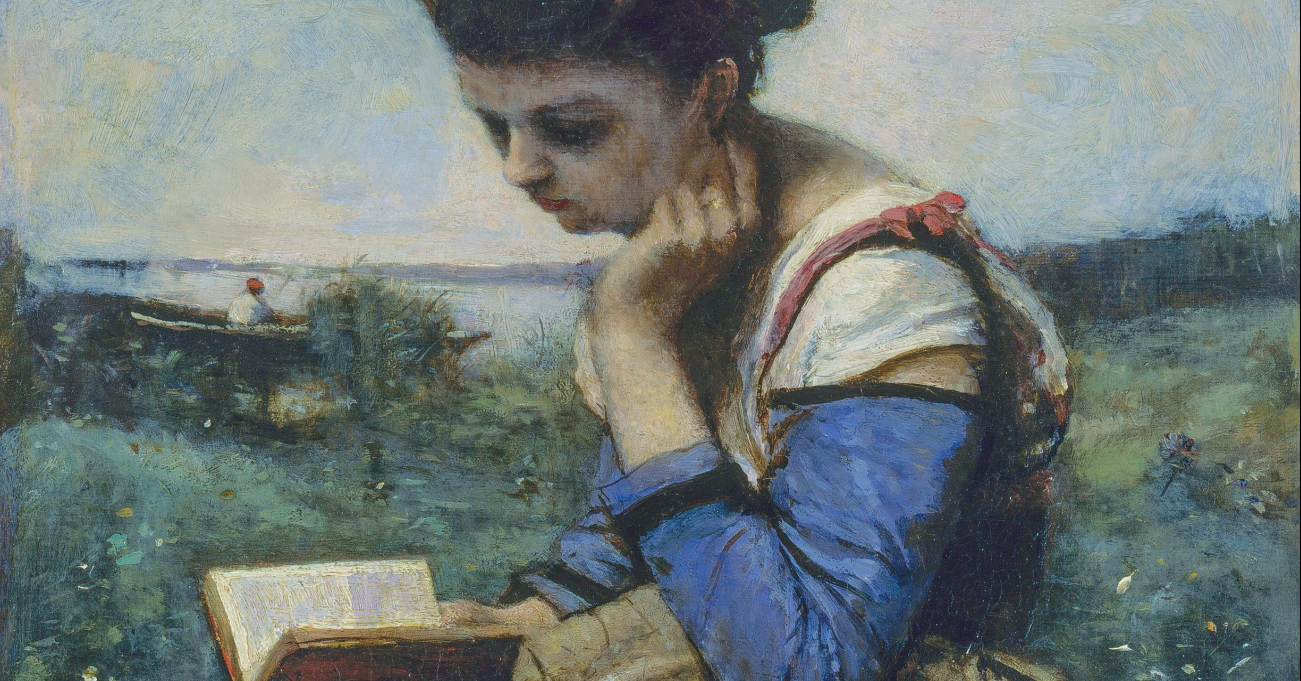




ÉTICA E LITERATURA UM ESTUDO DE ROMANCES DE IRIS MURDOCH (1958-1970)

SOFIA DE MELO ARAÚJO



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

ÉTICA E LITERATURA
UM ESTUDO DE ROMANCES
DE IRIS MURDOCH
(1958-1970)

SOFIA DE MELO ARAÚJO

Título: Ética e Literatura. Um estudo de romances de Iris Murdoch (1958-1970)

Autor: Sofia de Melo Araújo

Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»

Revisão: Ana Moreira, Marlene Cruz, Patrícia Costa, Vasco Sistelo

Design gráfico: Helena Lobo | www.hldesign.pt

ISBN: 978-989-8351-63-0

Depósito Legal: 418238/16

Paginação, impressão e acabamento: Sersilito-Empresa Gráfica, Lda. | www.sersilito.pt

Porto

Setembro 2016

Trabalho cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos nacionais através da FCT, no âmbito do projeto POCI-01-0145-FEDER-007460.

Contou ainda com uma Bolsa de Investigação no âmbito do QREN-POPH – Tipologia 4.1 – Formação Avançada, comparticipada pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MCTES com a referência: SFRH/BD/36616/2007.

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA	7
PREFÁCIO	9
AGRADECIMENTOS	13
ABREVIATURAS	17
PREÂMBULO	19
1. ÉTICA E FICÇÃO LITERÁRIA	33
2. IRIS MURDOCH	87
2.1. A Ética, entre a Filosofia e a Literatura	87
2.2. Estudo Ético-Literário de Romances de Iris Murdoch (1958-70)	149
2.2.1. <i>The Bell</i> (1958) – Dora Greenfield – « <i>In this holy community she would play the witch</i> »	153
2.2.2. <i>A Severed Head</i> (1961) – Honor Klein – « <i>serviceable as a symbol</i> »	177
2.2.3. <i>The Red and the Green</i> (1965) – Millie Kinnard – « <i>the gap in the hedge</i> »	219
2.2.4. <i>The Nice and the Good</i> (1968) – Kate Gray – « <i>just like us after all</i> »	237
2.2.5. <i>A Fairly Honourable Defeat</i> (1970) – Morgan Browne – « <i>let it drift</i> »	249
REFLEXÃO FINAL	263
OBRAS CITADAS	275

NOTA INTRODUTÓRIA

O livro que agora se publica é, essencialmente, a tese de doutoramento da Sofia Araújo. De formação cultural e literária anglo-portuguesa, porque desde cedo se dedicou ao estudo das literaturas portuguesa e inglesa, a Sofia nunca deixou de criar redes ou laços, e de encontrar mútuas influências entre as duas literaturas. E a sua primeira intenção era precisamente a de analisar possíveis semelhanças entre a obra de Iris Murdoch, que sempre a fascinou, e alguns autores/as da literatura portuguesa. À medida que a investigação foi avançando e depois de múltiplas conversas comigo, que era ao tempo sua orientadora, ela decidiu infletir o estudo, dando particular ênfase às relações com a ética e com o *ethical turn*, que muito bem define. Conhecimentos de filosofia que, aos poucos, foi solidificando, aliados a uma curiosidade estimulante e a uma capacidade de trabalho notável, levaram a que a sua tese tivesse a desejável originalidade em trabalhos do género.

A leitura deste livro despertará, estou certa, a vontade de ler Iris Murdoch e de questionar, aprofundando, as interferências, diretas e oblíquas, entre literatura e filosofia.

Porto, novembro de 2015
Maria de Fátima Marinho
Vice-Reitora da Universidade do Porto

PREFÁCIO

OU DE COMO A LITERATURA PODE MUDAR O MUNDO

Num ensaio sugestivamente intitulado *A importância de contar histórias*, o escritor Richard Zimler exprime a sua apreensão pela literatura que é hoje mais consumida e promovida por editores, distribuidores e livreiros:

Entra-se numa livraria em Portugal, ou em Espanha, ou no Canadá, ou na Alemanha... Mesmo nas melhores livrarias de Londres ou de Nova Iorque... e o que se encontra exposto nas mesas é sobretudo lixo:

Romances de amor, livros de auto-ajuda simplistas, biografias de Hollywood, Conspirações do Vaticano ou reformulações de westerns agora situados noutros planetas.

Ou de vampiros. (...)

Há também centenas de conspirações de inspiração cristã, mistérios escandinavos e livros espirituais que falam sobre o encontro com os pais ou os avós no paraíso. Daqui a alguns anos, sabe-se lá o que estará na moda.

Esses livros, argumenta Zimler, replicam indefinidamente as mesmas personagens e as mesmas histórias e nada exigem dos seus leitores: nenhuma maturidade psicológica («compreender esses filmes exige uma experiência de vida tão limitada que um miúdo de doze anos é capaz de perceber tudo o que ali há para perceber»), nenhuma reflexão. Mais ainda: não proporcionam nenhum conhecimento, não dão instrumentos para a compreensão da nossa vida; é esse, afirma Zimler, o grande contributo das «histórias escritas por outras pessoas – por pessoas que não conhecemos – podem ter um efeito direto no modo como nos vemos a nós próprios e como interagimos com os outros». Essas histórias dos outros é que nos permitem contar e entender a nossa própria história «de um modo complexo, inteligente e útil». A sociedade atual precisa de obras de arte complexas («bons livros, bons filmes») que reclamem o nosso constante contributo («compreender como as personagens se relacionam umas com as outras e como pensam»), que nos ajudem a tornarmo-nos «seres humanos completos por nos permitirem contar a nossa história com justeza e verdade, quer de modo consciente quer abaixo da superfície da nossa consciência».

A compreensão da «nossa história» que a literatura proporciona e que Zimler aqui evoca engloba, naturalmente, ao ter em conta o nosso relacionamento com as outras pessoas, a

percepção do papel que temos a cumprir na sociedade. Como sugere o relatório *Reading at Risk*, apresentado em 2004 pela agência independente do governo federal norte-americano National Endowment for the Arts, existe uma relação direta entre o hábito de leitura e o desenvolvimento de uma consciência cívica e de participação na vida cultural da sociedade. Por essa razão se mostra Dana Gioia, o então Presidente da instituição, preocupado com os resultados dos inquéritos que revelaram que, pela primeira vez na história da sociedade moderna americana, menos de metade da população tem hábitos de leitura. Estes números são alarmantes pois, como Gioia sublinha, as consequências a longo prazo não tardarão a fazer-se sentir, afetando não apenas a literatura, mas todas as artes, bem como atividades sociais como o voluntariado, a filantropia e até o engajamento político¹.

