "Le poème comme représentation: une lecture de Hugo", publicado em *La Production du Texte* (Paris: Seuil, 1979), 175-198.

8 "Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre's Poetics of Reading", *Diacritics* 11: 4 (Winter 1981): 17-35; 32.

9 *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), 239-262.

10 *Ibid.*, 259.

11 *Ibid.*, 261-262.

bois, vous m'effrayez comme des cathédrales, / Vous hurlez comme l'orgue; et dans nos coeurs maudits, / Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles, / Répondent les échos de vos *De profundis*". Nas palavras de De Man, "the final attribution of speech to the woods (vos *De Profundis*) appears so natural that it takes an effort to notice that anthropomorphism is involved."¹²

A articulação entre apóstrofe, prosopopeia e antropomorfismo constitui uma questão central na concepção demaniana de lírica: esta depende caracteristicamente das figuras da apóstrofe e da prosopopeia, as quais associam a lírica com a voz e, presumindo e evidenciando relações eu-tu, geram o antropomorfismo, i.é, "a conceit by which human consciousness is projected or transferred into the natural world."¹³ Segundo De Man, o antropomorfismo "is not just a trope but an identification on the level of substance. It takes one entity for another and thus implies (...) the *taking* of something for something else that can be assumed to be *given*. Anthropomorphism freezes the infinite chain of tropological transformations and propositions into one single assertion or essence which, as such, excludes all others".¹⁴

Retomando os sonetos de Baudelaire, pode afirmar-se que "Correspondances" realiza uma série de equivalências sem as situar em relação com um sujeito humano, ao passo que "Obsession" estabelece uma tal relação entre sujeito e natureza que qualidades como o eco (v. 4) circulam entre um e outro, deixando-nos sem saber se os padrões são projectados do exterior para o interior - veja-se nos vv. 5-6 "tes bonds et tes tumultes, / Mon esprit les retrouve en lui" - ou do interior para o exterior: assim, nos 2 últimos vv. "Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles / Où vivent, jaillissant de mon oeil par milliers, / Des êtres disparus aux regards familiers". De Man afirma mesmo que a relação entre os dois poemas pode ser historicizada em termos de "clássico" versus "romântico", mas apressa-se a sublinhar que termos como estes são mais "crude metaphors for figural patterns rather than historical events or acts."¹⁵ O autor sintetiza a questão do seguinte modo: a lírica, como instância da voz representada, tende a conceber a relação entre gramática, tropo e tema em termos de complementaridade (e não, como De Man a concebe, em termos disjuntivos). E isto é ilustrado por uma série de estruturas e movimentos retóricos e temáticos que De Man vai apontando na leitura de 'Obsession', a saber: a simetria especular ao longo de um eixo de asserção e negação, a transformação gramatical do modo declarativo no modo vocativo e a transformação da analogia em apóstrofe, ou a transformação mais geral do tropo em antropomorfismo.¹⁶ De Man conclui, por isso, que "the lyric is not a genre, but one name among several to designate the defensive motion of understanding, the possibility of a future hermeneutics. From this point of view, there is no significant difference between one generic term and another:

12 Ibid., 256.

13 Ibid., 89.

14 Ibid., 241.

15 Ibid., 254.

16 Ibid., 261.

all have the same apparently intentional and temporal function.”¹⁷ O autor parece assim querer sugerir que os géneros são maneiras de nos convenceremos não só de que a linguagem produz sentido, mas de que ela dá lugar a uma intuição ou compreensão do mundo. Nesta perspectiva, a lírica consistiria em padrões de antropomorfismo e naturalização com vista a garantir a inteligibilidade dos tropos da retórica. Citando novamente De Man, “generic terms such as “lyric” (or its various sub-species, “ode,” “idyll,” or “elegy”) as well as pseudo-historical period terms such as “romanticism” or “classicism” are always terms of resistance and nostalgia, at the furthest remove from the materiality of actual history”.¹⁸ Os géneros mais não serão, pois, do que estratégias para classificar e dominar textos, defesas éticas e estéticas contra a própria linguagem.

Há um outro aspecto fundamental a assinalar na reflexão demaniana sobre a lírica: a noção de fenomenalidade. Ainda em “Anthropomorphism and Trope in the Lyric” De Man escreve: “the lyric depends entirely for its existence on the denial of phenomenality as the surest means to recover what it denies.” E esta afirmação é feita a propósito da transformação da plenitude sensorial de “Correspondances” na virtual ausência de representação sensorial em “Obsession” - veja-se, por ex., na penúltima estrofe, a ênfase nas trevas, no vazio: “je cherche le vide, et le noir, et le nu!”. É, no entanto, precisamente neste momento que o poema reafirma a possibilidade, se não mesmo a inelutabilidade, da representação: veja-se a última estrofe “Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles / Où vivent, jaillissant de mon oeil par milliers, / Des êtres disparus aux regards familiers”.

Esta questão é desenvolvida por De Man no ensaio “Lyrical Voice in Contemporary Theory”, onde se combinam secções de dois outros trabalhos prévios: o já referido “Hypogram and Inscription” (sobre Riffaterre) e a introdução de De Man a *Toward an Aesthetic of Reception*, a tradução americana do livro de Jauss.¹⁹ De Man começa por sugerir que “the principle of intelligibility, in lyric poetry, depends on the phenomenalization of the poetic voice”, procurando depois demonstrar como as leituras de Riffaterre e Jauss, de modos diversos, reprimem os aspectos figural e literal do significante com vista a assegurar a presença vocal.²⁰ A nossa percepção da voz está intimamente ligada a um conceito de compreensão concebido sobre o modelo de uma troca entre autor e leitor; porém, como este conceito não pode efectivamente ser estabilizado através do apelo ao fenómeno natural da voz, ele tem de ser actualizado num texto, na ficção de um monólogo ou de um diálogo com o leitor. Ora o que De Man procura demonstrar é como esta actualização da voz é posta em causa, como o processo de recepção do texto - enfatizado, sob diferentes pontos de vista, quer por Riffaterre quer por Jauss - está em desacordo com a sua produção enquanto escrita

17 Ibid., 261.

18 Ibid., 262.

19 Este ensaio foi publicado na colectânea *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, eds. Chaviva Hosek and Patricia Parker (Ithaca and London: Cornell University Press, 1985), 55-72.

20 Ibid., 55.

e enquanto figuração.

Importa abrir aqui um parêntesis para sublinhar que em De Man fenomenalidade denota acessibilidade aos sentidos - e este aspecto é especialmente importante na medida em que as suas leituras baseiam-se sempre no pressuposto da existência de uma separação absoluta entre a linguagem literária e o mundo fenomenal. Falar de um mundo fenomenal é dizer que os fenómenos são *dados* à percepção, em antítese à *imposição* (ou *posição*) de formas. Todavia, através de leituras de Hugo e Baudelaire, De Man vem argumentar que a própria fenomenalidade é produto da figuração - ou seja, que a própria percepção depende do que ele chama o "poder totalizante da linguagem". Por esta razão, o autor considera ideológicas as leituras baseadas na noção de fenomenalidade da linguagem (como é o caso da leitura lírica), porque assentam numa confusão da realidade linguística com a realidade natural. E o enraizamento desta crença na existência de um corpo de significantes sensíveis dados à percepção que estão numa relação representacional face aos significados conceptuais dados ao entendimento tem sido uma das funções da Estética e dos textos colocados sob a égide do estético. É este movimento de ligação entre o sensorial e o conceptual numa relação moldada sobre a aparente fenomenalidade do processo de significação que De Man critica na leitura por Riffaterre do poema "Ecrit sur la vitre" de Hugo; citando De Man, "the phenomenal and sensory properties of the signifier" - "le carillon" - "have to serve as guarantors for the certain existence of the signified and, ultimately, of the referent" (o tempo).²¹ Portanto, o processo de significação, que tem um elemento material, serve como exemplo e garantia da fenomenalidade da experiência. Isto acaba, todavia, por trair a natureza arbitrária do vínculo entre significante e significado, a independência do signo face a qualquer determinação sensorial - numa palavra, a materialidade mais do que a fenomenalidade do signo.

Para De Man o processo de significação só pode exemplificar a experiência através de uma figuração - no poema de Hugo, através da atribuição de uma face a um signo: "le carillon" como signo do tempo. A fenomenalização do conceito de tempo tem portanto lugar através de uma prosopopeia, que é introduzida na apóstrofe que abre o poema: "J'aime le carillon de tes cités antiques, / O vieux pays gardien de tes moeurs domestiques...". Mas esta figuração, a face conferida pela prosopopeia, é já uma *desfiguração*, porque sendo imposta por um acto de linguagem, ela é apenas linguagem. No ensaio "Autobiography as De-Facement" De Man sugere que esta tomada de consciência da função retórica da prosopopeia - "as positing voice or face by means of language" - é algo de aterradorizador, pois faz-nos compreender "that what we are deprived of is not life but the shape and the sense of a world accessible only in the privative way of understanding."²² Estamos assim perante a

21 "Hypogram and Inscription", 33.

22 *The Rhetoric of Romanticism*, 81.

mais radical das privações: o desfazer da fenomenalidade da linguagem conduz à negação da própria possibilidade da experiência.²³

De Man encontra no trabalho de Saussure sobre os anagramas um modelo que ilustra de forma exemplar este questionar da fenomenalidade da linguagem e se torna, por isso, relevante para a consideração da lírica. Os anagramas, ao revelarem padrões potencialmente infinitos que podem significar ou não, demonstram que perceber o significante é conferir significado a alguns padrões mas não a outros, o que aproxima o hipograma, i.é, o padrão anagramático descoberto, da prosopopeia como atribuição de uma face ou voz a uma difusão de traços materiais. E a impossibilidade de determinar se tais padrões significam ou não leva ao questionar da pretensão de que as estruturas linguísticas sejam dadas como algo de perceptível e inteligível. Assistiríamos assim com Saussure ao desfazer não só da fenomenalidade da linguagem mas também da própria cognição e à sua substituição por aquilo a que De Man chama "the uncontrollable power of the letter as inscription".²⁴ A ênfase na produção do texto como um processo de elaboração formal e não, em primeira linha, como um processo de representação, leva não apenas à suspensão da referência como a algo de mais radical, pois a proliferação potencialmente infinita de padrões anagramáticos abre um abismo em que desaparece o próprio texto como princípio de articulação.

Jean Starobinski, que coligiu parte das anotações de Saussure no livro *Les mots sous les mots*, parece chegar a uma conclusão análoga quando afirma: "Ainsi, le message poétique (qui est «fait de parole») ne se constituerait pas seulement avec des mots empruntés à la langue, mais encore sur des noms donnés un à un: la message poétique apparaît alors comme *le luxe inutile de l'hypogramme*" (sublinhado meu).²⁵ Portanto, o que é essencial no processo de significação é a infra-estrutura anagramática; a mensagem poética, a dimensão representacional e estética do texto, é um luxo dispensável, na medida em que não contribui para o seu funcionamento essencial. Silvère Lotringer, no ensaio "The Game of the Name", explora o potencial subversivo da descoberta saussureana dos anagramas, mostrando como esta vem perturbar o funcionamento da literatura como produto cultural destinado à comunicação, apreciação e consumo - em suma, ao que ele apelida de "aprisionamento ideológico do sujeito", uma das funções da literatura académica. Pela primeira vez, a literatura aparece como "a secondary elaboration, a unifying, repetitive, fantasmatic activity which contrives to inhibit the textual process". Na descoberta saussureana, "it is this luxurious edifice which must now be torn down."²⁶

Também a teorização demaniana pode conduzir à anulação da literatura, mas paradoxalmente pela sua determinação em

23 Para uma crítica circunstanciada destas e de outras implicações problemáticas da teorização demaniana, ver Silvína Rodrigues Lopes, *A Legitimação em Literatura* (Lisboa: Edições Cosmos, 1994), 306-331.

24 "Hypogram and Inscription", 24-25.

25 *Les mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (Paris: Gallimard, 1971), 152.

26 "The Game of the Name", *Diacritics* 3:2 (Summer 1973), 1-9; 9.

absolutizá-la, em depurar o texto de qualquer dimensão temática e cognitiva. Como atrás se referiu, para De Man a lírica define-se pela tendência dos seus tropos para se converterem em antropomorfismos - ou seja, para gestos eminentemente figurais como a metáfora e, sobretudo, a prosopopeia serem estabilizados na apresentação do humano como natural e no ressuscitar ilusório da respiração originária da linguagem através da voz. Ora o que o autor critica na tradicional valorização de géneros como a lírica é a esteticização e o tratamento desta figuração arbitrária como fonte de valor. E esta tendência - inerente quer ao impulso pedagógico da literatura académica, quer ao impulso monumentalizante da história literária - constitui para De Man um obstáculo ao acesso à dimensão verdadeiramente poética do texto, a dimensão linguística e retórica.

A leitura demaniana não escapa, porém, às aporias que denuncia, porque o próprio acto de ler e questionar constitui um esquecimento do poder arbitrário da linguagem. Ler é dar uma voz e uma face a uma entidade que assumimos ser capaz de nos responder e é, nessa medida, uma prosopopeia, como aliás reconhece De Man ao definir este tropo da interpelação como "the very figure of the reader and of reading."²⁷ E se a leitura é sempre, parafraseando o autor em "Shelley Disfigured", uma inevitável e interminável prosopopeia, a única forma que De Man encontra para dela se salvaguardar é recusar-lhe a autoridade do valor e considerá-la um mero exemplo de um processo, o que não deixa também de a constituir como uma outra forma de autoridade.²⁸

E é esta determinação de Paul de Man em instituir uma separação absoluta entre as questões, respostas e ficções que se constroem na leitura e a crença no seu valor, juntamente com o seu desígnio de converter a teoria da literatura numa espécie de pedagogia sacrificial e ascética²⁹, que resiste o mais possível ao apelo do texto ao sentido e aos sentidos - é isto que importa ler, questionar e, talvez, esquecer.

27 "Hypogram and Inscription", 31.

28 *The Rhetoric of Romanticism*, 122.

29 Ver Silvína Rodrigues Lopes, *ibid.*, 358-366.

IV

Imaginários Românticos

Romantic Imaginative Realms

Olhares Românticos sobre a obra de Cyrano de Bergerac:

Savinien de Cyrano, segundo Charles Nodier:

«le contemporain de Corneille, le précurseur de Molière»¹

Cristina A.M. de Marinho
Fac. Letras da Univ. do Porto
Secção de Estudos Franceses

« (...) _ jamais les arbres verts n'ont essayé d'être bleus, (...) ».²
Théophile Gautier

Desde 1655, ano da morte de Cyrano de Bergerac, até às primeiras décadas do século XIX, é a ocultação relativa, entre a indiferença e a rejeição, que caracteriza uma primeira fase de recepção da sua obra, em França e no estrangeiro, inspirando, contudo, ainda que mais ou menos subterraneamente, autores da estatura de um Molière e de um Swift. Já em 1831 o muito influente Charles Nodier vem a revelar a um público amplo os encantos estilísticos e as centelhas de génio de um Cyrano que conhece, a partir de então, um novo período, agora de exaltação simultânea da obra e do autor instituído em herói romântico_ o louco genial, poeta espadachim, filósofo artista_, paroxisticamente expressa na peça de Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* (1897). Como por efeito de ricochete a esta mitificação sentimental, inaugura-se uma, por assim dizer, idade da crítica cyraniana, concentrada na objectividade, maior ou menor, de subtrair o verdadeiro escritor à sua lenda e que caracteriza as principais linhas de força dos estudos do século XX sobre a obra do criador de *Voyage dans la Lune*.

Curiosamente o anfitrião romântico do Arsenal, em Paris, inicia o seu capítulo dedicado a «*Cyrano de Bergerac*» com a assunção de uma subjectividade incontornável, exponenciada até num impressionismo crítico com má consciência, para, em seguida, lamentar a falta de posteridade de muitos escritores apreciáveis, entre os quais não sem fina ironia se inclui, para já não falar dos que o acaso dota de beneficiada reputação. Mantendo esta sinuosidade, introduz a noção da «*audácia literária*» dos precursores, da sua enorme dificuldade em singrar, sobretudo na França clássica de prevalências literárias tímidas e de ditadura literária frouxa, no seu entender³, censura a fé de rebanho em Boileau, não raramente mau avaliador, como o foi no caso de Quinault, La Fontaine (apesar de tudo acariciado por uma amizade partilhada) e do próprio Cyrano, a que chega finalmente, citando o único verso que a *Art Poétique* lhe consagra:

1 NODIER, Charles, *Bonaventure Desperiers Cyrano de Bergerac*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, p.81. No ensaio incluso nesta obra, que se intitula «Cyrano de Bergerac» e que constitui o interesse central desta análise, esta figura carismática do Romantismo francês centraliza, deste modo, a perspectiva da sua crítica:

« (...) »

Ce qu'il convient donc de voir et de juger dans Cyrano, c'est le contemporain de Corneille et le précurseur de Molière.

(...)

2 GAUTIER, Théophile, *Les Grottesques*, Paris, Charpentier Editeur, 1882, «Préface», p.X. Esta citação inscreve-se num desenvolvimento apologetico da continuidade, contra a noção de originalidade ou novidade literária, sobre os quais nos debruçaremos:

« (...) »

Les grands esprits qui ne sont touchés que du beau, n'ont pas cette préoccupation du neuf qui tourmente les cerveaux inférieurs. Ils ne craignent pas de s'exercer sur une idée connue, générale, appartenant à tous, sachant qu'elle n'appartient plus qu'à eux seuls dès qu'ils y ont apposé le sceau de leur style. La nature, d'ailleurs, ne s'inquiète guère d'être originale et l'univers, depuis le jour de la création, n'est qu'une perpétuelle redite; (...)

3 NODIER, Charles, *op. cit.*, p. 74:

« (...) »

Le grand tort des classiques, en France, n'est pas d'avoir prévalu, car ils devoient prévaloir; c'est d'avoir prévalu timidement.

Le grand malheur de cette littérature, c'est d'avoir subi la dictature de Boileau, qui n'étoit, peut-être, pas assez fort pour en exercer une. Faites Molière, par exemple régulateur souverain du goût d'un siècle, et vous aurez la perfection.»

« J'aime mieux Bergerac et sa burlesque audace
Que ces vers où Motin se morfond et nous glace. »⁴

4 BOILEAU, *L'Art Poétique*, Paris, Foucher, s.d., pp.47-49, no que respeita o burlesco, onde o poeta Paul Scarron é particularmente visado pela sua censura, nomeadamente quanto à obra *Virgile Travesti*. Sobre esta posição de Boileau, André Blanc, na «Introduction» a *La Mort d'Agrippine*, em edição importante que referimos a seguir, regista que «Boileau parle d'ailleurs essentiellement de *L'Autre Monde*; ses vers peuvent s'appliquer aussi au *Pédant Joué*, mais non à la tragédie.»

5 Idem, *ibidem*, p.47. A propósito do poeta Clément Marot, Boileau, na página 51 desta edição, elogia:

« Marot, bientôt après, fit fleurir les ballades,

Tourna des triolts, rima des mascarades,

A des refrains réglés asservit les rondeaux,

Et montra pour rimer des chemins tout nouveaux

Na verdade, Marot também se limitou a retomar a *ballade* do século XII e não foi particularmente inventivo, mas na forma como «badine» lembrará a Boileau *Voiture*, muito apreciado na juventude do autor de *L'Art Poétique*.

6 NODIER, Charles, *op. cit.*, p.76-77, onde conclui:

« Peu de littérateurs connoissent le nom de Bergerac autrement que par les vers de Boileau. Et qui a lu Bergerac? Sobre Motin, Boileau também revela curteza de vistas, segundo Nodier, que nele encontra «une audace peu commune, qu'il a malheureusement dépensée en priapées».

7 ALCOVER, Madeleine, *La Pensée Philosophique et Scientifique de Cyrano de Bergerac*, Paris-Genève, Librairie Droz, 1970, p.19. As diferentes partes desta obra, como os seus variados capítulos, ilustram os princípios materialistas mecanistas e o materialismo animista e vitalista que informam a obra de Cyrano.

8 Este detalhe anatómico é, de resto, valorizado na construção da personagem romântica de Cyrano, na peça oitocentista de Edmond Rostand. Muitas biografias sobre o autor demoram-ser longamente nass consequências sociais deste particular, mas notável estudo de Madeleine Alcover, *Cyrano Retu et corrigé (Lettres, États du Soleil, Fragment de Physique)*, Genève, Droz, 1990, reinterpreta a obra do libertino à luz de uma investigação biográfica superadora dos erros e lendas que se construíram em torno da sua vida.

9 GAUTIER, Théophile, *op. cit.*, p.181-185. Este romântico salienta que era o próprio a defender uma superioridade nasológica do seu carácter, p.184:

Nicolas Boileau, que na sua obra *Le Lutrin* inverte o sentido do burlesco, divertindo-se a pôr na boca de pessoas comuns discursos nobres e enfáticos, censura a contaminação gradual da «bassesse» na Literatura, em França, assume a metáfora da doença, finalmente ultrapassada na corte, e institui, assim, o preconceito secular que ocultará a criação cyraniana e com ela todo o elenco de irregularidades seiscentistas:

« Le style le moins noble a pourtant sa noblesse.

Au mépris du bon sens, le burlesque effronté

Trompa les yeux d'abord, plut par sa nouveauté.

On ne vit plus en vers que pointes triviales;

Le Parnasse parla le langage des halles.

La licence à rimer alors n'eut plus de frein.

Apollon travesti devint un Tabarin.

Cette contagion infecta les provinces,

Du duc et du bourgeois passa jusque aux princes;

Le plus mauvais plaisant eut ses approbateurs;

Et jusqu'à d'Assouci tout trouva des lecteurs.

Mais de ce style enfin la cour désabusée

Dédaigna de ces vers l'extravagance aisée,

(...)

Que ce style jamais ne souille votre ouvrage.

Imitons de Marot l'élégant badinage,

Et laissons le burlesque aux plaisants du Pont-Neuf. »⁵

Nodier vem a considerar errado e incompleto o juízo de Boileau, sobretudo quando aplicado ao autor de *La Mort d'Agrippine*, cujas belas cenas escapam ao burlesco, mas não à profusa ironia da única tragédia da autoria de Cyrano de Bergerac que quase toda a gente se dispensou de realmente ler, refugiando-se na arrumação incompetente da ceprantística, para ver o talento «*irrégulier, inégal, capricieux, confus*» e não o do movimento e da invenção⁶. Mas antes de regressar a este texto singular, o romântico nostálgico da Monarquia evoca o perfil biográfico de Cyrano de Bergerac, entre o *pédant* e o *matamore* precisamente dos seus livros, dotado de uma actualizada cultura científica, como Madeleine Alcover, seguramente, hoje, a maior autoridade universitária sobre o autor, confirma quando nota o seu conhecimento dos grandes problemas da actualidade filosófica e científica, para não dizer que ele conhecia perfeitamente as verdadeiras descobertas da Ciência, no seu tempo⁷, mas nunca há-de referir a particularidade fisionómica consagrada em todas as suas biografias: a de um nariz desproporcionado⁸. Pelo contrário, Théophile Gautier, o romântico de *Les*

Grotesques, inicia o seu capítulo VI. desta mesma obra, dedicado a «Cyrano de Bergerac», com toda uma nasologia que se demora em cinco páginas, antes de considerar as singularidades da sua tragédia⁹, objecto imediato de Charles Nodier que a coloca em posição cronológica de se constituir pelo menos em reminiscência criadora de Pierre Corneille, servido igualmente por Guilhen de Castro e Calderón de la Barca, não a tendo, no entanto, na conta de uma boa tragédia¹⁰

Quase paródica, La Mort d'Agrippine oscila, segundo Nodier, entre o tom hiperbólico ao gosto espanhol¹¹, detestável, e de que não foi isento o criador de Cinna, conforme ajuíza, e os lugares admiráveis de estilo que incluem, como por milagre transformador do defeito, «*une sorte de magnificence naturelle qui lui est propre*», alguns dos seus versos constituem-se em «*modèle de logique et de simplicité*», são raros mesmo no conjunto do melhor do drama francês clássico, pelo menos da estatura de um Corneille, ele que chegou a ser plagiado por Voltaire, em Brutus, que Nodier, de resto, não prefere.

Destaca os mais célebres versos de Séjan e os últimos versos da tragédia, os primeiros por serem decisivos, os segundos, por serem incisivos, como quase nenhuns mais na tradição dramática da França:

« Séjan
.....
*J'ai beau plonger mon âme et mes regards funèbres
Dans ce vaste néant et ces longues ténèbres;
J'y rencontre partout un état sans douleur
Qui n'élève à mon front ni trouble ni terreur;
Et puisque l'on ne reste après ce grand passage
Que le songe léger d'une légère image,
puisque le coup fatal ne fait ni mal ni bien,
Vivant parce qu'on est, mort parce qu'on n'est rien,
Pourquoi perdre à regret la lumière reçue
Qu'on ne peut regretter après qu'elle est perdue? »*

« Tibère
*Sont-ils morts l'un et l'autre?
Nerva.
Ils sont morts.
Tibère.
C'est assez.* »¹²

Nodier acentuará igualmente o carácter apaixonado de Agrippine, que se obstina na vontade de vingar o seu marido a quem prometeu vingança, até ao êxtase de torturar a alma do inimigo com todas as apreensões que precedem o suplício, numa minúcia

« (...) Le mérite se mesure à la longueur du nez; ... l'on est ou plus haut ou plus bas placé selon que l'on en a plus ou moins. Sans nez, selon Cyrano, point de valeur, point d'esprit, point de finesse, point de passion, rien de ce qui fait l'homme; le nez est le siège de l'âme, c'est ce qui distingue l'homme de la brute, car aucun animal n'a le nez fait comme l'homme... (...)»

10 NODIER, Charles, *op. cit.*, p.81:

« (...) «Agrippine» n'est pas une bonne tragédie: il s'en faut de beaucoup. C'est un tissu de méprises et de fausses ententes qui touchent à la parodie. Racine auroit pu, toutefois, y dérober quelque chose de mieux que la scène aux écoutes qui gête «Britannicus» (...)»

O estudo de Jacques Prévot, Cyrano de Bergerac Poète & Dramaturge, Paris, Librairie Belin, 1978, contempla, no seu ponto «III. Le Tragique», a análise da única tragédia escrita por De Bergerac, numa perspectiva nova, no momento em que foi escrito, visando

ultrapassar «le cadre de son apparence formelle, ou dans celui de son contenu immédiat» para «replacer l'oeuvre tragique proprement dite dans le contexte de cette autre tragédie qui se joue au moment où Cyrano écrit», p.170

11 Idem, *ibidem*, p.82. Ainda assim, desculpará Cyrano:

« (...) Si jamais poète fut excusable de s'y abandonner, c'est Cyrano l'homme de guerre, Cyrano le duelliste, Cyrano né à Bergerac.»
12 Idem, *ibidem*, pp.85 e 87. Nodier sublinha, ainda, na página 83, a hipocrisia de Tibère que oferece a Agrippine o diadema, não conseguindo, contudo, demovê-la:
« Quoil désaccoutumé du visage d'un traître,

L'as tu sans le voir et sans le reconnaître!

Je t'excuse pourtant; non, tu ne l'as point vu:

Il étoit trop masqué pour être reconnu.

Un homme franc, ouvert, sans haine, sans colère,

Incapable de peur, ce n'est point là Tibère;

Mais Tibère est caché derrière tout cela...»

Não deixa igualmente de citar os versos do êxtase vingativo de Agrippine, assim como os da percepção do tirano que bem penetrou os seus intentos:

« Il semble que la joie au milieu de mes sens

Reproduise mon coeur partout où je sens!

« Pour paraître innocent il faut être coupable;

D'une prompte réplique on est bien plus capable,

Parce que l'on apporte au complot déclaré

Contre l'accusateur un esprit préparé.»

Já no século XX, Antoine Adam recupera alguns destes tópicos apologéticos, contribuindo para integrar esta tragédia num novo cânone dos estudos literários clássicos da França, conforme se lê, em *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Hatier, tome, p117-118:

« Cyrano a l'art de tendre à l'extrême les situations, de pousser les passions jusqu'à un point qui touche à la frénésie. Il balaie la noblesse affectée, les attitudes compassées, les poses avantageuses de la tragédie contemporaine. (...) Avec cela, une sobriété étonnante chez cet homme en qui la pondération n'était pas la vertu dominante. L'admirable concision de la dernière scène est une chose unique dans l'histoire de notre tragédie. (...) »

¹³ Idem, *ibidem*, pp.83-84.

Na página 82, Charles Nodier evoca as palavras de Séjan, quando este acredita ter conseguido transferir a cólera de Agrippine para Tibère, primeiro, e logo em seguida, as últimas palavras de Germanicus, moribundo:

«..... Elle feint de le croire; Pour un temps sur sa haine elle endort sa mémoire.

On me plaindra partout où je suis renommé;

Mais pour vous, vengez-moi, si vous m'avez aimé!

Il demanda vengeance, et ne l'obtiendrait pas! »
Atualmente, a edição de referência das *Oeuvres Complètes* de Cyrano de Bergerac é a da Casa Honoré Champion, de Paris, na sua recentíssima edição de 2001, sendo o tomo III dedicado ao *Théâtre*. Aqui, na sua «Introduction» referente a *La Mort d'Agrippine*. Aqui, André Blanc dá conta e sintetiza toda uma tradição crítica sobre esta tragédia, destacando a contribuição essencial de Jacques Prévot, em *Cyrano de Bergerac. Poète et Dramaturge*, Paris, Belin. 1978. André Blanc, nesta edição, nota a viragem crítica que o Romantismo opera no entendimento da obra cyraniana, destacando o papel de Gautier, em relação ao de Nodier, pp.227-8:

« A l'époque romantique, la balance commence à s'incliner dans l'autre sens: Charles Nodier, reconnaissant que «sous le rapport du style les taches sont fréquentes», ajoute en compensation: «mais les endroits qui sont beaux sont admirables»

C'est Théophile Gautier qui, dans ses *Grotesques* (1859), sortit Cyrano de l'oubli. Il s'éleva contre l'accusation d'athéisme: les vers toujours incriminés ne prouvent rien sur l'esprit libertin de l'auteur: c'est Séjan qui parle et il insulte les dieux païens. Le critique commente avec sympathie la tragédie dans son ensemble. (...)».

¹⁴ O verso de Agrippine encontra-se, na obra de Nodier supracitada, na página 86. Na página 87, o escritor romântico resume perfeitamente a tradição crítica sobre *La Mort*

narrada com volúpia desumana ao ponto de confrontar Séjan com o desconhecido, possivelmente castigador, da morte:

« Tu vas voir les enfans te demander leurs pères,
Les femmes leurs maris, et les frères leurs frères,
Qui pour se consoler en foule s'étouffans
Iront voir à leur rage immoler tes enfans.
Ton fils, ton héritier à la haine de Rome,
Va tomber, quoiq'en enfant, du supplice d'un homme.

Séjan

Cela n'est que la mort, et n'a rien qui m'émeuve.