Tanto Zimler como Gioia lembram, nos seus textos, a função fulcral que a literatura cumpre na nossa sociedade, e que vai para além da óbvia fruição estética que proporciona ao explorar a imaginação e as possibilidades infinitas da palavra e da língua. No ensaio de Zimler reconhecemos, na verdade, a linha de argumentação que, de uma forma geral, tem informado a defesa da necessidade de implementação de hábitos de leitura nas escolas: a literatura é um meio de viagem para, e forma de contacto com, mundos longínquos ou grupos sociais nos quais nunca entraríamos; é um *simulador de realidade* económico, que nos permite, em pouco tempo, ser confrontados com uma infinidade de situações que nunca poderíamos conhecer, mesmo que dispendo de toda a nossa vida para ler; acima de tudo, é um instrumento que nos prepara para a vida. Capaz de despertar em nós sentimentos de empatia, compreensão, repulsa, indignação, revolta e sublevação, a literatura leva-nos a agir, inspira-nos quando nos confronta com indivíduos vivendo situações adversas, facilita o processo de aceitação do nosso fracasso perante o testemunho do fracasso das personagens ficcionais. Mais ainda: ajuda-nos a compreender outras culturas (a aceitar o ponto de vista do Outro), a identificar as questões fundamentais e a perceber a consequência das nossas ações.

Nem Zimler nem Gioia utilizam a palavra «ética», mas as implicações do que dizem revêem-se sem dúvida na reflexão que Sofia de Melo Araújo tece no livro que agora é publicado. A argumentação da Autora reveste-se contudo de um incomparavelmente maior grau de sofisticação, pois passa por diferentes etapas: define, contextualiza historicamente e articula os conceitos de ética e literatura; examina a forma como a consideração do elemento ético no contexto ficcional determina novos modos de leitura; evidencia a diferença de perspetivas implicada em leituras de aspetos éticos na ficção a partir do campo da Filosofia e a partir do campo dos Estudos Literários; sublinha a diferença entre fazer-se uma leitura ética da literatura e uma leitura da Ética nos dados literários, e define a ferramenta conceptual adequada a um investimento nesta segunda hipótese. Na segunda parte do livro, a Autora investe na análise da obra ficcional de Iris Murdoch a partir da

¹ GIOIA, 2004: VII.

matriz de leitura definida pelo *Ethical turn*, testando assim a validade das hipóteses de investigação avançadas na primeira parte.

Para quem se interessa pelo poder transformador da literatura nas nossas vidas, o livro de Sofia de Melo Araújo é de leitura obrigatória, por três ordens de razão. Em primeiro lugar, porque a Autora contribui, de forma muito objetiva, para a compreensão do *Ethical Turn*, um movimento relativamente recente e caracterizado por uma grande dispersão metodológica. Num texto cuidado, a Autora informa, sistematiza e reflete sobre o surgimento desta abordagem literária, relacionando-o com o regresso ao contexto e ao sujeito também verificado em outras áreas, como as dos Estudos Feministas ou dos Estudos Culturais; identifica as metodologias e preocupações de uma vertente mais teórica desta busca de dados éticos na literatura, evidente na crítica francesa, por oposição a uma abordagem mais pragmática e centrada na análise de obras literárias, por parte da crítica anglo-saxónica, e identifica e comenta as consequências dessas diferentes abordagens; e chega a duas conclusões relevantes: sublinha que a Ética não é normativa, que não procura dar respostas mas antes suscitar reflexão sobre questões relevantes para a nossa sociedade; e propõe uma *terceira via*, para lá da leitura ética da Literatura e da educação moral através da Literatura, que passa pela inclusão de sistemas axiológicos éticos na leitura da obra literária e pelo reconhecimento de que as conclusões por esse meio alcançadas terão sempre não um carácter científico mas subjetivo.

Este livro de Sofia de Melo Araújo é importante, em segundo lugar, pela forma como estuda e propõe uma leitura inovadora da obra de Iris Murdoch, uma escritora pouco conhecida em Portugal. A Autora começa por sistematizar a bibliografia disponível, apresentando criticamente as biografias sobre a escritora de origem irlandesa e sublinhando, a esse propósito, os momentos da vida de Murdoch que lhe moldaram o pensamento: o contacto com vítimas da perseguição nazi; a relação com o Partido comunista, num primeiro momento, e o progressivo afastamento, mantendo-se contudo fiel aos ideais de esquerda; o fascínio crescente pelo pensamento platónico; e a influência do pensamento francês – de Camus e Beauvoir, mas também de Sartre e Marcel, e a sua relação, poucas vezes compreendida, com o existencialismo. Passa, de seguida, para uma análise da extensa produção literária e ensaística de Murdoch, evidenciando a forma como a crítica tem vindo a abordar a interação entre os dois percursos intelectuais da escritora – a filosofia moral e a ficção literária – e defende a ideia de que a ficção serve a Murdoch de laboratório para teste (e muitas vezes refutação) das suas ideias filosóficas.

A terceira razão que me faz considerar que este livro de Sofia de Melo Araújo é de grande importância para quem se interessa pelo poder transformador da literatura prende-se com o facto de a Autora fazer da segunda parte do seu estudo um laboratório onde testa a validade das suas hipóteses investigativas. É então que, seguindo o percurso de cinco personagens femininas de romances murdochianos, somos levados a testemunhar a crença optimista de Murdoch no ser humano: centrando-se no indivíduo, a escritora

encara a existência como um Bem que as suas personagens procuram, embora possam nunca o alcançar. Encarando o romance como uma oportunidade para promover a consciência da contingência e da alteridade da experiência humana, Murdoch obriga as suas personagens – seres autónomos, livres, responsáveis – a fazer escolhas.

A ideia de que a literatura poderá mudar a nossa vida não é nunca dita, de forma clara e objetiva, por Sofia de Melo Araújo. Essa é, porém, a consequência mais importante que, na minha perspetiva, se retira deste estudo. Ao oferecer à filosofia moral uma contextualização humana – o contingente, o particular – a ficção torna-se, para o leitor, um laboratório de aprendizagem. No discurso de aceitação do grau de *Doutor Honoris Causa* que lhe foi concedido pela McGill University, a filósofa Judith Butler resumiu até onde nos leva a aventura da leitura: «Perdemo-nos naquilo que lemos, para depois voltarmos a nós próprios transformados e parte de um mundo mais vasto. Tornamo-nos mais críticos e mais capazes no nosso pensamento e na nossa ação». O *Ethical Turn* que este estudo de Sofia de Melo Araújo descreve e subscreeve, ao propor que seja prestada uma maior atenção a questões éticas no contexto de dados literários, evidencia o papel importante da leitura para a transformação positiva do nosso mundo. Embora este seja um estudo que procura mais levantar questões do que dar respostas, Sofia de Melo Araújo acaba por, indiretamente, oferecer uma réplica a uma pergunta inquietante: «Mas será que a literatura pode mesmo mudar o mundo?». Sim, pode! E sem juízos morais, porque os grandes livros não julgam.

Fátima Vieira
Universidade do Porto

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith (2016) – *On the value of reading and the humanities*. Registo sonoro do discurso de aceitação do grau de *Doutor Honoris Causa* atribuído pela McGill University. Disponível em <<https://soundcloud.com/search?q=butler%2C%20judith>>
- GIOIA, Dana (2004) – *Preface*. In *Reading At Risk: A Survey of Literary Reading in America. Research Division Report #46*. Washington: National Endowment for the Arts.
- ZIMLER, Richard (2016) – *A importância de contar histórias*. Website oficial. <<http://www.zimler.com/dDestaque.php?id=119&m=7>>

AGRADECIMENTOS

Na travessia solitária da investigação muitos oásis se alinham saciando sedes afetivas e científicas. Ao cumprir o trajeto, enumerá-los e agradecer o seu acolhimento é ter o prazer de reviver os momentos mais gratos da viagem.

O meu agradecimento

à minha orientadora, Professora Doutora Maria de Fátima Marinho e à minha co-orientadora Professora Doutora Fátima Vieira, por toda a disponibilidade e apoio inestimáveis e imprescindíveis à redação do trabalho que esteve na origem deste volume;

ao Professor Doutor Geoffrey Galt Harpham;

à Professora Doutora Anne Rowe, Diretora do *Centre for Iris Murdoch Studies* (Kingston University);

à equipa do *Centre for Iris Murdoch Studies*, e particularmente à Professora Doutora Frances White, e a todos os colaboradores e membros com quem tive a grata oportunidade de, ao longo dos anos, dialogar;

aos Professores Doutores Maria Luisa Ribeiro Ferreira, Marijke Boucherie e Rui Bertrand Romão, pelo continuado diálogo, e a todos colaboradores do livro *Iris Murdoch, Philosopher Meets Novelist*, organizado pela Professora Doutora Fátima Vieira e por mim;

à Professora Doutora Milada Franková, pela sessão tutorial concedida na F.L.U.P.;

aos Professores Doutores Arnaldo Saraiva, Rui Carvalho Homem, Jorge Bastos da Silva, Celeste Natário, Luís Carlos Amaral e Cristina Cunha da F.L.U.P.;

ao Dr. Adam Leibsohn da Amherst University;

e

à Fundação para a Ciência e Tecnologia – Ministério da Educação e Ciência, pela bolsa que me concedeu para a realização da dissertação de doutoramento que deu origem a este trabalho

e ao CITCEM pelo imprescindível apoio à sua publicação.