Mais cette incertitude où mène le trépas?

»¹³

O sentido elevado e sentencioso de Corneille residiria, segundo Charles Nodier, no verso de Agrippine, repetido como um *leitmotiv* da vingança, _ « *Périsse l'univers pourvu que je me venge* »_, entre imagens macabras dos assassinados que se levantariam dos caixões para aterrorizar os seus carrascos, ao mesmo tempo que se apaga a possibilidade de uma vida para além da morte, num esboço amplo de ateísmo que secularmente anatemizou a tragédia de Cyrano de Bergerac, identificado, na opinião de Nodier por excesso, com a reputação de Séjan, quando, afinal, seria estranho que um malvado radical pudesse ser, ao tempo, outra coisa¹⁴. Com efeito, é um romântico que, observando quase do cume da montanha da História Literária, avalia a capacidade cyraniana de penetrar as profundezas do coração humano, de forma completa e consequente, notará, sem sacrificar a construção da personagem a um excessivo esquematismo exigido pelo preceito da acção trágica, como entende que seria normal na criação seiscentista, para só mais tarde culminar na perfeição (absolutamente instaurada pela crítica romântica e, depois, pelo poema de Baudelaire) do *Dom Juan* de Molière, Cyrano constituindo um marco, no movimento amplo desde Homero e Shakespeare, na pintura de « *tous les ressorts secrets des mouvements et des passions (...) d'une âme mise à nu* »¹⁵.

Charles Nodier ataca os opositores religiosos de *La Mort d'Agrippine*, a quem designa, radical, de « *cohue de bipèdes féroces, à la face presque humaine* »¹⁶, capaz de « *brutales fureurs* » em torno de um equívoco sobre o verso « *Frappons; voilà l'hostie, et l'occasion presse!* » a que Théophile Gautier, em *Les Grotesques*, coincidentemente se refere com a mesma indignação, salientando que já não puderam fazer a Bergerac o que haviam feito a Théophile de Viau, executado em efígie e mantido longos anos em cativeiro.¹⁷ E as passagens que este autor selecciona de *La Mort d'Agrippine*, ao contrário da crítica admirativa de Nodier que, assim, destaca os seus melhores lugares poéticos ilustram tão somente o espírito epocal

de impiedade com que Savinien de Cyrano é erradamente identificado pelos seus contemporâneos, nas duas perspectivas críticas do Romantismo francês. Nesse mesmo sentido, contudo, são parcialmente diferentes, sendo ambas, é claro, falas de Séjanus:

« Ne craint rien. _ Ces enfants de l'effroi,
 Ces beaux riens qu'on adore et sans savoir pourquoi,
 Ces altérés ddu sang des bêtes qu'on assomme,
 Ces dieux que l'homme a faits et qui n'ont point fait l'homme,
 Des plus fermes états ce burlesque soutien,
 Va, va, Terentius, qui les craint ne craint rien.

Agrippine

Et cette incertitude où mène le trépas?..

Séjanus.

Étais-je malheureux lorsque je n'étais pas?
 Une heure après la mort, notre âme évanouie
 Sera ce qu'elle étoit une heure avant la vie.

»18

A única apreciação estilística, associada à Filosofia, que o autor de Les Grottesques introduz, desenvolve-se, invertendo o princípio horaciano de que os poetas são normalmente cobardes; ora, este Cyrano projecta a audácia guerreira na ousadia espiritual, metafórica e frástica:

« (...) la raison a beau se mettre en garde et se ramasser sous la coquille de sa rapière, (...); elle s'est allongée de tierce sous les armes, elle a quarté du pied gauche, marqué feinte à la pointe et dedans et dehors, estramaçonné, ébranlé, empiété, engagé, volté, paré, riposté, carté, passé et tué, non pas plus de trente hommes, mais plus de trente belles idées vraiment neuves et philosophiques; les bottes dont elle se sert le plus communément sont les métaphores outrées, les comparaisons alambiquées, les jeux de mots, les équivoques, les rébus, les concetti, les pointes, les turlupinades, les recherches précieuses, les sentiments quintessentiés, (...). »¹⁹

É, de facto, difícil aceitar que tal caracterização seja um elogio *tout court*, resultando, pelo contrário, mais uma denúncia de barroquismo. No mesmo sentido, Charles Nodier relativiza o valor da única comédia de Cyrano, Le Pédant Joué, notando-lhe, contudo a alegria e a originalidade, num composto dos espíritos de Aristófanos, Maquiavel e Firenzuola que terão despertado o interesse e a consequente apropriação por parte de Molière, apesar de não se tratar mais do que «une folle composition d'un esprit sans méthode et presque sans goût»²⁰, onde se exagera o ridículo de um

d'Agrippine que foi responsável, em grande medida, pelo silenciamento de Cyrano de Bergerac:

« C'est à la tragédie d'Agrippine que Cyrano dut une réputation d'impie qu'il ne méritoit probablement pas, car il n'a jamais offensé, dans ses écrits, ni la religion ni les mœurs. Il avoit fait de Séjan un athée, et c'est une pensée à la fois très philosophique et très dramatique. Un méchant absolu qui n'est pas athée est le plus incompréhensible des phénomènes. (...)»

15 Idem, *ibidem*, p.88.:

« (...)»

C'est plus tard qu'arrivera le Dom Juan, qui est une figure bien plus achevée que Tartufe, et le chef-d'oeuvre de tous les théâtres.»

16 Nodier refere-se precisamente a um equívoco flagrante sobre o duplo significado da palavra «hostie», no francês epocal, hósta e vítima e que comprometeria obviamente Cyrano de Bergerac com o verso de Séjan, citado com maior explicação, na página 89 desta obra:

«Frappons; voilà l'hostie, et

l'occasion pressel-»

17 GAUTIER, Théophile, *op.*

cit., p.191. Este romântico cita precisamente o mesmo verso e desenvolve longamente no mesmo sentido de Charles Nodier:

« (...) Ah le poëtastral ah le goinfrel ah le méchant! ah l'athée! ah le huguenot! comme il parle du sainsacrement! Ça, viteement, qu'on le brûle!

Malgré ces pieuses insinuations, on ne brûla point Bergerac; on n'était plus au temps d'Etienne Dolet, il était trop tard; (...)»

18 Idem, *ibidem*, pp.188-189. Acerca dessa identificação, Gautier acrescentará no sentido da distinção entre o criador e a personagem que é, de resto, indiscutivelmente maligna, não contribuindo, por isso, para uma defesa clara, pelo menos, do materialismo:

« Mais cela ne prouve rien; ce n'est pas le poète qui dit cela, c'est le personnage qu'il met en scène: distinction bien facile à faire, et qu'on ne veut jamais faire, je ne sais pourquoi. On a ainsi accusé d'irréligion et d'athéisme de parfaitement zélés chrétiens qui venaient de faire leurs pâques (...) Ces maximes sont dans la bouche de Séjan, un scélérat pourri de vices, un de ces monstrueux colosses d'infamie qui effrayent le monde au temps de la décadence. (...) et je trouve assez singulier qu'un poète chrétien soit accusé d'athéisme pour avoir fait nier par un païen la divinité de Jupiter. (...)»

O artigo de Homayoun Mazaheri,

«La Conception Matérialiste de la Mort dans *La Mort d'Agrippine* de Cyrano de Bergerac», in *Cahiers du Dix-Septième An Interdisciplinary Journal*, University of Georgia, 1992, evidencia a particularidade do discurso de Séjanus sobre, «undialogue engagé à ce sujet», p.55.

19 Idem, *ibidem*, p.194.

20 NODIER, Charles, *op. cit.*, p.94. Muito românticamente, Nodier, nas páginas 92-93, salientará a natureza estrangeira, essencialmente italiana e espanhola, da própria Academia Francesa, em oposição à inspiração nacional, local e autêntica, do verdadeiramente popular, posterior à Revolução.

21 Idem, *ibidem*, pp.98-99.

22 Idem, *ibidem*, p.101: « (...) Mille auteurs dramatiques ont patoisé depuis, mais le paysan, c'est Cyrano qui l'a fait. (...) ».

23 Idem, *ibidem*, pp.102-103:

« (...) Mais ma prédilection pour ce passage a quelque motif secret, et je ne serois pas fâché que le lecteur m'épargnat la peine de l'expliquer. _ cet aplomb de gauserie proverbiale et de dérision affronteuse (...). Neste quadro, afigura-se importante a leitura de Valerie Worth, do Trinity College de Oxford, em « *Je te vois retracer le tableau de sa gloire: the evocative power of language in Cyrano de Bergerac's La Mort d'Agrippine* », in *Seventeenth-Century French Studies*, II, Oxford, 1989, quando, na página 87, sublinha:

« (...) The striking language which is used both in these *tableaux* and in other passages of the play also serves to divert attention from the level of action to the spoken word. In examining some of the examples of this process, we shall see that the result is not only to highlight the significance of what the speaker is saying, but to draw attention to the very powers of language. (...) »

24 Idem, *ibidem*, p.111: « (...) Pourquoi tenter aussi la carrière des lettres, quand on a le malheur d'y porter un caractère qui ne sympathise pas avec le monde, et une liberté d'âme incapable de souplesse? »

pedagogo saturado de tanto Latim e de um fanfarrão que morre de medo. O princípio epocal da imitação, a atitude criadora de «*je prends mon bien où je le trouve*», também molieresca, confluiu com uma problemática da originalidade literária que Nodier e Gautier tratam muito distintamente: a saber, o segundo apegando-se à questão já setecentista da autoria e dos seus direitos, o primeiro sugerindo até o roubo de outras passagens admiráveis que Molière não aproveitou com o seu génio transformador²¹.

Assim, afigura-se notável o prazer da leitura e da citação de *Le Pédant Joué* por parte de Charles Nodier, interrompida, reminescente num lugar, rigorosa noutra, irrepreensivelmente profunda nos dois casos ao ponto de permitir inscrever a criação cyraniana numa linha-gem constituída em criação imortal, como é o caso de Pierrot, «*l'homme du peuple grossièrement dégourdi*» e, por excelência, o do camponês exprimindo-se autenticamente no seu «patois» que frutifica em Molière, Regnard, Dancourt e Marivaux²². Com efeito, se continua a ser verdade que Nodier não coloca Cyrano de Bergerac no patamar dos maiores, é inegável que nele destaca e saborosamente lugares literários por ele muito amados, como é o caso da cena do encontro do camponês com o cavaleiro errante, paradigma do «*esprit d'observation du peintre et la vérité du portrait*», pincelada conjugada de Rabelais e Cervantes, mais uma vez exprimindo uma concepção transautoral da criação, como que uma constante também transtemporal do génio²³, para já não falar do gosto romântico pelas velharias filológicas, na sua própria expressão, isto é idiotismos nacionais e fraseologia popular. Não deixa, porém, de destacar «*cette ingénieuse prévision d'un progrès inconnu*», «*quelque mérite de nouveauté*» patentes na *Histoire comique des états et empire de la lune et du soleil*, com as ideias do autor sobre o instinto das plantas, a razão dos animais, o sentimento dos metais, as intuições da descoberta dos aerostatos..., sublinha o modelo de perfeição da discussão filosófica em «*Lettre sur les sorciers*», o seu desgosto do mundo e fantástica liberdade de alma, para concluir da injustiça do seu esquecimento, após uma morte prematura²⁴.

Retomando o autor de *Les Grotesques*, é sem cerimónia que este acusa Molière de plágio quanto à comédia de De Bergerac, recusando os debates românticos sobre o roubo legítimo, em Literatura superior _ recorde-se a posição fecunda de Almeida Garrett que fala de uma sensualidade irrecusável do bom e do belo...²⁵ _ e solidarizando-se com o criador de *Le Pédant Joué* que defendia penas pesadas para os plagiários. Théophile Gautier não recusará o ensinamento visível de um grande mestre, mas exclusivamente nos seus processos e nas suas maneiras, não nas suas frases, figuras, palavras, páginas, prevendo já os rumos da intertextualidade, com ironia, «*à un état de civilisation bien avancé*»²⁶. E Gautier, quase paradoxalmente, contribui para o tal avanço de civilização ao concluir que os génios devem muito do que realmente não chega a ser propriamente seu aos

autores medíocres, residindo, no fundo, o essencial no estilo e no carácter, realizações difíceis. À semelhança de Nodier, reconhece em Savinien de Bergerac o domínio avançado das ciências exactas, elogiando-lhe, não sem ironia, o «*dévergondage de l'imagination la plus effrénée et la plus aventureuse*», o «*genre précieux*», mas dotado «*d'un feu surprenant et une fécondité d'invention prodigieuse*», verso de vigor cornelianiano, lembrando ainda a ironia sublime de Nicomède, como na cena III do Acto V de La Mort d'Agrippine que longamente cita para coroar Cyrano de Bergerac com os louros da originalidade²⁷. Por isto, Théophile Gautier o inclui num volume dedicado às deformidades literárias, na sua expressão também «desvios poéticos», que um só breve hemistíquio de Boileau salvou do total olvido, menos escrupulosos da pureza clássica, mais dados à fantasia e ao bizarro, enfraquecidos por um regime literário excessivamente regular. É certo que Les Grotesques esboça uma poética das vítimas de Boileau, os tais «*arabesques*» e combate pela irreverência contra os opressores de «*majestueuses peruques de marbre*», no expressivo dizer de Gautier, elogiando a viva e contemporânea imitação italiana e espanhola, a língua do seu tempo, as suas modas, a sua cor e respiração, contidas, afinal, igualmente em Molière.

No sentido precisamente inverso do de Charles Nodier, que parte do epocal e particular literários para redimensionar universalmente Cyrano de Bergerac, nele próprio ou no comum com Corneille, roubado e transfundido por Molière e até Racine, eternos e iguais *inter pares*, irredutíveis a qualquer poética — «*Faites Molière, par exemple, régulateur souverain du goût d'un siècle, et vous aurez la perfection*»²⁸ —, Théophile Gautier supera a «*redite perpétuelle*» da Natureza, própria do génio e não do talento, a fundamental falta de originalidade da grande Literatura para valorizar os Chapelain, os Pradon, e na mesma bitola, os De Bergerac e Scarron, nas insignificâncias de que nem Molière está isento, nas grandezas partilhadas com Corneille. E se é verdade que a leitura de Les Grotesques impressionou fortemente o menino Edmond Rostand, no retumbante sucesso romântico da peça Cyrano de Bergerac, Gautier será mais a voz da apaixonada lembrando, condescendente e entretida, dizendo:

«*C'était le temps des jeux...*»²⁹

Nodier vai mais longe e une *belle e bête*, com uma particular sensualidade crítica, afim do amor de Roxane:

«*Rien ne peut me le rendre grotesque!*

Cyrano
Vous l'aimeriez encore?
Roxane
Et davantage presque!

»³⁰

25 GARRETT, Almeida, Obras Completas, Lisboa, Círculo de Leitores, 1986, «Prefácio da Segunda Edição», p.13:

« (...)»

E contudo, apesar de tanta disparidade, tem ele expressões, versos inteiramente imitados de Addison. E porque não, se elas são boas e eles belos? (...) Se outras imitações descobrir o leitor, saiba que se lhe não quiseram ocultar, e que em se não declararem, só há culpa da memória. (...)».

No mesmo sentido, excluindo a dissimulação garrettiana das fontes e o específico contexto nacional de combate às traduções do teatro francês, notará ainda o romântico português, em «Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa», vol. II da edição da Livraria Moderna, de 1904, p.359:

« (...) Se Virgílio houvera traduzido a Iliada, Camões a Eneida, Tasso Os Lusíadas, Milton a Jerusalém, Klopstock o Paraíso Perdido; nenhum d'elles fôra tamanho poeta, nenhuma d'essas línguas se enriquecera com tam preciosos monumentos; e todavia imitaram uns dos outros, e d'essa imitação lhes veio grande proveito.»