Pelo apoio na obtenção de fontes para este estudo, além de à equipa do Centre for Iris Murdoch Studies, agradeço também a Lori Howard, *Editorial & Production Manager* da revista *Studies in the Literary Imagination*, publicação da Georgia State University, e a Tammy Ditmore, Managing Editor da revista *Christianity and Literature*.

Aos meus Pais

ABREVIATURAS

Por forma a facilitar a referência imediata aos textos de Iris Murdoch mais citados neste trabalho, optei pela utilização das seguintes abreviaturas:

- A MURDOCH, Iris (1987) – *Acastos: Two Platonic Dialogues*. Harmondsworth: Penguin Books.
- B MURDOCH, Iris (2004) – *The Bell*. London: Vintage, [1958].
- BP MURDOCH, Iris (2003) – *The Black Prince*. Nova Iorque: Penguin Books, [1973].
- E&M MURDOCH, Iris (1999a) – *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*. Ed. Peter J. Conradi. Nova Iorque: Penguin Books.
- FHD MURDOCH, Iris (2002) – *A Fairly Honourable Defeat*. Londres: Vintage, [1970].
- MGM MURDOCH, Iris (2003) – *Metaphysics as a Guide to Moral*. Londres: Vintage, [1992].
- N&G MURDOCH, Iris (2000) – *The Nice and the Good*. London: Vintage, [1968].
- PP MURDOCH, Iris (2000) – *The Philosopher's Pupil*. Londres: Vintage, [1983].
- R&G MURDOCH, Iris (2002) – *The Red and the Green*. Londres: Vintage, [1965].
- SG MURDOCH, Iris (2006) – *The Sovereignty Of Good*. New York: Routledge, [1970].
- SH MURDOCH, Iris (2001) – *A Severed Head*. Londres: Vintage, [1961].
- SRR MURDOCH, Iris (1969) – *Sartre, Romantic Rationalist*. Londres e Glasgow: Collins, [1953].

PREÂMBULO

For now I simply want to observe that
we can ask these questions and
debate the answers productively

Peter Levine¹

Parti para a definição do rumo deste estudo intrigada pela forma como mesclamos conceitos de dimensões distintas no nosso discurso em torno da Literatura, quer no uso corrente, quer em contexto académico. No que diz respeito à dimensão ética, esta fusão inadvertida de prismas enfrenta, além do mais, a resistência à entrada das questões morais² no campo dos Estudos Literários: assim, a título de exemplo, usamos de forma quase indistinta o termo ético *herói* e o termo narratológico *protagonista*. No entanto, se assinalarmos esta questão, o nosso interlocutor refugiar-se-á muito provavelmente numa pretensa subjetividade ética segundo a qual serão os *valores* (além dos *gostos*, do dito popular) que não se discutem. Ora, e ainda que concorde que a axiologia de cada um é, de facto, uma escolha subjetiva³, considero que as questões éticas, tal como as questões albergadas pelos *Estudos Culturais*, têm cabimento nos Estudos Literários e não estão condenadas a ser eternamente exógenas à Arte. Identifico-me, assim, com algumas das linhas de investigações que originam o chamado *Ethical Turn*⁴, termo cunhado por Martha Nussbaum e que designa a nova vaga

¹ O excerto pertence ao capítulo final de *Reforming the Humanities Literature and Ethics from Dante through Modern Times*, de Peter Levine (LEVINE, 2009: 189).

² Reconheço as distinções que vários teóricos fazem entre *Ética* e *Filosofia Moral*, mas, tendo em conta o âmbito deste estudo e a plêiade de definições disponíveis para ambos os termos, irei utilizá-los enquanto termos sinónimos. Sigo aqui o pensamento de José Luis Aranguren que, apesar de traçar os percursos etimológicos e subtis distinções entre os dois termos, não lhes encontra diferença substancial que não a raiz linguística, como manifesta o uso que deles faz ao longo do seu livro *Ética* (cf. ARANGUREN, 1968: 23-32).

³ Concorde, aliás, com Peter Johnson, quando afirma o carácter idiossincrático da Filosofia Moral: «Moral philosophy is expressed in language that cannot be wholly technical and abstract» (JOHNSON, 2004: 1).

⁴ Optei por, à semelhança de estudiosos francófonos e hispânicos, manter o termo original (em itálico) uma vez que a língua inglesa permite-lhe albergar o sentido triplo de uma viragem da Ética, uma viragem ética

de regresso às preocupações éticas no estudo da Literatura, que se faz notar a partir dos anos 80 do século XX. A epígrafe que escolhi para esta nota introdutória pertence ao livro programático de Peter Levine, *Reforming the Humanities Literature and Ethics from Dante through Modern Times* (2009) e reporta-se às questões levantadas pelo que o autor chama de «ethical literary criticism»⁵. De facto, mais do que suscitar novas questões, o movimento teórico sistematizado sob a designação *Ethical Turn* parece caucionar questões intemporais, permitir que temas tabú voltem⁶ ao centro dos Estudos Literários, abandonando o medo de estudar a função ética da Literatura e reconhecendo a pertinência de estudar as múltiplas dimensões éticas existentes na Literatura. O estudo que aqui pretendo desenvolver cruzará esses dois domínios maiores – a Ética e a Literatura – na leitura de romances de Iris Murdoch, e, particularmente em cinco personagens femininas, procurando demonstrar a forma como a análise de aspetos éticos, tais como a filosofia moral da autora ou as virtudes e falhas das personagens, podem ser abordados sem o sacrifício da análise textual e estética. Proponho-me, assim, realizar um estudo da obra murdochiana enquanto ebuliente tubo de ensaio das relações entre a Ética (e as éticas) e a Literatura, através da análise de algumas personagens femininas dos romances da autora publicados no período marcado entre 1958 e 1970. O contexto científico de abordagem das relações lidas entre Ética e Literatura neste estudo insere-se logicamente no movimento designado *Ethical Turn* enquanto um retorno à centralidade de muito do pensamento teórico que observa as aproximações, infiltrações e afastamentos dos dois domínios.

Num primeiro momento, intitulado *Ética e Ficção Literária*, irei proceder a um sumário dos aspetos mais importantes nas relações entre ambas as dimensões ao longo da História, mantendo sempre presente que se tratará não de um relato exaustivo, mas sim de uma seleção de momentos, orientada pela pertinência para a análise do pensamento e da ficção de Iris Murdoch, fulcro primordial do estudo aplicado aqui desenvolvido. Procurarei assinalar os vários momentos que representem passos significativos nas relações entre Ética e Literatura, enfatizando aqueles que se relacionam de forma particular, direta ou indireta, com o pensamento murdochiano. Essa seleção, apesar de sintética na sua

e uma viragem para a Ética (a título de exemplo cf. ESKIN, 2004a). Para tradução de *Ethical Criticism*, e por forma a não menorizar a dimensão literária, optei pela minha própria expressão, *crítica ético-literária*.

⁵ LEVINE, 2009: 189.

⁶ Alguns dos principais nomes do movimento teórico-crítico recordam a forma como as questões éticas continuaram a ser abordadas mesmo durante os momentos novecentistas mais excessivos de reducionismo da literatura ao texto: a título de exemplo, recorde-se Wayne C. Booth (cf. BOOTH, 1988: 19-20), Stephen K. George (cf. GEORGE, 2005: xvii), Michael Eskin (cf. ESKIN, 2004: 576) e o próprio Peter Levine: «Literary critics have always assessed texts morally. They have held opinions about what is worth reading for its impact on our lives and institutions. However, theoretical defenses of such normative opinions were scarce between the 1960s and the 1980s. This is one reason that critics often made their judgments implicitly and obliquely and without overt justification or argumentation» (LEVINE, 2009: 188). Daí que Kenneth Womack se refira ao *Ethical Turn* como «the recent incarnation of ethical criticism in literary studies» (WOMACK, 2006: 599).

apresentação final, estruturará, assim pretendo, a minha própria análise e fundamentará a pertinência da mesma, ao mesmo tempo que providenciará uma recolha dos elementos do contexto cultural e filosófico que forma Iris Murdoch, quer enquanto filósofa, quer enquanto escritora. Simultaneamente, esta viagem histórico-crítica permitirá integrar em contexto e conhecer melhor a vaga filosófica que se convencionou designar por *Ethical Turn*, enquanto recuperação e reequacionamento polimorfo de questões e abordagens passadas. Numa sinopse necessariamente breve procurarei, então, apontar a evolução histórica da relação entre Ética e Literatura, abordando primordialmente os marcos culturais dessa relação na civilização ocidental que determina o percurso cultural da autora estudada aqui em maior detalhe⁷. Começarei por recordar as formas mais arcaicas de Literatura, profundamente ligadas à veiculação de modelos sociais, religiosos e, naturalmente, éticos. Será, no entanto, notória a clara relevância dada ao período clássico e, particularmente, a obras do mundo grego. De facto, é aí que encontramos uma permanente preocupação crítica com o indivíduo e uma leitura de cariz claramente antropocêntrico do Mundo e da Vida, como sintetiza Max Pohlenz⁸. Werner Jaeger afirma mesmo do espírito grego:

*Aussi loin que nous puissions remonter dans leur histoire, l'Homme est leur preoccupation essentielle. Leurs dieux anthropomorphes, l'application qu'ils mirent à rendre la forme humaine en sculpture et même en peinture; l'ordre logique avec lequel leur philosophie passa du problème du cosmos à celui de l'homme pour atteindre son apogée avec Socrate, Platon et Aristote (...) une attitude anthropomorphique devant la vie (...) d'autres nations ont créé des dieux, des rois, des esprits; les Grecs seuls ont formé des hommes*⁹.

⁷ Iris Murdoch tem, no entanto, ligações a correntes de pensamento oriental que abordarei na segunda parte do volume. A primazia dada aqui ao pensamento ocidental justifica-se também pela extensão desejável deste estudo. No entanto, a perspetiva oriental em torno da estreita ligação entre Literatura e Ética é um tema essencial para a compreensão da literatura oriental. Note-se o comentário de Donald Holzman quando declara que a inexistência de uma teoria literária autónoma na Antiga China se deve ao facto de «os confucionistas – os únicos pensadores chineses que se dignaram falar de literatura – se terem recusado a encará-la como uma entidade autónoma, separada da moral, dos rituais e da política» (*apud* DOLEŽEL, 1990: 20). Devemos, contudo, paralelamente, recordar a coexistência, no caso da literatura em sânscrito, das *itihasa* (lendas), *akhyana* (narrativas) e *purana* (contos antigos) com os *khavia* ou «épicas artificiais» (MACDONNELL, 1968: 236), nos quais há o pleno reconhecimento do objeto literário como fruto ficcional, ainda que submetido a códigos morais externos. A reflexão em torno da real natureza dos textos orientais primitivos não pode ser levada a cabo no âmbito deste trabalho, mas um bom ponto de partida para a análise contrastiva Oriente-Occidente é a tese de doutoramento defendida por Roberto Carmo Rocha na Universidade de São Paulo (CARMO ROCHA, 2006), para além, obviamente da *História da Literatura Antiga e Moderna* de Friedrich Schlegel, originalmente publicada em 1815 (SCHLEGEL: 2004) e de trabalhos contemporâneos como o de Anthony C. Yu, sintetizado recentemente no seu livro *Comparative Journeys: Essays on Literature and Religion East and West* (2008). Há, ainda, que manter em atenção, em qualquer leitura contrastiva, as dimensões mentais paralelas de Ocidente-para-o-Oriente e Oriente-para-o-Ocidente que sustentam ficções mútuas como, a título de exemplo, demonstra magistralmente *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*, de Álvaro Manuel Machado.

⁸ Cf. POHLENZ, 1956: 9.

⁹ JAEGER, 1964: 21.

O pensamento platónico torna-se particularmente relevante, não só pelo cariz matricial que a obra de Platão assume na tradição intelectual ocidental, mas também pela forte influência que tem na ideia murdochiana de uma fonte metafísica (não religiosa) da Ética – um *Bem-em-si* que traz múltiplos ecos do Plano das Ideias avançado pela filosofia de Platão. O próprio Neo-Platonismo dos seguidores do filósofo grego será relevante para Iris Murdoch, ao resgatar a loucura divina do poeta de que Platão fala e a associar a uma teoria de contacto transcendente com as Ideias, e pela aproximação do conceito de Arte à ideia de Tolerância¹⁰. Este aspeto da Arte enquanto instrumento anulador da subjetividade exclusivista é fundamental para a leitura de Iris Murdoch e das suas influências platónicas, como abordarei. Ao longo desta secção, cada momento será selecionado e trabalhado em maior ou menor detalhe em função da sua relevância para o tema e para a análise da obra da autora central do presente estudo. Assim, a título de exemplo, a *catarse* teorizada por Aristóteles receberá particular atenção, quer pela noção de uma função ética de atos literários, quer pela proximidade a um fenómeno típico da literatura murdochiana, e comumente designado como *epifania*. Da mesma forma, a humanização de personagens promovida por Hesíodo, a complexidade ética da tragédia clássica e a teorização meta-literária de artes poéticas como a de Horácio justificam maior atenção. Abordarei, depois, o crivo cristão da literatura da Idade Média e o equilíbrio que manterá com o paganismo popular e com a ética de cavalaria. Avançando para o Renascimento, explorarei a revolução conceptual (e ética) trazida pelo Humanismo, e continuarei a viagem temporal avançando para uma leitura sumária dos contributos filosóficos e literários de pensadores seis e setecentistas, com destaque para John Locke e a teoria da *tábua rasa* e, simultaneamente, o elogio da tolerância, para David Hume (e, com ele, Anthony Ashley-Cooper, conde de Shaftesbury) e a capacitação do indivíduo como ser moral¹¹ e para Immanuel Kant e a superação da contingência pela universalidade do Bem. Outros pensadores relevantes, como Alexander Pope, Gottfried Leibniz ou Bento Espinosa merecerão igualmente referência, ainda que mais

¹⁰ Kevin Corrigan reforça, no seu estudo de Plotino, esta reflexão, que aproxima o autor do pensamento murdochiano: «for Plotinus the crucial feature of the successful image is that it frees vision from the straight jacket of only its own point of view» (CORRIGAN, 2005: 126). Pierre Hadot, no seu estudo do Bem e do Amor para Plotino torna o laço com o posterior pensamento murdochiano óbvio (cf. HADOT, 1998: 48-73). Cumpre, no entanto, recordar, com David Tracy, que perante a diferença entre um Absoluto como meta inalcançável, mas fundamental, de Platão, e o conceito de Absoluto alcançável de Plotino, Iris Murdoch alinhará com o primeiro (cf. TRACY, 1996: 63).

¹¹ A distinção entre o *que é* e o *que devia ser*, avançada por David Hume no seu *Tratado da Natureza Humana*, é algo que Iris Murdoch irá considerar perigosamente conducente ao relativismo ético que tanto teme. Em *Metaphysics as a Guide to Morals*, Murdoch afirma: «A misleading though attractive distinction is made by many thinkers between fact and (moral) value. Roughly, the purpose of the distinction (as it is used by Kant and Wittgenstein for instance) is to segregate value in order to keep it pure and untainted, not derived from or mixed with empirical facts. This move however, in time and as interpreted, may in effect result in a diminished, even perfunctory, account of morality, leading (with the increasing prestige of science) to a marginalization of ‘the ethical’» (MGM, 25).

breve. Chegada ao final do século XVIII, salientarei a importância dada pelo Romantismo ao Indivíduo, enquanto composto de razão e instinto, e a consequente complexidade ética dos seus protagonistas literários¹². O Realismo oitocentista que se segue justifica uma especial atenção à liberalização temática e caracteriológica do romance e ao novo conceito de Ser Humano, re-inventado pela tríade Charles Darwin-Karl Marx-Sigmund Freud¹³. Também será abordado Friedrich Nietzsche e a sua polarização do indivíduo, como resultante do equilíbrio entre uma dimensão apolínea e uma dimensão dionisíaca. O século XX interessará a este estudo sobretudo pela discussão teórica em torno do valor e do papel da Literatura (e da crítica literária), com destaque para os movimentos estéticos de vanguarda do início do século, a vaga estruturalista, a estética da recepção e o existencialismo. Chegada à atualidade, contextualizarei e explorarei o *Ethical Turn* dos Estudos Literários.

A segunda parte do trabalho focará diretamente a obra (literária e filosófica) de Iris Murdoch, a partir de cinco personagens de romances seus, cujos retratos não se enquadram nos pólos éticos de Virtude ou Vilania. Antes de explicar a natureza do estudo, cumpre esclarecer as características que me fizeram optar por este terreno concreto para um projeto de aplicação de crítica ético-literária.

Antes de mais, a escolha do romance, enquanto gênero que narra a experiência universal do Humano¹⁴, para objeto de um estudo no qual as diversas áreas do conhecimento se cruzam na busca de uma consciência totalizadora do objeto analisado é relativamente comum nos estudos de crítica ético-literária. Será sempre uma tentativa artificialmente redutora e intelectualmente castradora a de seccionar o objeto complexo, multissêmico e mesmo mutante que é o romance¹⁵ em pseudo-objetos científicos recortados à feição

¹² Alguns tópicos serão assinalados pela sua aproximação ao pensamento murdochiano sem que, pela inadequação aos objetivos centrais deste estudo, seja feita uma detalhada análise direta da ligação. É o caso da teoria da Alma Bela (*Schöne Seele*), de Schiller, segundo a qual o instinto moral conjuga uma dimensão ética e uma dimensão estética. Este conceito tem alguns paralelos possíveis com a teorização estética e ética de Iris Murdoch, como se depreenderá do estudo desenvolvido na segunda parte do volume.

¹³ A determinação do indivíduo pelas suas condicionantes biológicas, sociais e psicológicas introduzida neste momento é algo que influencia profundamente Iris Murdoch, mas que a própria recusará aceitar como legítimo, conforme abordarei na segunda parte deste trabalho. A este propósito, é de todo o interesse a leitura de MURARO, 2005a.

¹⁴ Jorge de Sena declara estar a excelência do romance precisamente na sua capacidade de, *pela* diegese, transcender o narrado conjuntural e reportar-se ao Humano estrutural: «é certo que a obra literária se reveste da máxima grandeza, quando a si própria se transcende, isto é, quando sem destruir-se ou negar atinge uma atitude superior de pensamento (...). Que nos impressiona mais em Dostoïevsky: a violência e a lucidez com que as suas personagens se analisam, a ponto de parecerem monstruosas ou a trama folhetinesca em que se encadeiam as situações que possibilitarão essa aguda análise?» (SENA, 1986: 18).