26 Idem, ibidem, p.202: « (...) lisez ceci, et, malgré tout le respect que l'on doit au grand Molière, dites si ce n'est pas le plus effronté plagiat qu'il se puisse voir. (...)».

Na página 203 desta sua obra, Théophile Gautier transcreve quatro páginas e meia de Cyrano de Bergerac directamente projectada, no seu entender, em Les Fourberies de Scapin.

27 Idem, ibidem, pp.209-210.

28 NODIER, Charles, op. cit., p.74.

29 Ver ROSTAND, Edmond, Cyrano de Bergerac, Paris, folio, pp.

30 Idem, ibidem, Acte IV, scène X, p.273.

Romantic Suicide: The Chatterton Myth and its Sequels

María Losada Friend
University of Huelva

By the time Thomas Chatterton died tragically in 1770, the term "suicide" had been firmly established in England. Minois in his book *History of Suicide* (1999) states that it was Prévost who expanded the term during his English stay, and that it later passed into Spanish, Italian and Portuguese. As a neologism it was officially coined in France in the seventeenth century and helped to substitute all those words that had described voluntary death marking its blameworthy nature (such as the French "*se tuer soi-meme*" or the English "self murder"). Thus, Minois sees the eighteenth century as a crucial period not only because it witnessed the practical use of the term suicide, but also because a new conception of suicide developed, caused by the emergence of a rational critical spirit, that weakened progressively its spiritual prohibitions. Using Minois's words, there is a renovation of the concept towards the so-called "guilt-free suicide" (177).

Many factors made England in the eighteenth century a relevant place in terms of suicidal occurrences, especially as it developed linked to the so-called "English malady", a name that described a national condition attributed to English citizens. It encompassed a list of different physical and psychological states, that included hypochondria, hysteria, spleen, nerves, vapours, melancholy or madness. Among them, suicide was also considered an illness. The myth of the English malady then, made the term suicide popular. The physician George Cheyne in his book *The English Malady, or, A Treatise of Nervous Disease of all Kinds* (1733) registered (without verification) a burst of cases of suicide giving way to the idea through all Europe that England was the country where more people died of suicide. He argued in his book that the causes of suicide were mainly the progress of atheism, the English fondness for philosophical spirit, and climatic determinism, given the English bad weather. His pseudo-scientific reflections were complemented by discussions, debates and were covered by the press, which widely published about the different cases of suicide, including those that Minois lists during 1680 and 1720 as aristocratic suicides. The rise of capitalism, insecurity, instability and poverty were pointed out as the main causes for suicide and thus, it gradually became contemplated as a response to social or psychological circumstances, and not as a crime.

Within this atmosphere, Minois sees the peak of what he labels "philosophical suicide" in the eighteenth century, conceived as the

result of the debate of many centuries, which tried to balance the former religious, moral and intellectual thoughts about voluntary death. Debates, the praising of figures from Classical times, and treatises in favour and against suicide progressively discharged the religious guilt and created a tolerant way of approving it as a personal decision. For example, Hume's treatise "Of Suicide", established the basis of an indulgent and tolerant understanding. He conceived suicide as a rational action, but within a divinely ordered universe. In Timmons's words, Hume's concept was against the predominant notion that assumed that "self-murder was an usurpation of divine and state authority" (269). With this kind of intellectual support, suicide lost progressively the religious connotations it had before and it started being conceived as free choice of refusing life

However, this philosophical conception took another direction at the end of the century. In the preromantic years of the 1770s, the word *suicide* became tinged with Romantic enthusiasm, conforming to what Minois describes as "Romantic suicide", mainly around Chatterton's death in 1770 and Werther's fictional death in 1774.

The best figures of Romanticism felt compelled to write about Chatterton's suicide, making it part of their works and starting a tradition which lamented and glorified the dramatic death of this youngster. It led to reflections and thoughts about life, society and the injustice of unrewarded efforts. Thus, Chatterton's death gave way to the creation of a myth that not only reconsidered the quality of his poems, but also involved serious questioning on the role of the romantic poet. Chatterton's fondness for primitivism and medievalism -that had been so much criticised by Walpole and had reduced him to a forger of medieval poems-, was reconsidered. He became highly praised, to the extent that Barbara Gates analyzing the precursors of Victorian Suicides describes Chatterton as "a glorious martyrdom to Europe's artists" (23).

Indeed Chatterton's dramatic suicide extolled the image of the Romantic individual and reinforced the cliché of the Romantic social outcast. His suicide became a symbol of a fearless spirit that triumphed over death and was somehow conceived as a victory of the individual against adversity.

The myth was progressively constructed by Chatterton's followers. The earlier responses were done by key names in English Romantic literature, who portrayed Chatterton around a series of similar motifs which show the different conceptions of suicide that still converged in the century.

Those Romantic writers who had so often contemplated the boundary between Life and Death, valued Chatterton's decision of crossing it towards the unknown. References to death and life are continuous in their homage, where his youth and lack of experience

redeem the young poet. Another interesting feature in the construction of the myth is Chatterton's marginalized social and professional position that they outstand as one of his main causes for suicide. Society is ultimately seen as the cause of his voluntary death. That is why Goldberg in his study of Southey's reflection on literary professionalism, states that Chatterton became the emblem for the miseries of literature (1996). The myth, then, helps these poets to expose their own worries about their literary career. It gives them the opportunity to question the validity of critical responses and to evaluate the agonizing system of patronage.

Coleridge's response to Chatterton's suicide took form in the verses entitled "Monody", in 1790. It is the longest and most emotive response of all Romantic authors. Coleridge praises at all times the youngster, mentioning "his noble rage" or "the genial current of his soul". He feels Chatterton's death so dramatically, that he even recreates the scene of the suicide. It is "the sad and gloomy hour", that provokes in him an outburst of rage. Echoing Warton's "Ode on Suicide" he attacks furiously the dull English society that impassively stares at this death:

When Want and cold Neglect has chill'd thy soul,
A thirst for Death I see thee drench the bowl!
Thy corpse of many a livid hue
On the bare ground I view,
Whilst various passions all my mind engage...
Now is my breast distended with a sigh,
And now a flash of Rage
Darts through the tear, that glistens in my eye.
Is this the land of liberal Hearts!
Is this the land, where Genius ne'er in vain
Pour'd forth his soul-enchanting strain?...
This ever can the generous Briton hear,
And starts not in his eye th' indignant Tear? (16)

Coleridge's personal involvement with Chatterton's death was twofolded. On the one hand, he had seen the death of his brother Luke in 1790, and his sister Ann had asked him to write a poem about him. That explains the emphatic feeling that leads Paul Magnuson to read the poem at a first level as "Coleridge's private melancholy" (3). Besides, the "Monody" was one of Coleridge's first poems, written in times of economic needs. It made him feel close to Chatterton, understand his vain struggle, and share his fear of failure. Coleridge's sympathy aligns Chatterton with other authors of tragic deaths such as Butler and Otway. He sees suicide as a result of Fate and instead of condemning Chatterton, imagines his destiny in Heaven and asks the poet to give him strength to overcome his potential own needs for suicide:

O Spirit blest!
 Whether th' eternal Throne around,
 Amids the blaze of Cherubim,

Thou pourest forth the grateful hymn,
 Or, soaring through the blest Domain,
 Enraptur' st Angels with thy strain, -
 Grant me, like thee, the lyre to sound,
 Like thee, with fire divine to glow -
 But ah! When rage the Waves of Woe,
 Grant me with firmer breast t' oppose their hate,-
 And soar beyond the storms with upright eye elate! (17)

Magnuson, however, points at a second level of reading the monody, describing it as a discursive utterance, and "a bitter denunciation of class, wealth, and ecclesiastical power" (2). Coleridge does not blame Chatterton, but the society that neglects him. In that sense, he understands Chatterton's decision to look for another life with the tools of death. In this sense, Coleridge's own epitaph of 1833 acknowledged a similar struggle that he called "death in life", aspiring to find "life in death".

The female replica to Coleridge's "Monody" is Mary Darby Robinson's own "Monody to the Memory of Chatterton" (1791), which surprisingly is not included in the canonical lists of literary sequels to Chatterton's death. As in Coleridge's poem, she recreates the scene of suicide ("this dark, mysterious scene of woe" (77) and with rebellious tone, she recalls dramatically the poet's "fruitless toil" from an early age, and the neglect and oblivion of society. Robinson's pity on Chatterton is exposed within a context in which suicide is still conceived as a sin that awaits for punishment. Thus, "the wrath of Heaven" is assumed and Chatterton's grave appears unblest. But the female poet begs the Muse to keep Chatterton's name alive, as she imagines his spirit wandering in search for mercy:

Methinks, I hear his wand'ring shade complain,
 While mournful echo lingers on the strain;
 Thro' the lone aisle his restless spirit calls,
 His phantom glides along the minster's walls;
 Where many an hour his devious footsteps trod,
 Ere Fate resign'd him to his pitying God.
 Yet, shall the MUSE to gentlest sorrow prone

Adopt his cause, and make his griefs her own;
 Ne'er shall her Chatterton's neglected name,
 Fade in inglorious dreams of doubtful fame;
 Shall he, whose pen immortal genius gave,
 Sleep unlamented in an unknown grave? (73)

Some years after these two tributes, William Wordsworth in his poem "Resolution and Independence" (1802) brings back again Chatterton's suicide. His description of Chatterton as "the marvellous boy" is the most quoted part of the poem, but Wordsworth's moral evaluation and reprobation of Chatterton's decision seems to have passed unnoticed. In the poem, as he travels in the moor, his happiness as a Child of earth turns to dark reflections of "solitude, pain of heart, distress and poverty". The poet thinks of each one's effort to survive, and mentions Chatterton. In spite of his admiration towards him, Wordsworth sees in his tragic end the punishment of Chatterton's pride:

I thought of Chatterton, the marvellous Boy,
The sleepless Soul that perished in his pride;...
By our own spirits are we deified:
We Poets in our youth begin in gladness;
But thereof come in the end despondency and madness. (284)

Wordsworth not only reactivates the myth with moral connotations, but adds notes of madness to the concept of suicide. A later and very different comment on Chatterton's suicide is Keat's dedication in "Endymion: A Poetic Romance" (1817). The poem was a trial for Keats. In Perkins's words, it was a "Trial of invention" (1136). Keats wrote it being insecure, aware that the reader would perceive his inexperience and immaturity, and his reflections in the Preface turn to Chatterton, making a serious statement on poetry and the failure of the poet: "It is just that this youngster should die away: a sad thought for me, if I had not some hope that while it is dwindling I may be plotting, and fitting myself for verses fit live". (1137). The motif of death and the hope to outlive through verses are linked. Keats takes suicide as a motif to keep his own hopes for success. In his homage to the dead poet, he acknowledges the disapproval of society on suicide, but justifies it mentioning the poet's fear to fail in his task: "there is not a fiercer hell than the failure in a great object".

Keat's homage is then a rebuke towards those critics that do not appreciate the potential greatness of young poets. That is why he ends the preface with a reflection justifying the fresh attempts of the poet who starts, and somehow justifying Chatterton's deed:

The imagination of a boy is healthy, and the mature imagination of a man is healthy; but there is a space of life between, in which the soul is in a ferment, the character undecided, the way of life uncertain, the ambition thick-sighted...(Perkins 1137).

Ultimately, Keats is apologising for his own youth and inexperience in these verses, but it helps us to see his awareness of suicide as an

act that at the time received general disapprobation. The first lines of the poem could be read as his homage to Chatterton, and his desire to keep the poet's name alive:

A thing of beauty is a joy for ever:
Its loveliness increases; it will never

Pass into nothingness; but still will keep
A bower quiet for us, and a sleep
Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing. (1137)

Finally, Shelley also has Chatterton in mind in his elegy to Keats, entitled "Adonais. An Elegy on the Death of John Keats". This poem was written in June 1821, four months after the death of Keats. According to Perkins, Shelley admired Keats greatly and he attributed incorrectly his death to the shock of savage reviews (1046). Shelley's praise on Keats makes him include the poet among those "whose names on Earth are dark", listing the tragic deaths of young poets, among whom Chatterton is the youngest:

The inheritors of unfulfilled renown
Rose from their thrones, built beyond mortal thought.
Far in the Unapparent, Chatterton
Rose, pale, - his solemn agony had not
Yet faded from him; Sidney, as he fought
And as he fell and as he lived and loved
Sublimely mild, a Spirit without spot,
Arose; and Lucan, by his death approved;
Oblivion as they rose shrank like a thing reproved.

As the other poets, Shelley wants to keep the memory of Chatterton alive in spite of society's oblivion and keeps the image of the poet's suffering permanent rejection.

Critics list other literary tributes to Chatterton by Crabbe, Byron, Scott or Rosetti. In France, the romantics enriched the construction of the myth, especially with de Vigny's play *Chatterton* in 1835, which later was adapted into an opera by Ruggiero Leoncavallo. Gates states that Vigny's play *Chatterton* (1835) made suicide fashionable in France. Using Steegmuller as source she records: "One young man committed suicide while watching Vigny's play; another killed himself with his hand resting on the last page of *Chatterton*" (23). Artistically, painters found in Chatterton's suicide a morbid motif that encompassed the sad, tragic and fearful idea of a young man killing himself, as prove Floaxman and Wallis's paintings¹. It is precisely Wallis's portrait the one that Peter Ackroyd selected as the paratextual announcement of his novel, *Chatterton* (1987). His intertextual contribution brings Chatterton's myth to our times,

where the motif of the poet's suicide hangs over the plot, as much as the spirit of Chatterton, still a ghost who has not found peace or social blessing. The witty reading by Ackroyd shows the author's great knowledge on Chatterton's life and searches for his replica in twentieth century London, in a clever portrait of a Romantic poet who suspects that Chatterton did not commit suicide, being the portrait of his death a fraud, as all Chatterton's poems. The elements used by the Romantic authors in the construction of the myth, are retaken in this contemporary novel. Reflections upon death, the economic desperation of the poet, the analysis of the boundaries between death and life and the need to make Chatterton immortal are maintained. Ackroyd's wink to the reader makes suicide a fraud planned by Chatterton, and can be read as the author's revenge towards all these centuries of rejection. Thus, Chatterton's dramatic choice to voluntarily leave this world towards the unknown proves to be a literary topic that with the help of authors of all ages still constructs the myth that still keeps Romantic suicide alive.

Bibliography

- Ackroyd, Peter. *Chatterton*. London: Hamish Hamilton, 1987.
- Coleridge, Samuel Taylor. *The Poems of Samuel Taylor Coleridge, 1787-1833*. Divu Editions E-Books. Global Language Resources, Inc., 2001.
- Gates, Barbara T., *Victorian suicide: mad crimes and sad histories*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988.
- Goldberg, Brian. "Romantic Professionalism in 1800: Robert Southey, Herbert Croft, and the Letters and Legacy of Thomas Chatterton". *English Literary History* (ELH) 63.3 (1996) 681-706.
- Groom, Nick, ed. *Thomas Chatterton and Romantic Culture*. Houndmills: Macmillan Press, 1999.
- Janowith, Anne. "The Romantic Fragment" Wu 442-51.
- Keats, John. "Endymion: A Poetic Romance" Perkins 1136-48.
- Lynch, Jack. "The Love of Truth: Johnson and Literary Fraud" <http://newark.rutgers.edu/~jlynch/Papers/sjfraud.html>
- Magnuson, Paul. "Coleridge's Discursive 'Monody on the Death of Chatterton'". *Romanticism on the Net* 17 (February 2000) <http://users.ox.ac.uk/~scat0385/17monody.html>
- Minois, George. *History of Suicide. Voluntary Death in Western Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1999.
- Nisbet, H.B. and Claude Rawson, eds. *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. IV. The Eighteenth Century*. Cambridge: CUP, 1997.
- Perkins, David, ed. *English Romantic Writers*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1967.
- Robinson, Mary Darby. "Monody to the Memory of Chatterton". (Mrs. M Robinson. *Poems*. London: J. Bell, 1791 75-79 <http://>

1 Other paintings of Chatterton are listed and analysed in Richard Holmes "Forging the Poet: Some Early Pictures of Thomas Chatterton", where he also notes "Portraits of Chatterton continue to surface, the most recent being sold at Sotheby's in July 1990...None has been authenticated, but the tradition of his 'likeness' continues to haunt the literary world" (Groom 258)

digital.library.upenn.edu/women/robinson/1791/1791-chatterton.html

Rogers, Pat, ed. *The Eighteenth Century*. New York: Holmes & Meier, 1978.