¹⁵ Anthony Burgess assinala a mutabilidade de formas do romance e afirma mesmo: «we ought not to be too narrow in our view of what a novel should be (...). Already in the eighteenth century it is evident that the novel (...) is becoming difficult to define. The nineteenth century knew a kind of massive stability (...) but the twentieth-century has reacted violently against the great tradition (...). The term 'novel' has, in fact, come to mean any imaginative prose composition long enough to be stitched rather than stapled (...) but

do método e objetivos de cada ciência¹⁶ que sobre ele se debruça. No entanto, esta multiplicidade de esforços partilhados não implica a total dissolução de fronteiras científicas, mas antes a colaboração de distintas áreas do conhecimento com critérios e terminologias próprios, como procurei levar a cabo ao longo deste trabalho. Seria de uma profunda ingenuidade pretender isolar o olhar de cada saber de infiltrações científicas, mas é igualmente pernicioso não tomar consciência da forma como distintas leituras pertencem a distintos campos de observação de um mesmo objeto, nunca podendo ser intermutáveis sem que se perca o seu real sentido. Para lá da tríade original de géneros (lírico, épico e dramático), é no modo narrativo, na enunciação de eventos em sequência (direta ou não), que as questões de axiologia ética se colocam de forma mais premente, correndo menos «o risco de permanecer na contingência de uma existência meramente isolada»¹⁷, que Theodor W. Adorno reconhece na lírica. De facto, se o ato literário em si pode ser, todo ele, objeto de avaliação ética, cada dado narrativo, enquanto simulacro de ato humano, é passível de um julgamento ético autónomo e, consequente e frequentemente, de catalogação em função de critérios de moralidade. A ideia de ficção (narrativa imaginada) enquanto método de estudo do Ser Humano pelo ser humano, momento de autoreflexão do Eu em Outro, de confrontação com modelos existenciais, é *commummente* aceite¹⁸. Será, então, legítimo declarar que é precisamente aí que encontraremos o terreno mais fértil para a análise da Ética não *do*, mas *no* objeto literário.

É importante aqui notar a história do romance enquanto género literário e a forma como essa história amplia as liberdades do leitor¹⁹. Sendo o mais moderno dos géneros literários, o romance possui raízes profundíssimas na existência humana. O ato de narrar eventos em sucessão enquanto forma de veicular (e por vezes perpetuar) modos de vida, exemplos e mitos coletivos é, diria, pertença do modelo genético humano. A árvore que faz florescer o romance assenta numa multiplicidade de tipos literários como o mito, a fábula, o conto, a epopeia, a anedota e até a canção de gesta e o próprio drama. Acrescente-

Philip Toynbee and Eric Linklater have recently reminded us that a novel need not be in prose. If we lay down other conditions – the need for a plot, dialogue, characters – we shall find our rules transgressed at once by practitioners of the ‘anti-novel’. De notar que o autor associa esta mutabilidade do romance à sua acessível escrita que atrai uma vasta e diversificada multidão de autores «this is sad, but true – almost anyone can write a novel of sorts, and almost anyone does (...). [T]he novel is the medium most readily available and most easily publishable» (BURGESS, 1971: 16-17).

¹⁶ Menciono, a título de mero exemplo, as hipóteses de uma análise *estritamente* literária, filosófica, histórica, sociológica ou linguística.

¹⁷ ADORNO, 2003: 67.

¹⁸ Cf. a este respeito *Towards a structuralist Poetics Of Fiction*, de Robert Scholes (SCHOLES, 1974: 129-138). Anthony Burgess ressalva, também, o que o termo *novel* implica: «the novel is what the symphony or painting or sculpture is not – namely, a form steeped in morality (...). [We] cannot prevent a moral attitude from creeping into our purely aesthetic assessment of a book» (*apud* GEORGE, 2005: 1).

¹⁹ Note-se a afirmação de Peter Jones: «I claim that it is one of our conventions that when a text is classified as a novel, readers are accorded a certain degree of freedom in its interpretation» (JONES, 1975: 182).

-se-lhe a seiva da liberdade tão própria do momento oitocentista do seu nascimento e temos o quadro perfeito para o surgimento do romance enquanto gênero narrativo maior. O romance será o mais livre dos gêneros, mas também o próprio dínamo da liberdade no fazer literário: dimensão física, extensão temporal (e geográfica), sequência, fusão de real e ficção, dimensões do fantástico e do maravilhoso, registo linguístico, focalizações²⁰, todos estes elementos estão ao dispor do romancista, desinibido de restrições estéticas e narratológicas apriorísticas. O romance surge como ponto numa evolução natural que parte do conceito de mito e evolui no sentido do indivíduo e do profano²¹. Poder-se-á, assim, ter como especificidade do romance, enquanto gênero narrativo, a liberalização das temáticas e a colocação da trama épica, da qual descenderá²², em cenários menores. A admirável obra de Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, une de forma inquebrantável (e mútua) a representação ficcional e a consciência civilizacional ocidentais, mas já em *The Theory of the Novel*, de 1914, Georg Lukács retratava a épica como uma forma inequívoca de transmitir valores e modelos em formato literário, e marcava a diferença em relação ao universo do romance, referindo a univocidade épica como oposta ao mundo múltiplo e conflitivo do romance²³. Para Mikhaïl Bakhtine, o ponto central do romance não é a narração, mas a *polifonia*, ou, por outras palavras, a multiplicidade de vozes²⁴ que o romance permite:

*Le romancier ne connaît pas de langage seul et unique naïvement (ou conventionnellement) incontestable et péremptoire. Il le reçoit déjà stratifié, subdivisé en langages divers*²⁵.

Ora, este será um ponto fundamental na inclusão da multiplicidade de perspetivas e na constatação das variadas axiologias ou quadros de valores que coexistem entre seres humanos e, possivelmente até, em cada ser humano. O romance surgiria assim, para Bakhtine, já não de uma linha que, partindo da épica, incluía os modelos dramáticos e satíricos, mas antes em relação com o dialogismo socrático e enquanto gênero autónomo de raízes populares e marginais. Note-se a forma como ambas as árvores geneológicas enfatizam o papel de uma voz crítica e distanciada do discurso do poder na evolução do

²⁰ Este é um aspeto fundamental assinalado em *Linguagem e Literatura* de Tzvetan Todorov: «toda narrativa combina várias visões ao mesmo tempo» (TODOROV, 2004: 62).

²¹ Cf. a este respeito a obra fundamental de Georges Dumézil, *Du mythe au roman* (DUMÉZIL, 1970).

²² Concorro totalmente com a avaliação de Paul Cobley: «Although the term ‘novel’ only came into use in the eighteenth century it is easy to see why theorists have projected an idea of the novel form onto the epic tradition in the West» (COBLEY, 1998: 67).

²³ Thomas DiPiero sintetiza a tese de Lukács: «While epic heroes represent the ideological points of view of an entire community, heroes in the novel are characterized by their own particular problems and destinies: they stand apart from their society» (DIPIERO, 1992: 146).

²⁴ Carlos Azevedo focou também esta questão a propósito de Paul Auster, referindo a «melhor adequação da ‘plurivocalidade’ da escrita romanesca à verbalização das complexidades do real» (AZEVEDO, 1997: 188).

²⁵ BAKHTINE, 1978: 152.

romance. Não é, assim, de espantar o seu caráter marcadamente temporal, centrado em questões coevas à sua escrita, enquanto voz do seu tempo. O romance torna-se o palco primordial da auto-reflexão social, política, cultural, linguística e, sobretudo, ética de cada momento histórico. Alasdair MacIntyre dirá:

*It is because we all live out narratives in our lives and because we understand our own lives in terms of the narratives that we live out that the form of narrative is appropriate for understanding the actions of others*²⁶.

Diversos autores qualificam o romance como *o género burguês*²⁷. De facto, para além das marcas temporais que aproximam as duas realidades – que se afirmam com Setecentos e atingem o seu apogeu em pleno século XIX – e dos próprios fenómenos de escrita, circulação e leitura que os ligam, é sobretudo o papel na estrutura que os envolve que aproxima o romance do estatuto burguês. Assim, da mesma forma que o burguês ressalta o mérito e uma nova escala de valores encabeçada pelo trabalho e pela liberdade, recusando o fechamento estável aristocrático, o romance assume-se como um género livre, a narrativa aberta permitindo a livre expressão e a inclusão de histórias e, sobretudo, de personagens até então vedadas à grande literatura. Com o romance, é a odisseia do quotidiano que toma o palco.

A natureza eminentemente lúdica/artística de muitas aplicações do romance permite o reconhecimento do indivíduo em toda a sua complexidade e incoerência, mais do que implica a exata compreensão e possível invocação transformadora do Ser Humano, por oposição a outros formatos de estudo da condição humana²⁸. Como se depreenderá do estudo desenvolvido na segunda parte deste volume, a noção de que o romance, ao contrário

²⁶ MACINTYRE, 1981: 197.

²⁷ O principal defensor desta tese é o sociólogo Lucien Goldmann, na sequência do trabalho de Lukács, como recorda Daniel P. Watkins: «Drawing heavily on Georg Lukács and René Girard, Goldmann argues that the novel emerged alongside a market economy, and that is characterized by a contradiction between the hero and his world – the same contradiction that exists, Goldmann argues, between the individual and the world under capitalism. While the novel is the product of bourgeois reality it is unable to express a vision of that reality as full, coherent and meaningful» (WATKINS, 1993: 8). A tese, enquanto acusação, no entanto, já vem de 1710 e de *Dialogue des héros de roman* de Boileau. Margaret Anne Doody assinala: «In labelling the novels *bourgeois*, Boileau indicates that they are incapable of assisting in the development towards a higher, more lofty and more powerful *civitas*» (DOODY, 1997: 267).