Shelley, Percy Bysshe. "Adonais. An Elegy on the Death of John Keats" Perkins 1046-54.

Timmons, Jeffrey W. "A 'Fatal Remedy': Melancholy and Self-Murder in Eighteenth-Century England" *The Age of Johnson: A Scholarly Annual* 10 (1999) 259-84.

Wordsworth, William. "Resolution and Independence" Perkins 284-285.

Wu, Duncan, ed. *A Companion to Romanticism*. Oxford: Blackwell, 1999.

<http://human.ntu.ac.uk/clare/tcs.html> (Thomas Chatterton Society)

<http://www.lib.udel.edu/ud/spec/exhibits/forgery/rowley.htm> (University of Delaware Library. "Thomas Chatterton and the Rowley Forgeries")

Configuração do motivo fáustico no feminino em *Zofloya, or the Moor* de Charlotte Dacre¹

Alexandre Dias Pinto
Universidade do Algarve

Podemos afirmar que o romance *Zofloya, or the Moor*, de Charlotte Dacre encena e reconfigura o motivo fáustico, na medida em que a protagonista da narrativa recorre ao auxílio de um mouro detentor de poderes sobrenaturais, que revelará ser o Diabo. Com este pacto, Victoria crê que pode usufruir de uma maior liberdade e obter um poder que de outra forma lhe seria inacessível, sobretudo devido às limitações da sua condição de mulher. Ora, a questão que se levanta é a de compreender as implicações que residem no facto de este motivo literário ser protagonizado por uma personagem feminina. Para tal, será necessário rever o núcleo de significados estáveis e dominantes deste mito literário secular, conjuntamente com as circunstâncias sociais e ideológicas que encontramos na época em que *Zofloya, or the Moor* foi publicado. Por agora, retenhamos a ideia de que estamos perante um romance da autoria de uma mulher (Charlotte Dacre) que escreve a história de uma personagem feminina (Victoria), a qual, numa sociedade dominada por valores e instituições masculinas, se alia a Satanás para reivindicar os seus direitos de cidadania.

Na sua versão original, o motivo literário em questão apresenta, porém, uma variante diferente deste padrão narrativo: Fausto é um homem de excepção - um sábio, alquimista - que, consciente das implicações do seu acto, vende a alma ao Diabo esperando satisfazer a sua curiosidade científica e os seus desejos mundanos. Assim, apesar de este mito literário ter origem na figura histórico-lendária de Johann ou Georg Faust (cf. Dabezies, 1988: 587), foi a literatura que inicialmente se encarregou de fazer dele um avatar da cultura ocidental. Esta frágil semente viria a germinar e a crescer até se tornar num dos mais viçosos e férteis motivos da tradição cultural europeia, sendo glosada na literatura (por Marlowe, Goethe, Valéry e Pessoa, entre outros), na música (na ópera de Gounod, nas *Lieder* de Wagner e por Mussorgsky), na pintura (recordo o quadro de A. Zimmerman, *Fausto e Mefistófeles dirigindo-se para Blocksberg*) e até no cinema (penso no filme *Faust* do expressionista alemão Murnau e em *Mephisto* de Istvan Szabo - para outros exemplos, ver Singer, 2001).

Ao longo do tempo, a figura do pactuante do Diabo foi sofrendo uma metamorfose, recebendo por vezes diferentes nomes, ganhando novos contornos e novas conotações semânticas e ideológicas. Até à publicação do romance de Dacre, em 1806, a obra mais marcante

¹ Estou grato à Professora Doutora Alcinda Pinheiro de Sousa pelo debate que mantivemos sobre a obra e sobre o tema deste trabalho bem como pelas sugestões que me deu.

sobre a personagem era a tragédia *Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe (1998[1604]). Neste texto dramático, o protagonista rebelase contra Deus e contra a ciência, porque nenhum dos dois lhe facultava as respostas aos problemas existenciais e epistemológicos com que se debate. Na tragédia renascentista de Marlowe transpira ainda o fervor cristão medieval, que não ficou inteiramente sepultado nesta época. Consequentemente, a transgressão do herói está profundamente marcada pela ideia de pecado religioso. Fausto é um homem com as aspirações renascentistas nos campos da ciência e da política, acabando por ser apanhado no meio do confronto entre a ambição do saber e a concepção fechada e estática de um mundo rigidamente organizado em torno da ideia de Deus e tutelado pela Igreja.

Outra obra maior sobre este motivo literário é o drama lírico de Goethe, *Faust*, cuja primeira parte saiu do prelo em 1808, dois anos após a publicação de *Zofloya*. Uma profunda insatisfação, ontológica e gnosiológica, tolhe o sábio, que deixa de acreditar na validade do conhecimento terreno e pactua com Mefistófeles para poder ultrapassar as limitações da condição e do saber humanos e saciar a sua sede de infinito. A ambição desmesurada e a ousadia de se rebelar contra o destino e contra Deus, sabendo que o resultado do confronto lhe será desfavorável, são traços que aproximam a personagem da figura do herói romântico.

Em comum, os Faustos de Marlowe, de Goethe e de outros autores esboçam um gesto de recusa relativamente a uma conjuntura dominada por forças sociais, religiosas, políticas ou mesmo psicológicas, que os aprisionam. A personagem é transgressora na medida em que, ao vender a alma ao Diabo, se revolta contra Deus e infringe as leis e regras basilares do Cristianismo.

Por seu lado, a dimensão fáustica de Victoria assume uma configuração muito própria e nova na literatura ocidental. A jovem veneziana associa-se a uma personagem misteriosa e possuidora de poderes ocultos, o mouro Zofloya, com a finalidade imediata de conquistar o homem que deseja, Henriquez, e com o intuito mais amplo de adquirir a liberdade e o poder que a mulher da época não pode ter. Diríamos hoje que, de forma algo inconsciente, Victoria reivindica os direitos sociais que lhe são negados enquanto membro do sexo feminino.

Como acontece noutros romances góticos e em vários romances históricos (ver Punter, 1996), as questões sociais e políticas retratadas na época a que o enredo de *Zofloya, or the Moor* se reporta (o século XV) aludem transversalmente ao contexto sócio-político e aos problemas vividos no tempo da escrita do romance: o início do século XIX. Ora, no século XVIII e na primeira metade do século XIX, a sociedade inglesa era ainda rigidamente estratificada e os seculares valores domésticos continuavam a afastar a mulher da cena pública britânica e a destinar-lhe um lugar subalterno e

passivo nas esferas familiar, social e política. Na sociedade fortemente patriarcal, estavam-lhe destinados papéis que a colocavam na dependência dos homens (do pai, do marido e de Deus) e a procuravam limitar às funções de esposa, mãe e amante². À mulher não era permitido participar com plenos direitos e em igualdade de oportunidades na vida social, na medida em que os domínios da política, da intelectualidade e das profissões de destaque, se não lhe estavam completamente vedados, tinham um acesso muitíssimo restrito.

Zofloya, or the Moor é publicado em 1806, dezassete anos após a Revolução Francesa, que tantos sonhos de liberdade e igualdade social fomentou não só entre os cidadãos - e as cidadãs - franceses, mas também entre indivíduos de outros países. Já vários autores viram nos romances góticos ecos solapados das expectativas e dos ideais dessa Revolução, bem como do terror que se seguiu a este acontecimento. Por exemplo, o Marquês de Sade interpreta do seguinte modo a voga do romance gótico: "It became the necessary fruit of the revolutionary tremors felt by the whole Europe" (Sade, 1900 [1800]: 49)³. Os ideais da Revolução Francesa de "Liberdade, Igualdade e Fraternidade" brilharam como a luz distante de um facho que encheu de esperança as cidadãs europeias, as quais ansiavam pela emancipação social, política e sexual. Segundo Godineau (1994: 37): "[Com a Revolução]as mulheres são chamadas a assegurar as funções familiares, mas, enquanto cidadãs, devem ultrapassá-las para se ocuparem de uma felicidade comum." As leis de 1792, por exemplo, tratam a mulher em igualdade de direitos com o homem no casamento. No entanto, informa-nos Sledziewski (1994: 45) que "A conquista das liberdades civis não inclui, é certo, a dos direitos cívicos". As "citoyennes" rapidamente compreenderam o vazio destes ideais no que diz respeito aos direitos de cidadania conferidos ao "sexo fraco". A mulher quer sair do lar para a cidade e participar na ágora moderna, mas tal não lhe é permitido.

Ainda assim, a sua voz fez-se ouvir em vários escritos da época. Na Grã-Bretanha, os quinze anos que antecederam a publicação de *Zofloya* assistiram a um fervilhar intenso e contínuo das ideias de libertação e reivindicação, vindas de vários quadrantes da sociedade. Nas palavras de Hélio Alves (2001: 28): "The 1790s in Britain are usually seen as a period when the cry for civil and political rights for all, women and men alike, was in the order of the day." Em parte influenciadas pela Revolução Francesa, várias autoras publicaram nesta década obras em que apresentavam as suas ideias sobre a condição feminina, a educação e a posição da mulher na sociedade de então, formulando propostas concretas sobre medidas a tomar para alterar a situação de desigualdade e injustiça. Refiro-me a escritoras como Mary Robinson, Mary Hays, Maria Edgeworth, entre outras (ver Alves, 2001), sem esquecer Mary Wollstonecraft e a sua obra seminal, de 1792, *A Vindication of the Rights of Woman*.

2 As palavras de Angela Carter que explicam as circunstâncias vividas pela protagonista que dá nome ao romance de Sade, *Julliette*, podiam aplicar-se a Victoria: "She is not in control of her life; her poverty and her femininity conspire to rob her of autonomy." (Carter, 1979: 51)

3 Victor Sage estudou o romance gótico numa perspectiva histórico-política e comenta deste modo a afirmação de Sade que chamava a atenção para a dimensão social deste género narrativo: "In 1800 the Marquis de Sade revealed an equally interest in the Gothic novel, reading Ann Radcliffe and Lewis as a partly unconscious response to the revolutionary upheavals that had recently shaken Europe." (Sage, 1900: 13)

Ora, este conjunto de propostas e reivindicações, que visava consagrar os direitos individuais de todas as cidadãs (e cidadãos), virá a marcar, pelo menos de forma indirecta, textos literários como *Zofloya*. Tendo Dacre lido ou não as obras destas autoras, inegável é que as ideias circulavam no meio intelectual de então e muito provável seria que a romancista - mãe solteira, amante de um homem casado e, conseqüentemente, mulher socialmente discriminada - as conhecesse e até as perfilhasse.

Quando lemos *Zofloya* e tomamos consciência do contexto histórico e político em que este se insere, não podemos deixar de nos interrogar se é legítimo ver em Victoria uma representante da mentalidade e das expectativas de emancipação das mulheres, sobretudo das inglesas que vivem na transição do século XVIII para o XIX - a época da escrita do romance. Será, pois, a actuação de Victoria um grito da mulher que emerge da Revolução Francesa, protestando contra as convenções sociais vigentes? Ou tratar-se-á de uma revolta movida pela protagonista meramente em nome pessoal sem qualquer "consciência de classe"?

As circunstâncias sociais em que Victoria vive espelham a situação da mulher no início do século XIX. A jovem apercebe-se de que as condições e o curso da sua vida são, em grande medida, determinados pelos homens que a rodeiam - o pai, o marido, o amante da mãe e Zofloya. Através da sua luta contra esta conjuntura adversa, Victoria pretende integrar-se na sociedade como membro de plenos direitos e aí realizar-se enquanto ser humano. A transgressão dá-se, sobretudo, aos níveis social, moral e sexual, visto que a protagonista se insurge contra o poder das figuras masculinas que tutelam a sua vida e das instituições de índole patriarcal que suportam a sociedade: a família, a justiça e, implicitamente, a Igreja. Victoria infringe as regras sociais que exigem a sua abnegação, uma conduta contida enquanto mulher e a anulação do desejo e da ambição: "From [Victoria's] infancy untaught, therefore unaccustomed to subdue herself, she had no conception of that *refined* species of virtue which consists in self-denial." (Dacre, 1997 [1806]: 132) A personagem não aceita estas imposições externas e infringe, uma após outra, uma série de regras e leis do foro social, judicial e religioso: desrespeita a autoridade materna, tenta seduzir o irmão do marido, assassina Berenza e Lilla e, no fim, junta-se a um bando de salteadores. O seu espírito empreendedor e a sua acção não se coadunam com o papel e o comportamento social esperados de uma mulher.

Como as demais figuras fáusticas, o percurso de vida da protagonista de *Zofloya* é marcado pela transgressão e pela revolta. Se associamos Victoria à galeria das demais configurações deste arquétipo literário, é porque em todas reside uma insatisfação existencial que advém da sua condição humana ou social. A incapacidade de superarem pelos seus próprio meios as suas

limitações leva-as a infringir as regras impostas. No entanto, os actos transgressivos de cada uma assumem características diferentes. Tanto o protagonista do drama de Marlowe como o de Goethe são homens de condição social e humana superior - são sábios reconhecidos, médicos aclamados -, que se encontram plenamente integrados na sua comunidade. A transgressão é religiosa e humana, na medida em que Fausto renega Deus para poder transcender os limites da sua natureza de comum mortal.

Por seu lado, Victoria compreende que, enquanto mulher, a sua esfera de actuação e a sua iniciativa estão grandemente cerceadas: tal acontece quando o seu futuro depende da decisão do amante da mãe, ou tem de esperar pelo pedido de casamento de Berenza em lugar de ser ela a fomulá-lo, ou ainda quando é insultada por Henriquez porque ela o tentara seduzir. Deste modo, Victoria não se insurge primordialmente contra Deus e a Igreja, mas, por ser mulher, contra as instituições e os princípios da sociedade patriarcal que as sustentam; só porque a Igreja é uma dessas instituições é que a insurreição se manifesta também no plano religioso.

Embora a luta de Victoria seja conduzida em nome individual e pessoal, podemos ler nela uma atitude subversiva relativamente aos valores da sociedade e às suas práticas. A protagonista jamais se refere à defesa dos direitos dos membros do seu sexo. Contudo, as circunstâncias sociais que tem de enfrentar e a corrente de ideias que circulavam na época da escrita do romance legitimam uma leitura que entreveja no percurso e na actuação da jovem uma reivindicação dos direitos que são vedados às mulheres. Ainda assim, os propósitos individualistas e algo mesquinhos que movem Victoria revelam que ela não está consciente das implicações mais fundas da sua inconformidade, visto que o seu combate é travado em nome individual e, por vezes, contra outras mulheres. As circunstâncias adversas em que se encontra desencadeiam em Victoria sentimentos como a cobiça, o ódio, a ambição mesquinha e até a sede de vingança, que a impelem para ultrapassar a sua situação desfavorável. O homicídio e o rapto são os meios a que recorre para eliminar os que se intrometem entre si e a realização dos seus planos.

Contudo, em abono da personagem, não devemos ignorar que, antes de ser criminosa, Victoria foi vítima daqueles que a rodeavam e do meio em que vivia. Na sua perspectiva, a adversidade com que se debate legitima a sua vingança e a sua conduta criminosa. Apesar disso, aos olhos do narrador do romance as contrariedades que sofreu não justificam o seu percurso de crime e destruição. Em diversos momentos, várias personagens, como os pais de Victoria, e o próprio narrador reconhecem que tanto a atitude orgulhosa e arrogante da jovem como a sua conduta transgressiva se deviam, em grande parte, à educação mal direccionada que ela recebera. A este facto devemos acrescentar o acontecimento traumático que constituiu o adultério da mãe e a morte do pai após um duelo com o amante desta. Há,

pois, já no percurso de Laurina (mãe de Victoria) um precedente que condiciona a formação da filha. Estamos perante um caso em que, não havendo uma figura tutelar que funcione como exemplo edificante, a jovem envereda por um caminho ao longo do qual decide não pautar a sua conduta pelos valores morais que lhe foram transmitidos a fim de se libertar de uma série de preceitos que a impediriam de pôr em prática as armas de que necessita para alcançar os seus objectivos. Por isso não hesitou em agir do modo como fez.

É certo que Victoria não sabe que se associou ao Diabo, pois só no final Zofloya revela a sua verdadeira identidade. Apesar disso, estava ciente da natureza criminoso dos seus actos. Por outras palavras, embora ignorando que o mouro era Satanás, Victoria não desconhecia que caminhava no trilho da transgressão social, jurídica e religiosa.

É possível compreender a escolha da figura de um mouro para encarnar o Diabo se tivermos em conta o valor que é investido na imagem do muçulmano tanto na época em que decorre a acção do romance como à data da escrita da obra. O mundo islâmico era, ainda no século XIX, um reduto em que o homem ocidental não penetrara completamente - recorde-se que a visita de Richard Burton a Meca e Medina foi, em 1853, um feito saudado tanto pela ousadia como pelo seu carácter pioneiro. Daí que o saber e os costumes que o mundo árabe encerrava constituíssem um grande mistério para o homem europeu, que o vê de fora, se intriga e o teme. Zofloya é, portanto, uma personagem que se inscreve na linhagem de uma série de árabes que a Europa veio a conhecer e em relação aos quais assumiu uma posição ambivalente: por um lado, de curiosidade e admiração; por outro, de receio e desconfiança. Penso concretamente em figuras da ciência e do pensamento como Averróis, Avicena, Algazel ou Al-Farabi. Olhando para a obra destes autores, a Europa temeu que o Oriente detivesse um saber que aquela não possuía e que esse saber fosse eivado de contornos mágicos e meta-empíricos, não dominados pelo Ocidente. Nessa medida, Zofloya é uma representação das ideias preconcebidas e dos receios que o homem europeu tinha do mundo islâmico.

A escolha da figura do mouro deve-se também ao facto de a personagem, sendo um homem de outra civilização, se encontrar fora do quadro ético e moral da sociedade cristã. Esta circunstância confere-lhe a liberdade de quem não se submete às regras do meio social no qual está inserido e assim se pode movimentar com maior facilidade. É nesta linha, creio, que devemos entender o significado do "retrato do Diabo como mouro". Por se tratar de uma figura que se localiza fora do quadro de valores éticos e religiosos da sociedade ocidental, Zofloya encoraja Victoria, que por ele sente um forte desejo erótico, a romper com os preceitos sociais e morais que espartilhavam a sua liberdade e a reprimiam os impulsos da sua

libido. É esta suspensão dos valores morais que permite a Victoria entrever a possibilidades da sua realização amorosa e sexual.

Assim, o empenho pessoal que o Diabo coloca no processo de tentação e sedução de Victoria faz dela uma personagem singular. É, porém, outra a faceta que contribui para a tornar numa figura admirável. Se Fausto era uma figura titânica, porque há grandeza no facto de se rebelar contra e de afrontar Deus e o destino, Victoria também o é. A dimensão titânica da protagonista de *Zofloya* reside na ousadia, mas também na justeza, da luta desigual que trava contra as instituições, as práticas e os valores criados e sustentados pelos homens. Apesar dos instintos mesquinhos e do percurso criminoso, o carácter superior da personagem transforma a sua actuação transgressiva numa celebração da luta das mulheres contra o domínio masculino.

A revolta de Victoria faz-se, pois, em nome de um acto de libertação, que, a um primeiro nível, se exprime num plano pessoal. Uma interpretação do gesto de ruptura do protagonista de *Faust* de Goethe, que se articula com esta, é avançada num artigo (infelizmente esquecido) de Paulo Quintela (1996[1936]), intitulado "A lição histórica do *Fausto*". Elucida-nos Quintela que o sábio se viu na necessidade de quebrar os pesados grilhões que o prendiam à história do Ocidente e à tradição científica, e mesmo de fazer tábua rasa desse saber, visto que estas o impediam de explorar novos domínios e alcançar outro tipo de verdades. Daí que Fausto tenha procurado operar um corte epistemológico (diríamos hoje) para permitir que o conhecimento pudesse expandir-se de forma nunca antes vista.

Numa linha de interpretação que se aproxima da anterior, Ian Watt (1996) elege, em *Myths of Modern Individualism*, o individualismo como o traço definidor do mito de Fausto. Watt define este conceito como a afirmação libertadora do homem em relação às circunstâncias e às forças sociais, religiosas e ideológicas em que se inscreve e que o prendem.

Ora, o combate de Victoria é também movido contra os valores e os condicionalismos da tradição ocidental; neste caso, não a tradição científica, mas a social, ética e política. Diferentemente de Fausto, é com os valores e as práticas sociais e com os códigos morais que sustentam a posição hegemónica do homem que a protagonista de *Zofloya* pretende romper. O percurso de destruição e crime empreendido por Victoria traduz não apenas a suspensão, mas também um ataque aos valores e aos preceitos morais. Apesar de assumirem proporções extremas, as suas acções são, em grande medida, a expressão intencional da transgressão de um quadro axiológico e social que escraviza e submete as mulheres, tanto as do século XV como as do XIX. Nessa medida, os crimes e as infracções de Victoria são uma forma de protesto, que não soube encontrar os modos mais consequentes e produtivas de contribuir para subverter

esta situação social. Embora sendo uma luta contra o poder masculino, a rebelião de Victoria está imbuída de um profundo egoísmo e de um individualismo que em momento algum ganha o sentido de mobilização pela causa feminina.

Ainda assim, nesta linha de interpretação do romance, defendendo que a obra e o contexto sócio-político e ideológico em que esta foi redigida nos convidam a fazer uma leitura metonímica da actuação da personagem, permitindo-nos ver, na sua insurreição, o combate das mulheres oitocentistas e o anseio pela igualdade e pela justiça social. Os motivos e as condições desta luta celebram, de forma simbólica, a grandeza e a validade da causa feminina. E se Victoria decide suspender os princípios éticos e morais e recorrer ao crime para conseguir os seus intentos é porque a sociedade não lhe permite o uso de outras estratégias de reivindicação.

A revolta e a recusa da figura central do romance, bem como a forma como procura dominar as circunstâncias adversas da sua existência, expressam-se, na sua forma mais radical, num crescendo de violência e destruição. Esta espiral de violência culmina na morte e condenação eterna da própria Victoria. Servirá o percurso da personagem como um aviso relativamente aos meios adoptados pelas mulheres na luta de libertação feminina, do mesmo modo que *Frankenstein* de Mary Shelley servia como reflexão sobre os perigos de ultrapassar de forma irreflectida os limites da natureza e da ciência? Eis uma pergunta à qual não deve ser um homem a dar uma resposta e, por isso, me detenho neste ponto da minha reflexão.

BIBLIOGRAFIA

Alves, Hélio Osvaldo. "To love the hateful, to honour the despicable. British women and mental subordination", *Anglo-Saxónica. Revista do Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa*, Série II, números 14 e 15, pp. 25-37, 2001.

Barrento, João (org.) *Fausto na Literatura Europeia*, Lisboa, Apáginastantas, 1984.

The Bible. Authorized Version. Oxford, The Bible Society, 1994.

Botting, Fred. *Gothic*, Col. The New Critical Idiom, London and New York, Routledge, 1996.

Brunel, Pierre (dir.). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Lonrai, Editions du Rochers, 1998.

Carter, Angela. *The Sadeian Woman. An Exercise in Cultural History*, London, Virago Press, 1979.

Dabiez, André. "Faust", in Brunel, Pierre (dir.) *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Lonrai, Editions du Rochers, 1988.

Dacre, Charlotte. *Zofloya or the Moor*, Oxford, Oxford University Press, 1997[1806].

Duby, George e Perrot, Michelle (eds.). *História das Mulheres no*

Ocidente, Vol. IV, Porto, Edições Afrontamento, 1994.

Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de Argumentos de la Literatura Occidental*, Madrid, Gredos, 1980.

Godineau, Dominique. "Filhas da Liberdade e Cidadãs Revolucionárias", in DUBY, George e Perrot, Michelle (eds.), *História das Mulheres no Ocidente*, Vol. IV, Porto, Edições Afrontamento, pp. 21-39, 1994.

Goethe, Johan W. Fausto, Trad. de João Barrento, Lisboa, Relógio d'Água, 1999 [1808, 1832],

Marlowe, Christopher. *Doctor Faustus*, London, Routledge, 1998 [1604].

Punter, David. *The Literature of Terror*, Vol. I, London and New York, Longman, 1996

Quintela, Paulo. "A lição histórica do Fausto", *Obras Completas: I. 'Hölderlin' e Outros Estudos*, ed. L. Scheidl, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 245-252, 1996.

Sade, Marquês de. "The fruit of revolutionary tremors", in SAGE (ed.) *The Gothic Novel*, Casebook series, London, Macmillan, pp. 48-49, 1990 [1800].

Sage, Victor (ed.). *The Gothic Novel*, Casebook series, London, Macmillan, 1900.

Singer, Robert. "Modern Magic: The Pre-War Silent Faust Film", in Basílio, Kelly (ed.), *Act 4: Harmonias*, Lisboa, Centro de Estudos Comparistas e Ed. Colibri, 2001.

Sledziewsky, Élisabeth. "A Revolução Francesa. A Viragem", in DUBY, George e PERROT, Michelle (eds.), *História das Mulheres no Ocidente*, Vol. IV, Porto, Edições Afrontamento, pp. 41-57, 1994.

Watt, Ian. *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Medievalismo(s) a Duas Vozes: Acordes Românticos de Herculano e Ruskin

*Dulce Melão
Escola Superior de Educação
Jean Piaget/Viseu*

Abstract: In the nineteenth century the Middle Ages was reborn in Europe, becoming a powerful tool against industrialisation. It is widely recognised that Herculano and Ruskin played an important role in conveying new images of the epoch to the readers. However, scholars have shown little interest in the influence Scott's portraits of the Middle Ages exerted in Herculano and Ruskin's depiction of the epoch. The aim of this paper is twofold: (1) to highlight the importance attained by the Middle Ages in the works of Herculano and Ruskin; (2) to examine the reasons that led both authors to transform the medieval period into a didactic discourse in their works.

Resumo: No século XIX, a Idade Média renasceu na Europa, transformando-se em poderosa ferramenta de combate à industrialização. É amplamente aceite que Herculano e Ruskin desempenharam um importante papel na divulgação de uma imagem renovada da época junto dos leitores. No entanto, os investigadores têm demonstrado pouco interesse em estudar a influência que os retratos da Idade Média elaborados por Scott exerceram na pintura que Herculano e Ruskin fazem da época. Este artigo tem dois objectivos: (1) pôr em relevo a importância que a Idade Média assume nas obras de Herculano e Ruskin; (2) descortinar as razões que levaram os dois autores a transformar o período medieval em discurso didáctico nas suas obras.

1. Introdução

É sabido que o clima de instabilidade política que varreu a Europa no século XIX bem como a progressiva industrialização das sociedades suscitou uma nem sempre saudável nostalgia pelo retorno a épocas passadas. Compreende-se, pois, que um novo género literário tendo como matéria-prima o passado, misto de ficção e História, venha responder a tal aspiração. Assim, o romance histórico, através da pena de Walter Scott, traz à Europa o sonho perdido, revitalizando o interesse pela longínqua Idade Média, cujos contornos mal definidos apelavam aos leitores em busca de refrigério para os problemas que eivavam o presente. Alexandre Herculano (1810-1877) e John Ruskin (1819-1900), inspirados por Scott, deram a conhecer aos seus contemporâneos a época medieval, conferindo-lhe uma panóplia

de matizes que a tornasse atractiva e possibilitasse estabelecer pontos de contacto com o presente. Ainda que inseridos em realidades distintas, ambos procuraram exercer uma influência marcante nas sociedades em que estavam inseridos, insuflando inusitado vigor à mensagem que veicularam através das suas obras. Nesta breve reflexão, ainda que de forma não exaustiva, procurarei pôr a nu a importância que Idade Média assume nas obras de Herculano e Ruskin, e descortinar os propósitos que os movem a adoptar tal matéria-prima ao serviço de uma estratégia de persuasão com intuítos didácticos, aos quais não está alheia a edificação moral.

2. Medievalismo(s)

O interesse suscitado pela Idade Média na Europa do século XIX deu origem à criação de múltiplas manifestações culturais tendo como matéria de eleição a época medieval. Assim, não é possível definir de forma rigorosa tal fenómeno que assumiu distintos contornos ditados pelas sociedades em que emergiu. No que respeita a Inglaterra, o caso é particularmente complexo dada a heterogeneidade dos componentes que fazem parte do chamado medievalismo romântico e vitoriano. Tal como sublinha Banham (1984:17) a riqueza do medievalismo advém exactamente da sua diversidade, abarcando os romances de cavalaria, os romances de Scott e o renascer do estilo Gótico, entre outros. No seu mais recente estudo sobre o medievalismo romântico, Fay (2001) chama também a atenção para a importância de tal diversidade cujo interesse terá ditado o que autora (2001:6) identifica como a recente revisão crítica a que foi sujeita a atracção dos românticos pelo passado. O seu estudo é também uma contribuição de relevo para compreender tal atracção já que se fixa sobretudo na poesia, completando, pois, estudos centrados na prosa e romance do século XIX, como é o caso de Chandler (1975, 1971).