²⁸ Esta é uma questão que Iris Murdoch, autora central no estudo que aqui desenvolvo, aborda em detalhe: «[The novelist] has always implicitly understood, what the philosopher has grasped less clearly, that human reason is not a single unitary gadget the nature of which could be discovered once for all. The novelist has had his eye fixed on what we do, and not what we ought to do or must be presumed to do. He has as a natural gift that blessed freedom from rationalism which the academic thinker achieves, if at all, by a precarious discipline. He has always been, what the very latest philosophers claim to be, a describer rather than an explainer» (MURDOCH, 1953: 9-10). Esta distinção original declarada por Iris Murdoch será fulcral para compreender o seu percurso paralelo de filósofa e romancista. Note-se que a aparente passividade do retratista não anula

do que se espera da épica ou da comédia, não exige das suas personagens atributos éticos ou sociais particulares é essencial para esta análise. Na verdade, perante a necessidade de delimitações²⁹, que melhor género, então, para analisar a amplitude das axiologias éticas, sobretudo as dos leitores, do que aquele em que os seus autores podem incluir a mais extensa paleta de personagens e de ações? Nele poderemos assim proceder a uma leitura da Ética nos dados literários, por oposição à tentativa de uma unívoca leitura ética da Literatura. Pareceu-me, assim, de particular interesse incidir sobre uma realidade intermédia como a personagem. Focar cada romance como um todo aproximaria perigosamente a leitura desenvolvida por mim do julgamento ético que faz tantos temerem que os estudos éticos da Literatura redundem inevitavelmente em cartilhas e índices³⁰. Por outro lado, analisar ações ou trechos isolados seria colocá-los à mercê de classificação fácil, mediante a axiologia moral de cada leitor. Acredito que são as personagens o terreno mais rico, enquanto realidades que se alteram ao longo da obra, se contradizem, se arrependem, e também enquanto realidades que parecem existir nas histórias das suas próprias vidas para lá do narrado em cada romance³¹. Kenneth Womack destaca a relevância do estudo das personagens³² para a crítica ético-literária:

para Murdoch a pertinência da análise: «The novel is a picture of, and a comment upon, the human condition» (MURDOCH, 1953: 10).

²⁹ Subscrovo aqui Jean-Yves Tadié: «Podemos criticar o conceito de género, pretender que desapareceu, invocar Brunetière para nos rirmos dele (...): Precisamos de géneros, porque temos de pensar por categorias, por esquemas. O discurso sobre a literatura incide, não só sobre obras particulares, ainda quando se lhes consagra, mas também sobre conjuntos: estes constituem espécies, subgéneros, géneros» (TADIÉ, 1992: 84-85).

³⁰ Não estou, obviamente, a afirmar que essa seja a única forma possível de analisar eticamente um texto literário no seu todo. Afirmo apenas que, naturalmente, o risco de redundar em avaliações valorativas da obra aumenta exponencialmente.

³¹ Acresce a esta escolha inicial a sua particular importância no caso da autora que escolhi. Iris Murdoch exerce sobre as personagens uma tolerância e uma abertura de leitura que parece contradizer a sua filosofia mais austera (embora não contradiga de facto).

³² M. W. Rowe assinala também as personagens como um dos territórios privilegiados para uma análise deste tipo: «There is, of course, the closest possible relationship between aesthetic and ethical criticism. When discussing a novel we frequently consider the ethical justifications for a character's behavior, or the author's intentions in writing the work, and these can influence our estimate of the novel's aesthetic value» (ROWE, 2004: 33). O estudo de personagens tem todo o cabimento em estudos de crítica ético-literária, um campo aberto de investigação. Ainda assim, há quem considere que o objeto científico deveria ser outro e excluir o estudo de personagens. É o caso de Santiago Acosta Aide: «[D]ebemos preguntarnos ¿qué se trata de estudiar desde esta plataforma interdisciplinar? ¿La ética de los personajes? No, este análisis ha estado siempre disponible desde la indagación de los personajes dentro del esquema más amplio de una crítica textual. Lo mismo podemos decir del trasfondo ético de la sociedad en el que los personajes se mueven, o el conflicto de valores y antivalores que se puede producir entre el narrador y personajes, la forma como el narrador introyecta una visión ideológica del mundo, o la proyecta en los personajes, en las voces de éstos, siguiendo la convención de que los personajes son, en última instancia, voces, segmentos de discurso» (AIDE, 2011: 228-229). Para este autor, são três as áreas de enfoque para estudo das relações entre Ética e Literatura: a utilidade da Literatura

*ethical criticism examines the ways in which literary characters respond to the divergent forces they encounter in the fictional landscapes that they occupy. Their human behaviours and actions provide the interpretative basis for moral reflection and conclusion*³³.

A escolha pela ênfase especificamente em personagens femininas dá-se desde logo pelas características específicas das cinco figuras escolhidas, mas também pelo caráter mais marcadamente *ético-cêntrico* da leitura romanesca da mulher, talvez marca residual dos ideais extremados de anjo caído³⁴ e anjo perfeito³⁵, ou talvez fruto de uma exigência estrutural sobre o feminino³⁶. A própria Iris Murdoch, apesar de muito avessa a questões de género, não deixou de apontar, em entrevista de 1993, a forma como a exigência ética é superior para a mulher:

*Women, in particular in relationship to children, have certain obvious and recognizable duties. This is a situation again where goodness is being 'forced upon them'. This might be where one might want to say something to do with the female nature as opposed to the male nature*³⁷.

Em todo o caso, ocorre perguntar, com a filósofa espanhola Victoria Camps,

*[q]ue tem a ver a teoria da identidade moral com o facto de ser mulher e com a vontade de o ser de um modo autónomo e livre? Que tem a ver a identidade moral com o género? (...) A mulher achou-se ao longo de séculos como um desses indivíduos privados de identidades. Melhor dizendo, com uma única identidade: o ser mulher*³⁸.

Ora, esse «ser mulher» é, na cultura ocidental, marcado pela bifurcação mãe e amante, refúgio e tentação, belo e perverso. Para este estudo, interessa-me focar particularmente personagens cujo comportamento ético não seja facilmente catalogável de forma polari-

para a Ética, enquanto campo exemplificador; a Ética aplicada ao ato literário e à ação criadora; relação da Literatura com o Real (cf. AIDE, 2011: 229-231).

³³ WOMACK, 2006: 602.

³⁴ A figura feminina como anjo caído e tentador é comum a várias tradições. Note-se a coincidência de tais traços em Pandora, Lilith e Eva, figuras fundadoras das tradições helénica, judaica e cristã, apontada por Efrat Tseëlon na sua obra de 1995 *The Masque Of Femininity* e sintetizada aqui por Silvana Mota-Ribeiro: «Nos três mitos da primeira mulher, esta é apresentada como um ser que se esconde por detrás da ornamentação, usando a sua beleza como veículo para levar os homens à destruição (caracterização que não pode deixar de se reflectir nas representações actuais do [sic] que é ser mulher)» (MOTA-RIBEIRO, 2005: 25).

³⁵ São vários os autores que ao longo de séculos referem esta aparentemente eterna dualidade, sintetizável como «a habitual e actual antítese da virgem e da prostituta» (MOTA-RIBEIRO, 2005: 26).

³⁶ A atribuição dos encargos fundamentais na educação dos filhos e na gestão do lar à mulher, o «discurso da domesticidade» de que fala Mary Nash (cf. NASH, 2005: 27-62), resulta historicamente numa absoluta exigência ética para com a mulher, tanto mais restritiva quanto dela se esperam, por pretensas debilidades genéticas várias, por fraquezas de caráter e pela rendição da razão ao instinto, as maiores fragilidades perante a tentação.

³⁷ *Apud* McCALL, 1993.

³⁸ CAMPS, 2001: 75.

zada, personagens que vivem no grande cinzento da falível condição humana e surgem na ficção como marca da necessidade, tanto axiológica como literária, de subtrair o Ser Humano ao maniqueísmo radical e em nenhum caso essa condição surge de forma tão marcada como no de personagens femininas³⁹. No caso da autora escolhida, acredito que o traço mais grosso na leitura ética destas mulheres surgirá mais pela via do leitor, do que por escolha consciente da autora.