Scott é unanimemente apontado (Yokoyama 1991, Chapman 1986) como o maior responsável pela popularidade alcançada pela Idade Média na Europa do século XIX, à qual Portugal também não escapou. Garrett e Herculano foram os principais obreiros a levar a cabo uma revolução cultural que instalou o passado como força vivificadora do panorama político-cultural do país. É sabido que o medievalismo garrettiano se verte em moldes distintos do medievalismo herculaniano já que, como sublinha Buescu (1997:312), o primeiro contempla o *Romanceiro* e a arrumação doutrinária que Garrett deu à história da literatura Portuguesa, enquanto o segundo diz respeito à centralidade que a Idade Média adquire quer nos estudos de historiografia, quer na obra narrativa de Herculano. Ora este último, tal como Ruskin, terá Scott como fonte primária de inspiração,¹ pondo em palco, nos seus romances, uma Idade Média cuja cor apele ao leitor. Dada a multiplicidade de sentidos que Herculano e Ruskin conferiram ao período medieval a minha

1 Apesar da importância que Scott assume na vida e obra de Ruskin há poucos estudos que investiguem tal influência. Finley (1987) e Clegg (1985) são excepções. No respeito à atracção que Scott exerceu em Herculano importa destacar o estudo de Pires (1979) bem como a recente investigação, ainda que de âmbito mais alargado, de Marinho (1999), sobre o romance histórico.

abordagem será obrigatoriamente sumária. Por razões de ordem metodológica fixarei a minha atenção, em primeiro lugar, no medievalismo multiforme de Herculano. Em segundo lugar, lançarei um olhar atento ao medievalismo idealista de Ruskin,² procurando deslindar as motivações por detrás do interesse demonstrado pela Idade Média e a forma como tal preferência se verte na sua prosa.

a) O medievalismo multiforme de Herculano

Serrão (1977:178) define sintomaticamente Herculano como “homem de letras que sentia a paixão da Idade Média.” França (1977:49) vai porventura mais longe quando afirma que “medievalista por vocação romântica e por opção ideológica, Herculano entendeu a Idade Média como uma vivência global.” De facto, a par da sua relevante faceta de historiador que o instigava a ver na Idade Média o período de ouro da História,³ enquanto escritor Herculano hasteou a época medieval como bandeira doutrinária. Para o escritor, a Idade Média era “imensamente poética porque tinha crenças, e profundamente simbólica, porque era poética” (Herculano, 1985:319). O encanto de tal “brilhante época” (Herculano, 1986:51) residia também, segundo o seu ponto de vista, e à semelhança de Ruskin, na cavalaria. Veja-se, a título de exemplo, o entusiasmo com que se refere aos cavaleiros de tempos idos:

Os cavaleiros-modelos...foram só os que se criaram na corte de D. João I; e a poética ficção dos Doze de Inglaterra pinta a época em que se diz sucedera essa aventura. Cavaleiros andantes portugueses houve-os nos séculos anteriores; mas a cortesia, a louçaínia, e a galantaria que caracterizavam a verdadeira cavalaria só as amostra a nossa história nos guerreiros indomáveis, que na batalha de Aljubarrota formavam o esquadrão brilhante chamado a *Ala dos Namorados*. Eram estes guerreiros que faziam aqueles votos denodados, em demanda de cuja execução muitas vezes perdiam a vida: eram estes que, discorrendo pelas terras estrangeiras, aí deixavam perene memória de seus esforçados feitos (Herculano, 1986:52)

Não admira, pois, que um dos seus romances favoritos seja *Ivanhoe* (1819), classificando-o como “uma pintura da vida da Idade Média” (Herculano 1986:194). Herculano procurará também na sua paleta de artista as cores que, em seu entender, são mais adequadas para tornarem tal período atractivo aos olhos do leitor.

O Panorama, revista que dirigiu durante largos anos, foi o primeiro veículo que possibilitou a Herculano a revitalização da Idade Média, transformando-a em discurso poético-didáctico. Assim, nas suas *Lendas e Narrativas*, contemporâneas em termos de elaboração e publicação dos seus romances históricos,⁴ há múltiplos exemplos que corroboram o seu interesse pela época medieval e indiciam os propósitos que o movem. Em *Arras por Foro de Espanha* (1841-42) e

2 Não sendo meu propósito rotular, de forma taxativa, o modo como Herculano e Ruskin interpretaram a Idade Média julgo que, enquanto o primeiro confere ao período medieval múltiplos matizes com intuídos claramente didácticos, lançando mão dos romances e narrativas históricas para atingir os seus propósitos, o segundo busca na Idade Média um lenitivo eficaz para o seu desencanto com o estado a que chegou a sociedade Inglesa. Tal não significa, porém, que o período medieval lhe não sirva como modo eficaz de contrastar passado e presente, apesar de lhe conferir contornos ideais.

3 Tal como afirma Beau (1964:169), “A Idade Média afigura-se-lhe como o protesto da variedade contra a unidade, da individualidade nacional contra a organização totalitária e niveladora do Império Romano (...) A Idade Média apresenta-se-lhe como a época em que a nação chegou à consciência e realização da sua autonomia.”

4 Recorde-se que três capítulos de *O Monge de Cister*, publicado em volume em 1848, surgiram em folhetins em 1841. *O Bobo e Eurico*, o *Presbítero* começam a ser publicados n’ *O Panorama* em 1843 e 1844 respectivamente.

O Alcaide de Santarém (1845-46) o leitor é convidado a reflectir sobre o carácter negativo da vingança, cuja crueza medieval é posta a nu sem rodeios. A ambição desmedida de Leonor Teles, que Herculano (1992a:63, 87) pinta com cores porventura mais fortes que a de Fernando Peres de Trava em *O Bobo* (1878), fornece também aos leitores ampla matéria de reflexão. A lealdade e a coragem dos cavaleiros medievais estão, por seu turno, bem vincadas em narrativas como *O Castelo de Faria* (1838) e *A Morte do Lidador* (1839), onde sobressaem, respectivamente o espírito combativo de Nuno Gonçalves e Gonçalo Nuno (Herculano 1992a:194-96) e o “valor indomável” de Gonçalo Mendes da Maia (Herculano 1992b:101). Igualmente digno de realce é o destaque conferido, na primeira narrativa, ao castelo medieval (Herculano 1992a:191), e na segunda à descrição da batalha em que participa Gonçalo Mendes da Maia (Herculano 1992b:108-10). Merece também especial menção *A Abóbada* (1839), talvez uma das narrativas mais citadas de Herculano. Conferindo lugar central à que designa de “página do nosso livro de pedra a que os espíritos vulgares chamam simplesmente o mosteiro da Batalha” (Herculano 1992a:205), o romancista põe em relevo um eloquente exemplo de amor à pátria aliada a inusitada coragem: o de mestre Afonso Domingues. A vontade férrea do cavaleiro que se bateu na batalha de Aljubarrota em completar a obra que iniciara, em vez de a deixar entregue nas mãos de um estrangeiro cuja alma “não é aquecida à luz do amor da pátria” (Herculano 1992a:212), dá lições a todos os que o rodeiam, incluindo o próprio monarca.

Nos seus romances históricos Herculano confere também especial relevo à Idade Média, dando preferência à descrição de ambientes de cor medieval onde se destacam figuras como o cavaleiro ou o bobo. Assim, em *Eurico, o Presbítero* (1844) o herói é cavaleiro-presbítero Eurico, cuja acção no campo de batalha é sobejamente posta em destaque; em *O Monge de Cister* (1848) o protagonista da história é Vasco da Silva, cavaleiro feito monge, e em *O Bobo* (1878), para além do destaque conferido a *D. Bibas, o bobo da corte*, é dado particular relevo ao cavaleiro Gonçalo Mendes da Maia. Nos três romances não faltam quer descrições pormenorizadas de batalhas, que permitem ressaltar qualidades como a coragem, a lealdade e a magnanimidade quer, no caso de *O Bobo* (1878), um colorido torneio em que sobressai a acção vigorosa de Gonçalo Mendes da Maia. O cenário medieval em que se movem tais personagens serve igualmente a Herculano para veicular uma mensagem de forte pendor ideológico através do contraste passado/presente. Tal como sublinha Buescu (1987:22), o passado “estabelece com o presente, aos olhos do escritor romântico, uma *relação dinâmica*, estruturadora de uma compreensão do contemporâneo, possibilitando pois uma acção mental e até factual sobre esse mesmo presente.” Tal relação assume nos romances de Herculano um papel central na divulgação de pressupostos que Herculano crê fundamentais para que se operem mudanças que reputa

de essenciais ao desenvolvimento harmonioso da sua pátria. Não admira, pois, que logo no primeiro capítulo de *Eurico, o Presbítero* (1844) seja dado grande destaque ao estado de decadência a que chegou o Império de Espanha, sendo o leitor chamado a reflectir sobre um povo que “esquecera completamente as virtudes guerreiras de seus avós” (Herculano, 1994:35) e se entregara a uma guerra civil alimentada por traições e vinganças, alentando em seu seio a corrupção. O distanciamento entre glórias passadas e degeneração no presente é também habilmente marcado pelas reflexões do presbítero Eurico. É que estas apontam com maior veemência para a importância da perda das “tradições de avós” (Herculano, 1994:53) e também para o facto dos guerreiros se lançarem em lutas civis, em vez de combaterem os inimigos da pátria (Herculano:1994:52-53). Ora é sabido que, enquanto cidadão, Herculano sempre pugnou pelo respeito pelo passado,⁵ não se conformando com a instabilidade política do seu país que alimentava lutas inglórias. O escritor procura, pois, reforçar tal mensagem junto dos leitores.

Os conflitos internos gerados por períodos de transição⁶ estão também patentes em *O Monge de Cister* (1848), romance em que Herculano pinta com cores carregadas os vícios da época de D. João I com o objectivo de fazer extrapolações com a situação presente em que vive. Atente-se na forma como descreve as consequências do progresso:

Que se apresse aquele que quiser guardar alguns fragmentos do passado para as saudades do futuro; porque a ilustração do vapor e do ateísmo social aí vai nivelando o que foi pelo que é, a glória pela infâmia, a fraternidade do amor da pátria pela fraternidade dos bandos civis, as memórias da história gigante do velho Portugal pelo areal plano e pálido da nossa história presente, a obra artística pelos algarismos do orçamento, o templo do Cristo pela espelunca do rebatedor (Herculano, s/d:I-17)

Ao recuperar, no seu romance, “alguns fragmentos do passado,” Herculano procurará, pois, dar lições ao presente. Assim se compreende que, a par de pormenorizadas descrições que embrenham o leitor em eventos como o sarau medieval⁷ e a procissão do Corpus, o romancista estabeleça uma estreita dependência entre o comportamento atroz da personagem principal e a sociedade em que está inserido. Recorde-se que Vasco da Silva, sob o pretexto de lavar a honra da sua família, assassina barbaramente Lopo Dias e, auxiliado pelo abade D. João de Ornelas, leva a cabo um plano infernal para se vingar de Fernando Afonso, o homem que abandonou a sua irmã Beatriz. Herculano tem uma explicação simples para tais atrocidades: Vasco nascera “bom e honesto” mas a sociedade fizera-o culpado (Herculano, s/d:I-44). E o romancista conclui, sintomaticamente, “Semelhante ao nosso, semelhante aos que hão-de vir, era o século

5 Herculano manifestou, em múltiplas ocasiões, tal respeito pelo passado (Herculano 1982:66; 1985:60, 412). A acção que desempenhou no que respeita à preservação do património Português foi também de extraordinária importância para o país, tal como demonstra Pacheco (1999).

6 Tal como sublinha Buescu (2001:47), “...ao colocar sistematicamente a acção em momentos de crise histórica, Herculano está a narrar não apenas o fim de certos momentos civilizacionais (...) mas também o dealbar de outros, concatenando fim com início e insistindo no facto de que é nesses períodos de problematização crítica que, por contraste, com mais nitidez se separam as águas entre os verdadeiros representantes da consciência nacional e os que, na óptica herculaniana, são sem sombra de dúvida os “traidores.”

7 Note-se que Herculano aproveita o ensejo para comparar os saraus modernos “tacanhos e tristes” (Herculano, s/d:II-112) com o sarau medieval, concluindo com pesar “A ativa nobreza dos nossos avós perdemo-la até nos passatempos.”

XIV; e Frei Vasco (...) era uma vítima das ideias do seu tempo, como tantos o são das do nosso.” Para ajudar o leitor a compreender o alcance da mensagem veiculada Herculano não hesita em fornecer-lhe vivas descrições da corrupção instalada entre cavaleiros nobres (Herculano, s/d:l-114-21) bem como alertá-lo para as consequências da ambição insensata personificada em Mem Bugalho (Herculano, s/d:l-106, 110-11). Se é certo que Herculano exagera na elaboração do plano macabro levado a cabo por Vasco da Silva, não há dúvida que confere maior vigor à mensagem que pretende veicular.

Em *O Bobo* (1878) Herculano retoma a missão de educar o leitor, persuadindo-o a agir. Assim, destaca, de novo, o carácter pernicioso das “dissensões civis” que em todas as épocas colocam em campos opostos “compatriotas e irmãos” (Herculano, 1992c:83) numa clara alusão ao clima de instabilidade seu contemporâneo. A sua insatisfação com a situação da pátria que classifica de “nação decadente, mas rica de tradições” (Herculano, 1992c:47) leva-o a erguer diante do leitor o bobo, D.Bibas, “padrão levantado à memória da liberdade e igualdade, e às tradições da civilização antiga” (Herculano, 1992c:56). Desta forma o romancista insistirá na importância da liberdade de expressão e de acção⁸ já que, apesar de D.Bibas ser castigado por exprimir a sua opinião sobre o conde de Trava, é graças ao seu plano que Afonso Henriques tomará as rédeas do poder. Outro elemento importante a destacar no romance é o realce dado ao castelo de Guimarães. Caracterizado como distinto de outros pela sua “fortaleza, vastidão e elegância” (Herculano, 1992c:48), o castelo abriga em seu seio a ambição desmedida do conde de Trava mas também a coragem de Gonçalo Mendes da Maia e a audácia de D.Bibas. É ainda da fortaleza medieval que partem os defensores da liberdade da pátria para acorrerem em auxílio de Afonso Henriques. O castelo é, além disso, palco de um sarau que se reveste de particular importância. É que os diálogos aí travados entre os partidários e opositores da política do conde de Trava põem a nu a necessidade de os interesses da pátria deverem ser colocados acima de tudo, evitando, tal como sublinha o Lidador, “que irmãos não derramem sangue de irmãos” (Herculano, 1992c:70). À semelhança do que acontece nos romances anteriormente mencionados Herculano lança, pois, de modo franco e aberto, o desafio ao leitor à reflexão sobre a construção do futuro da pátria.

b) O medievalismo idealista de Ruskin

Se Herculano amou a pátria acima de tudo Ruskin contribuiu também, de forma relevante, para lançar os alicerces de uma Inglaterra respeitadora do seu passado e das suas tradições. O seu fascínio pela Idade Média não está isento de complexidade dado ter várias fontes que importa não esquecer, tais como Dante,⁹ Carlyle,¹⁰ a pintura da *Pre-Raphaelite Brotherhood*¹¹ e a arquitectura Gótica. Na presente reflexão ocupar-me-ei apenas, de forma sumária, de

⁸ Recorde-se que, no entender de Herculano, a liberdade “não é tanto um fim como um meio: quer-se a liberdade não tanto para as nações serem livres, como para serem felizes” (Herculano, 1982:49).

duas das fontes que considero mais relevantes: Walter Scott e a arquitectura Gótica.