Finalmente, coube escolher Iris Murdoch como a autora dos textos a estudar. Iris Murdoch não é, no entanto, uma autora particularmente trabalhada, ou sequer reconhecida, no panorama português. No mundo académico, destacam-se três significativos e interessantes artigos de Marijke Boucherie Mendes, *‘Joie de Vivre’: a Arte Romanesca de Iris Murdoch*, de 1995⁴⁰, *Hamlet e Nuns and Soldiers de Iris Murdoch*, de 1997⁴¹ e *‘The Critic as a Layman’: Iris Murdoch as Philosopher and Artist*, de 2002⁴², e a tese de mestrado de Margarida Maria Bagina Coelho, *Para uma Estética da Imperfeição: “Under the Net” e “The Sea, the Sea”, de Iris Murdoch*, de 1993⁴³. De forma não exclusiva, a tese de doutoramento de Ana Raquel Fernandes, apresentada em 2008 e intitulada *What about the rogue? Survival and Metamorphosis in Contemporary British Literature*⁴⁴, dedica parte do seu estudo a *Under the Net*, estudo que retomará em 2009 no artigo *‘It’s just one of the wonders of the world’: James Donaghue in Under the Net*⁴⁵. No domínio da Filosofia, cabe a Maria Luisa Ribeiro Ferreira a maior e mais continuada atenção à autora britânica, nomeadamente através dos relevantes estudos murdochianos publicados em *Iris Murdoch, Filósofa e Romancista*⁴⁶, *As Mulheres na Filosofia*⁴⁷ e *We do not forgive philosophy: Iris Murdoch and Simone de Beauvoir*⁴⁸. Também Rui Bertrand Romão publicou recentemente um inovador estudo filosófico sobre Murdoch, *Iris Murdoch and the Rethinking of Shakespeare as a Philosopher*⁴⁹. Um dado curioso é a forte e continuada empatia da jovem escritora Ana Teresa Pereira, que, numa recensão de 2005, escreveu: «Começar a ler um livro de Iris Murdoch é entrar num mundo desconhecido, que não se parece com nada, e ao mesmo tempo é aquele em que vivemos»⁵⁰.

³⁹ Maria Luisa Ribeiro Ferreira recorda, associando-a a uma tradição platónica e aristotélica de menorização da mulher, a forma curiosa como Freud refere a hipótese de a mulher ter um nível de normalidade ética distinto do homem (cf. FERREIRA, 2007: 145).

⁴⁰ MENDES, 1995.

⁴¹ MENDES, 1997.

⁴² MENDES, 2002.

⁴³ COELHO, 1993.

⁴⁴ FERNANDES, 2008.

⁴⁵ FERNANDES, 2009.

⁴⁶ FERREIRA, 2004.

⁴⁷ FERREIRA, 2009.

⁴⁸ FERREIRA, 2011.

⁴⁹ ROMÃO, 2011.

⁵⁰ PEREIRA, 2005.

Abordar as incursões do âmbito da Literatura pela Ética e vice-versa é particularmente tentador perante a obra de uma filósofa que se dedicou à Literatura, e, simultaneamente de uma romancista que filosofou, como é o caso de Iris Murdoch. Ora, a condição da autora como filósofa por direito próprio, a par com as interferências do seu próprio pensamento teórico que permite no tecido dos romances que escreve, torna Murdoch uma autora ideal para o estudo das ligações entre Ética e Literatura⁵¹. Alasdair MacIntyre é claro quanto a esta questão, de uma forma que subscrevo:

Murdoch's novels are philosophy: but they are philosophy which casts doubts on all philosophy including her own. She is an author whose project involves an ironic distance not only from her characters but also from herself (...). What her novels systematically embody is a theory about theories, a theory which is to some degree against all theory – including itself. And if this does not entail that she had to be a novelist, it is at least clear that such a point of view could never have received adequate expression merely at the level of theory⁵².

O contexto de escrita de Iris Murdoch é particularmente marcado pela corrente filosófica existencialista. A proximidade crítica de Murdoch ao Existencialismo está documentada na obra⁵³ da própria e é objeto de diversos estudos científicos. Ora, a ênfase desta linha de pensamento na liberdade e responsabilidade individuais como matrizes da *construção* (e não *reconhecimento*) da axiologia *escolhida* por cada homem livre marca indelevelmente o pensamento ocidental e, igualmente, a criação literária, particularmente a possibilidade de objetividade em Ética, constituindo assim o mais fértil dos terrenos para o estudo da leitura ética de personagens ficcionais e será com a ideia existencialista⁵⁴ de Ser Humano que Iris Murdoch manterá um diálogo que durará uma vida.

⁵¹ Simon Haines publicou recentemente um estudo intitulado *Iris Murdoch, the Ethical Turn and Literary Value* que comprova a pertinência desta ligação (cf. HAINES, 2010).

⁵² MACINTYRE, 1982: 15-16.

⁵³ Para além da aplicação literária, destacam-se como marcas cabais da efetiva aproximação aos textos existencialistas e, particularmente, sartrianos, os ensaios coligidos em *Sartre: Romantic Rationalist*, de Iris Murdoch, publicado em 1953 pela editora Bowes & Bowes Ltd. De notar que este último é um dos primeiros livros britânicos dedicado ao estudo do pensamento de Sartre. Iris Murdoch é recordada por Nick Turner no seu artigo *Saint Iris? Murdoch's Place in the Modern Canon* como: «a novelist-philosopher who had (...) introduced Sartre to Britain with her pioneering study, *Sartre, Romantic Rationalist*» (TURNER, 2007). A. N. Wilson é inequívoco: «IM's book about Sartre is her first, and it is the first study of the French existentialist in English» (WILSON, 2004: 144). Na mesma obra, caracteriza-o como: «the first serious study of the existentialist genius in English» (WILSON, 2004: 84). Simon Haines também partilha esta opinião: «*Sartre: Romantic Rationalist* (1953) was the first serious book published in English on the existentialist novelist-cum-philosopher» (HAINES, 2010: 89). Sissela Bok afirma: «her short book proves an especially lucid and persuasive guide» (BOK, 1991: 51). Recentemente, Stuart Hampshire foi inequívoco ao caraterizar *SRR* como admirável e útil (cf. HAMPSHIRE, 2001).

⁵⁴ O Existencialismo não será, de todo, um objeto de estudo direto aqui, mas funcionará necessariamente como pano de fundo à leitura do Ser Humano murdochiano.

Dada a notável extensão da obra de Iris Murdoch, e depois de realizar um esboço biográfico da autora e um estudo mais geral em torno das questões éticas em Iris Murdoch, houve que estabelecer balizas temporais para os romances a analisar. Num estudo vocacionado para a análise direta de personagens como este que optei por realizar, e perante uma obra da dimensão da narrativa murdochiana, urgia seleccionar um número limitado, mas representativo, de romances que sintetizassem os aspectos caracteriológicos mais relevantes. Optei pela fase⁵⁵ entre 1958 e 1970, uma vez que os romances que a autora publica neste período já não têm o cariz de resposta imediata às correntes filosóficas da época⁵⁶ que caracteriza os primeiros textos literários de Murdoch, mantendo uma atenção equilibrada à vida psicológica e moral do Eu e ao papel do Outro e do coletivo na construção individual do Mundo⁵⁷, e, por outro lado, ainda têm uma dimensão de *work-in-progress* filosófico que os grandes volumes pós-1970 (e o Booker Prize para *An Accidental Man*) já não atribuem à sua reflexão ética, sistematizada em *The Sovereignty of Good* (1970). De entre os romances deste período, a seleção deu-se pela relevância e variedade das personagens femininas a abordar⁵⁸, mas também pelas outras questões ético-literárias presentes nos enredos (ou no contexto de escrita), para além do estritamente relacionado com as personagens femininas. Assim, escolhi Dora Greenfield (*The Bell*, 1958) – jovem, adúltera, bem-intencionada, numa batalha contra o Bem lido pela comunidade de índole religiosa que a rodeia e a braços com a sua própria consciência ética –, Honor Klein (*A Severed Head*, 1961) – antropóloga, bizarra, misteriosa, primitiva e dominadora –, Millicent (Millie) Kinnard (*The Red and the Green*, 1965) – sedutora, lasciva, imperativa, autónoma e manipuladora –, Kate Gray (*The Nice and the Good*, 1968) – fútil, doce, impulsiva, caprichosa e egoísta –, e Morgan Browne (*A Fairly Honourable Defeat*, 1970) – egocêntrica, instável, imatura.

⁵⁵ A. N. Wilson declara a propósito das fases de escrita de Iris Murdoch: «It was with *The Bell* (1958) and *A Severed Head* (1961) that IM's mature voice was found. These are among her most successful works, both commercially and artistically, the latter being adapted as a highly popular stage play in the West End» (WILSON, 2004: 90). Richard Todd invoca a caracterização do iniciático *Under the Net* pela própria Iris Murdoch: «Murdoch has more than once spoken of it as a derivative and juvenile book» (TODD, 1984: 18). Ainda assim, convém assinalar que a estreia literária de Iris Murdoch teve uma receção muito favorável nos meios crítico e académico. Recordo, a título de exemplo, que William Golding já em 1961 lecionava o romance aos seus estudantes de Hollins (cf. CAREY, 2009: 253).

⁵⁶ É o caso do primeiro romance murdochiano, *Under the Net*.

⁵⁷ Concorro com Peter Wolfe quando destaca *The Bell* (1958) e *A Severed Head* (1961) a este respeito: «As novels that describe our self-consciously fraudulent behavior, *The Bell* and *A Severed Head* mark a peak for Iris Murdoch in her treatment of the effect of outside awareness upon private undertakings» (WOLFE, 1966: 146).

⁵⁸ A diferente relevância diegética das personagens seleccionadas – Dora e Honor são protagonistas, Morgan é personagem central, ainda que não protagonista, Millie e Kate são personagens secundárias – justifica que as cinco secções a elas dedicadas sejam distintas quer, desde logo, em dimensão, quer na natureza do enfoque.

Procurarei, assim, compreender de que forma a Ética e a Literatura se têm relacionado na história dos Estudos Literários e particularmente no pensamento literário e filosófico de Iris Murdoch, enquanto caso de estudo inegavelmente privilegiado, e realizar um estudo literário integrável no tipo de análise que o *Ethical Turn* vem permitir. Através dele procurarei demonstrar de que forma funcionam os preceitos éticos defendidos pela filósofa Iris Murdoch no terreno ficcional contingente, particular e falível que para eles cria a romancista Iris Murdoch.