Se impulsionado pela leitura dos romances do “wizard of the North” Herculano recriou ambientes onde o Bem e o Mal se digladiam, Ruskin, ajudado pelo seu autor favorito, olhou a Idade Média enquanto oásis onde poderia encontrar o lenitivo adequado à tristeza que o consumia face a um presente que considerava à deriva no mar da industrialização. Vendo a Idade Média enquanto universo ideal face à realidade com que se confrontava, Ruskin ficou particularmente impressionado com o cavaleiro¹² enquanto entidade que reunia qualidades guerreiras e morais. Não admira, pois, que em *The Stones of Venice* (1853) Ruskin estabeleça uma relação estreita entre o vestuário do cavaleiro e a nobreza de carácter que a sua arte inspira, influenciando de forma sobeja os princípios morais que engrandecem a sua personalidade (Works, 11:223-24).¹³ Compreende-se, assim, que Ruskin lamente que se tenha perdido o gosto pela arte e objectivos da batalha (Works, 5:198). Uma das reflexões que faz, estabelecendo forte contraste entre o passado e o presente, é também particularmente elucidativa sobre a sua admiração pela cavalaria e as consequências que, do seu ponto de vista, advieram da sua extinção:

Down to Elizabeth's time chivalry lasted; and grace of dress and mien and all else was connected with chivalry. Then came the ages which, when they have taken their due place in the depths of the past, will be, by a wise and clear-sighted futurity, perhaps well comprehended under a common name as the ages of Starch; periods of general stiffening and bluish-whitening, with a prevailing washerwoman's taste in everything; involving a change of steel armour into cambric; of natural hair into peruke; of natural walking into that which will disarrange no wristbands; of plain language into quips and embroideries; and of human life in general, from a green race-course, (...) into a slippery pole, to be climbed with toil and contortion, and in clinging to which, each man's foot is on his neighbour's head (Works, 13:23)

Inspirado pela cavalaria, Ruskin instigou os seus contemporâneos a lutarem por uma sociedade mais justa, baseada no respeito mútuo que possibilitasse o enobrecimento moral. Tal apelo fica bem patente, no entender de Batchelor (2001), nas palestras que o autor Vitoriano proferiu diante de audiências distintas entre 1860-70. Assim, ao dissertar sobre o tema “The Future of England,” Ruskin convida a audiência a seguir exemplos que enobreçam o seu carácter enquanto que, ao desenvolver o tema “War,” lança aos mais jovens o repto de se converterem em “verdadeiros cavaleiros” (Batchelor, 2001:212). Os valores cristalizados na cavalaria parecem, pois, ter uma atracção especial para Ruskin, podendo ser encarados como parte do oásis perdido que procura recuperar na sua prosa.

9 Ruskin tinha particular interesse pela *Divina Comédia* (Hilton, 2001:588), possuindo conhecimentos detalhados da sua poesia, tal como sublinham os seus biógrafos (Batchelor, 2001:176-77, 285; Hilton, 2001:95). Milbank (1998) analisa a relevância de Dante na obra de Ruskin no seu estudo de maior fôlego sobre a influência do poeta Italiano na geração Vitoriana.

10 A influência de Carlyle na obra de Ruskin é amplamente reconhecida. Embora a relação de amizade que os unia tenha tido períodos de alguma tensão (Batchelor, 2001:246-48; Hilton, 2001:121-22), Ruskin admirava *Heroes and Hero-Worship* (1841) e *Past and Present* (1843), tendo tais obras funcionado como fonte de inspiração para *The Stones of Venice* (1851-53).

11 Este grupo de pintores/ escritores que se inspirava na religião cristã e na Idade Média influenciou de forma sobeja o modo como Ruskin olhou o período medieval. Um dos quadros de Dante Gabriel Rossetti, o fundador do grupo em 1848, que maior sucesso obteve, intitulado “Dante Drawing an Angel in Memory of Beatrice” (1854) é um dos favoritos de Ruskin (Batchelor, 2001:140). O escritor admirava também a interpretação dada por Edward Burne-Jones, companheiro de Rossetti, às lendas Arturianas.

12 Ruskin não foi, de resto, o único a ser atraído por tal entidade. Assim, a importância que a cavalaria alcançou em Inglaterra desde finais do século XVIII até à guerra 1914-18 é posta em destaque, de forma pormenorizada, por Girouard (1981).

13 Todas as citações referentes à obra de Ruskin dizem respeito à edição organizada por Cook e Wedderburn (1903-1912). A informação numérica entre parêntesis corresponde, respectivamente, ao volume e à página onde se encontra a citação.

Dado que Ruskin se deleitava, profusas vezes, com a leitura dos romances de Scott, não admira que vá aí beber o entusiasmo que sente pela cavalaria e pelas lições que esta pode dar aos seus contemporâneos que considera vencidos pela inércia. Não surpreende, pois, o seu particular fascínio pelo rei Ricardo Coração-de-Leão (Works, 27:56-57), cuja faceta guerreira e desejo de tomar parte em aventuras são postos em relevo por Scott. Através do exemplo do monarca, Ruskin revê o carácter esplendoroso da Idade Média que lamenta ter-se eclipsado (Works, 11:225). Em *Marmion; or a Tale of Flodden Field* (1808), um dos poemas de Scott que mais admira (Works, 29:541; 33:450), Ruskin delicia-se igualmente com a descrição dos feitos dos cavaleiros na batalha, talvez animado pela coragem e bravura manifestados. Aí encontra decerto refúgio face ao desencanto que sente pelo presente.

Para além da leitura de *Ivanhoe* (1819) e *Marmion* (1808) importa realçar que Ruskin era também um leitor atento de romances de temática medieval tais como *Quentin Durward* (1823), *The Talisman* (1825) e *Anne of Geierstein* (1829). No entanto, ao longo dos anos, fruto da sua personalidade instável, emitiu juízos de valor, por vezes contraditórios, sobre os mesmos.¹⁴ Tais leituras contribuíram, talvez, para alimentar a sua imaginação já de si propensa a acarinhar cavaleiros e damas em perigo.

A tentativa de recriar um universo medieval animado pelos princípios de ordem moral que norteavam a cavalaria fica, por seu turno, patente no ambicioso projecto que Ruskin designou de *Guild of St. George*. Um dos objectivos de tal organismo, constituído por homens norteados por elevados valores éticos, era contribuir para dotar o país de vasta riqueza de recursos que possibilitassem a felicidade dos cidadãos (Works, 28:638, 641). Ora talvez tenha sido Scott a incutir-lhe o entusiasmo por tal projecto. É que as anotações que Ruskin faz no quinto volume da biografia de Scott, da autoria de Lockhart (1869:224-26), indicam vivo interesse por um dos projectos do seu herói¹⁵ que não chegou a ver a luz do dia mas apresenta semelhanças com o seu. No canto superior esquerdo da página onde tal projecto começa a ser descrito (Lockhart, 1869:224) Ruskin escreveu "St. George - Invaluable"¹⁶ o que permite colocar cautelosamente a hipótese de Scott ter sido uma das forças impulsionadoras para levar o projecto a bom porto.

Uma reflexão, ainda que breve, sobre o fascínio que a Idade Média exerceu em Ruskin tem igualmente que contemplar o modo como encara a arquitectura Gótica. Assim, ao defender que seja cultivada uma multiplicidade de valores morais (opostos aos da sociedade altamente industrializada em que vive) que, em seu entender, o estilo Gótico personifica, Ruskin não se limita a lançar um olhar nostálgico sobre a Idade Média mas pretender intervir, com energia, nos destinos do país.

É sobretudo em *The Stones of Venice* (1851-53) que Ruskin põe a

14 Assim, *Quentin Durward* (1823) é considerado um romance "of very high value" (Works, 34:292) e, anos mais tarde, na sua biografia, "weak in fancy and false in prejudice" (Works, 35:547). A vinte de Fevereiro de 1886, em carta a Mrs Fanny Talbot (Spence, 1966:105), com quem mantinha relações de amizade, Ruskin é novamente de opinião que "Quentin and Geierstein deserve attentive re-reading." 15 Scott pretendia ajudar a erradicar a pobreza, oferecendo trabalho na sua propriedade aos que se quisessem entregar a tarefas agrícolas tornando-se, assim, do seu ponto de vista, úteis à sociedade. O acordo implicava obrigações e direitos de ambas as partes tal como veio a acontecer no caso do *Guild* (Works, 28:687-89).

16 O exame a tal edição (1869) da biografia de Scott elaborada por Lockhart foi efectuado na Ruskin Library, em Lancaster (Inglaterra), biblioteca onde está preservado o principal espólio do autor.

nu as razões pelas quais, do seu ponto de vista, é imperioso não só preservar os monumentos do passado que melhor ilustram o estilo Gótico como também daí colher os ensinamentos do período medievo. É que, tal como explicita no conhecido capítulo "The Nature of Gothic," o estilo Gótico espelha a individualidade, liberdade e espontaneidade dos que o criaram, fazendo eco de uma sociedade de valores morais mais elevados. Ora, como sublinha Landow (1985:61), estes princípios colocam-se nos antípodas dos que caracterizam a sociedade em que Ruskin vive, uma sociedade que aliena o trabalhador, obrigando a desempenhar repetidamente tarefas mecânicas sem qualquer originalidade. Compreende-se, assim, que Ruskin apresente aos seus contemporâneos um estudo minucioso da arquitectura Gótica Veneziana,¹⁷ através do qual recria os monumentos que admira em todo o seu esplendor. O objectivo que pretende alcançar é ambicioso: evitar que os seus leitores se deixem prender nas malhas da industrialização.

Qual cavaleiro empenhado em vencer a batalha em que luta, Ruskin insistiu sempre com vigor, junto da sua audiência, na importância dos valores morais incrustados na arquitectura Gótica. Assim, em "Traffic" (1864), não hesita em lembrar a relação estreita entre a arquitectura e a sociedade que a cria, acentuando que "Good architecture is the work of good and believing men" (Works, 18:440). Nas "Notes on the Present State of Engraving in England" (1876) o autor Vitoriano ataca, por seu turno, directa e violentamente o mau gosto da sua geração "railroad born and bred" (Works, 22:469-70), cuja principal actividade se resume a poluir o ambiente e a votar ao abandono as riquezas naturais do país (Works, 22:472-73). Ainda que tal ataque possa parecer excessivo coaduna-se bem, como sublinha Anthony (1983:49), com a personalidade Ruskin que, à semelhança do cavaleiro medieval, se lançava de forma desassombrada na luta pelos princípios que defendia. Assim, enquanto Herculano, cidadão pragmático, buscou na Idade Média argumentos sólidos em favor da mudança, Ruskin, pactuando com o idealismo, viu no período medievo a tábua de salvação para uma Inglaterra que considerava à deriva, sendo urgente dotá-la de sólidos alicerces morais. Pugnou, pois, o melhor que sabia, em prol de um futuro distinto para o seu país, que assentasse no respeito pelo passado e suas tradições.

Conclusão

A Idade Média ocupa um lugar fundamental nas obras de Herculano e Ruskin. Integrados em sociedades profundamente distintas, utilizaram, com semelhante habilidade, o período medievo para colocarem diante dos leitores universos com paladar distinto dos seus, no intuito de exercer sobre eles particular influência. Ambos lutaram com vigor para conseguirem os seus propósitos.

Herculano revitalizou o interesse pela Idade Média norteador por propósitos de índole didáctica. Tais propósitos ficam patentes nas

¹⁷ O trabalho metucioso de Ruskin é posto em relevo por Hewison (2000).

suas narrativas históricas e, sobretudo, nos romances, local privilegiado para transformar a Idade Média em espelho de interrogações presentes, investindo-a de contornos ideológicos. O passado medieval constitui, pois, a matéria-prima de eleição para persuadir os seus contemporâneos a reflectir sobre a conjuntura em que estão inseridos, incitando-os a operar mudanças em favor de um futuro mais risonho.

Ruskin olhou a Idade Média enquanto oásis perdido onde pontificava a figura do cavaleiro. Inspirado pela leitura dos romances de Scott, mas também por convicção própria, procurou contagiar o seu entusiasmo pela Idade Média aos leitores, apontando-lhes o trilho da elevação moral que, do seu ponto de vista, era seguido pela cavalaria. O interesse de Ruskin pela arquitectura Gótica entronca também em princípios de ordem moral que, no seu entender, esta personifica. Ao chamar a atenção para a perda de tais princípios, Ruskin tem como objectivo instigar os seus contemporâneos a ler no estilo Gótico o enobrecimento moral que lhe deu origem e a optar pela criatividade em vez de seguir a maré da industrialização. Parece-me que tal mensagem continua actual.

Bibliografia

Anthony, P.D. *John Ruskin's Labour*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Beau, A.E. "A História na concepção de Alexandre Herculano," in *Estudos*. Volume II. Coimbra: Universidade de Coimbra, pp.151-91, 1964.

Banham, J. "Past and Present: Images of the Middle Ages in the Early Nineteenth Century," in Banham, J. e Harris, J. (Eds.) *William Morris and the Middle Ages*. Manchester: Manchester University Press, pp.17-31, 1984.

Batchelor, J. *John Ruskin. No Wealth But Life*. London: Pimlico, 2001.

Buescu, H.C. *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*. Porto: Campo das Letras, 2001.

_____. "Medievalismo," in Buescu, H.C. (Coord.) *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Editorial Caminho, pp.310-13, 1997.

_____. *Lendas e Narrativas de Alexandre Herculano*. Apresentação crítica, selecção, notas e linhas de leitura. Lisboa: Editorial Comunicação, 1987.

Chandler, A. "Chivalry and Romance: Scott's Medieval Novels," *Studies in Romanticism*, 14, pp.185-200, 1975

_____. *A Dream of Order: the Medieval Ideal in Nineteenth Century English Literature*. London: Routledge, 1971.

Chapman, R. *The Sense of the Past in Victorian Literature*. London: Croom Helme, 1986.

Clegg, J. "Fiction, Fair and Foul: Ruskin Lettori di Scott," in Clegg, J. (Ed.) *Storie su Storie. Indagine sui Romanzi Storici (1814-40)*.

Vicenza: Neri Pozza Editore, pp.41-64, 1985.

Cook, E.T. e Wedderburn, A. (Eds.) *The Library Edition of the Works of John Ruskin*. London: George Allen, 1903-12.

Fay, E. *Romantic Medievalism. History and the Romantic Ideal*. London: Palgrave, 2001.

Finley, C.S. "Scott, Ruskin and the Landscape of Autobiography," *Studies in Romanticism*, 26, pp.547-72, 1987.

França, J.A. "A Arte Medieval Portuguesa na Visão de Herculano," in *Alexandre Herculano à Luz do Nosso Tempo*. Ciclo de Conferências. Lisboa: Academia Portuguesa de História, pp.49-67, 1977.

Girouard, M. 1981 *The Return to Camelot*. New Haven and London: Yale University Press, 1981.

Herculano, A. *Eurico, o Presbítero*. Introdução por Carlos Reis. Lisboa: Ulisseia, 1994.

_____. *Lendas e Narrativas*. Tomo I. Lisboa: Bertrand Editora, 1992 a.

_____. *Lendas e Narrativas*. Tomo II. Lisboa: Bertrand Editora, 1992 b.

_____. *O Bobo*. Introdução por Ernesto Rodrigues. Lisboa: Ulisseia, 1992 c.

_____. *O Monge de Cister*. Volume I. Mem Martins: Publicações Europa-América, s/d.

_____. *O Monge de Cister*. Volume II. Mem Martins: Publicações Europa-América, s/d.

Hewison, R. "Ruskin and the Gothic Revival. His Research on Venetian Architecture," in Hewison, R. (Ed.) *Ruskin's Artists. Studies in the Victorian Visual Economy*. London: Ashgate, pp.53-65, 2001.

Hilton, T. *John Ruskin. The Later Years*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.

Landow, G.P. *Ruskin*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

Marinho, M.F. *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

Milbank, A. *Dante and the Victorians*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

Pacheco, M.E.V. "O Património Scalabitano na visão de Herculano," in *Alexandre Herculano. Liberalismo e Romantismo*. Actas do Colóquio. Santarém: Escola Superior de Educação de Santarém, pp.91-103, 1999.

Pires, M.L.B. *Walter Scott e o Romantismo Português*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa

Serrão, J.V. *Herculano e a Consciência do Liberalismo Português*. Lisboa: Bertrand, 1977.

Spence, M. (Ed.) *Dearest Mamma Talbot. A Selection of Letters Written by John Ruskin to Mrs Fanny Talbot*. London: George Allen and Unwin, 1966.

Yokoyama, C. "Complexities and Contradictions of Medievalism in Victorian England. Ruskin and Morris," *The Round Table*, 5, pp.36-42, 1990.