1. ÉTICA E FICÇÃO LITERÁRIA

*Morality has become,
in many people's minds,
an unattractive word,
almost as unattractive as criticism.*
John Gardner⁵⁹

A aproximação científica da Ética à ficção dá-se na generalidade dos casos pelo estudo da função (ou disfunção) exercida pela Literatura na formação ética dos seus leitores, da forma como o recurso à Literatura, enquanto experiência estética e enquanto reduto de vivências vicariantes, pode influenciar ou mesmo determinar a atitude ética (e respetiva seleção axiológica) do seu recetor⁶⁰.

Historicamente, a Literatura surge congregando os esforços de deleite estético⁶¹ e de veiculação de informação, tradições e valores, sendo que se o segundo intento valoriza o primeiro, o primeiro potencia o segundo. É precisamente da forma como o primeiro aspeto, estritamente estético e possivelmente lúdico, influencia a maior ou menor atratividade⁶² dos conhecimentos e princípios que a obra visa transmitir que deriva a descredibilização

⁵⁹ O comentário surge integrado em *Premises on Art and Morality*, uma seleção realizada com base na obra *On Moral Fiction*, de John Gardner (GARDNER, 2005: 6).

⁶⁰ Apesar de ser um dado controverso e mesmo recusado por alguns meios da teoria literária, partilho da ideia de Literatura e narrativa como espaço de experiência existencial indirecta. Lawrence Buell refere-se-lhe em termos semelhantes: «a model of artistic representation as surrogate personhood, whether of authorial agent or fictive utterer or evocative text» (BUELL, 2000: 6).

⁶¹ É difícil supor uma arte primitiva originalmente estética, a menos que aceitemos suposições como a de Lucrécio, recuperada por Elena Soriano: «si se admite la tesis aristotélica de que el instinto estético radica en el placer de la *mimesis*, o sea la copia de la naturaleza, se puede imaginar, como ya hizo el poeta Lucrecio, que por su mera facilidad física, el primer arte naturalista fue el de la palabra, mejor dicho, el de la voz humana, imitando el canto de los pájaros, el rumor de las aguas, el sibilar de los vientos, el grito de los animales» (SORIANO, 1993: 111).

⁶² Este poderá ser um critério menor, mas é certamente negligenciável na aquisição e valorização da informação. Note-se que até o próprio Platão recorre a formatos artísticos para veicular as suas teses filosóficas.

da Arte enquanto fator potenciador de conhecimento real, teoria da qual Platão é o advogado supremo⁶³. O teor ficcional da obra literária não é apenas contestado como tal, pela sua distância do real, lida enquanto falsidade, mas também pela própria possibilidade de construção de realidades imaginárias geradoras de um escapismo primário e redutor e de um progressivo afastamento do Real.

As formas de Literatura mais arcaicas, situadas particularmente no mundo oriental e no Antigo Egipto, vivem ainda, em grande parte, num misto de texto sagrado e texto político que não permite uma avaliação ética da Literatura enquanto construção ficcional. São assim reféns de uma arte dominada pelos líderes políticos e religiosos⁶⁴. Será o espaço grego que nos trará exemplos mais frutuozos, embora não haja nele uma rutura, mas antes uma lenta transição a partir destes modelos exocêntricos da Literatura, marcados pelo ritual, sagrado ou profano⁶⁵. A evolução desta espécie de lirismo ritual para o épico, com a glorificação de heróis individuais, de guerreiros, transformará a Literatura de algo performativo em algo que narra, uma forma autónoma, com valor próprio. O género épico assume, na verdade, um papel fundamental na História da Literatura ao longo dos tempos e determina a percepção contemporânea de narração, de personagem e de diegese. É, no entanto, pelo seu cariz de síntese civilizacional e veículo de mundividências e códigos de valores que, entendido o conceito de forma lata nas suas diversas representações, extensíveis ao romance, o épico ocupa um lugar central no estudo das relações entre Ética e Literatura. De facto, se uma definição estrita de épico nos remete para um longo poema de cariz narrativo que se desenvolve em torno do trajeto de um herói e/ou de uma civilização, um «poema com História dentro»⁶⁶ na definição de Ezra Pound⁶⁷, uma leitura menos cronocêntrica do termo retratará um género em constante expansão e dotado de uma irreprimível mutabilidade. É pela forma como a literatura épica evolui, a partir de ser uma narração mais ou menos encomiástica de feitos de outrora para proveito de vindouros, um veículo de valores apresentados em contexto, para se tornar uma análise mais profunda e, como tal, mais complexa da realidade humana, afastando-se gradualmente da univocidade em direção à polifonia⁶⁸, que abandonaremos o critério estilístico associado

⁶³ Cf. o ponto 2.1, no qual menciono o tratamento de Iris Murdoch às críticas platónicas e a sua revalorização da Arte enquanto fonte de Verdade e de Bem. É de particular interesse a este respeito a leitura da obra *The Fire And The Sun: Why Plato banished the artists*, de Iris Murdoch (1977).

⁶⁴ Cf. HAUSER, 1968: 75. Cf. também a este respeito HAUSER, 1968: 50, 62.

⁶⁵ Earl Miner afirma mesmo, relativamente a esses modelos exocêntricos pré-clássicos: «Os testemunhos dos povos primitivos indicam que aquilo que dizemos ser uma Literatura existe no seu pensamento, mas de forma indiferenciada relativamente à religião, aos rituais, à história, aos costumes e às outras formas de vida» (MINER, 1995: 211).

⁶⁶ No original, «a poem containing history» (POUND, 1961: 46, tradução minha).

⁶⁷ HAUSER, 1968: 75.

⁶⁸ O termo *polifonia* remete para a teorização avançada por Mikhail Bakhtine (cf. BAKHTINE, 1978: 152-182). Esta mesma percepção aproximará Bakhtine das questões éticas, como recorda Ann Delehanty, invocando

geneticamente ao relato oral e proto-histórico e aos textos de Homero e Virgílio, e reconheceremos o romance enquanto atualização contemporânea da literatura épica. Enfatizo que, na análise da literatura épica, como em todo o estudo literário, salientar objetivos e efeitos extra-literários não equivale, de forma alguma, a negar ou sequer a descurar o valor estético autónomo do objeto literário. Paul Merchant disse mesmo, a propósito da literatura épica primitiva:

*It was a chronicle, a 'book of the tribe', a vital record of custom and tradition, and at the same time a story-book for general entertainment. The latter aspect of epic, its value simply as a story, needs no elaboration*⁶⁹.

Embora considere excessiva esta sub-valorização das complexidades estéticas que estabelecem a narração como fonte de prazer, e apesar de reconhecer o papel fulcral dessas mesmas complexidades na importância do épico enquanto veículo transmissor eficaz, aceito a sua secundarização (participante) perante a análise histórico-existencial do género épico. É, no entanto, a conjugação de forma e conteúdo que permite a sua perpetuação como o género «transmitido pelos homens»⁷⁰ por excelência e, aspeto já apontado por Hegel, como recordação constante de uma suposta «bela unidade ética»⁷¹ dos tempos heróicos, que dispensa constantes avaliações comportamentais em nome de um código moral concedido e administrado externamente⁷².

A poesia de Hesíodo marca a abertura da possibilidade de uma Arte que não seja apenas veículo da voz dos poderosos⁷³ e relato dos feitos, geralmente guerreiros, das grandes

Toward a Philosophy of the Act (1919-21): «For Bakhtin, in the study of 'answerable acts' (ethics), one must always be aware of how what one ought to do is intimately tied to the specifics of a given situation. Because it is by definition incapable of such an awareness, ethical theory fails to give us the guidance we need to act» (DELEHANTY, 2001: 32). Mas Bakhtine não partilha do optimismo murdochiano quanto ao valor moral da capacidade de perceção: «Being a good author who perceives clearly does not necessitate being a good person – there is no necessary or analogical ethical connection» (DELEHANTY, 2001: 44).

⁶⁹ MERCHANT, 1971: 1. Curiosamente, o próprio Paul Merchant irá, nesta mesma obra, entregar-se a análises do valor estético, por exemplo, do hexâmetro Homérico e da aliteração no verso Anglo-Saxónico.

⁷⁰ ABERCROMBIE, 2004: 1. A partir do original, «I do not see the need for any theories; I think it need only be said, of any epic poem whatever, that it was composed by a man and transmitted by men» (ABERCROMBIE, 2004: 1-2). Note-se, no entanto, que estes textos não raras vezes são, ao contrário da expressão de Lascelles Abercrombie, obras coletivas e transtemporais, como assinala Jacqueline Assaël: «Les épopées sont donc tout d'abord des improvisations, puis des récitation et aussi des poèmes» (ASSAËL, 2006: 88).

⁷¹ GONÇALVES, 2001: 234.

⁷² A questão do possível carácter doutrinal da épica, e nomeadamente da épica homérica, conduziria a um outro estudo não albergável na extensão deste trabalho.

⁷³ Não devemos esquecer, no entanto, que nesta altura, como ainda durante muitos séculos vindouros, uma grande quantidade de artistas está ao serviço direto de nobres e tiranos. É o caso de Píndaro, Êsquilo, Simónides e Anacreonte. Na realidade, as ligações entre poder, ideologia e arte literária são inerentes à sua natureza e, como tal, transtemporais.

personagens históricas, permitindo-se já, pelo contrário, incluir como objeto das obras literárias personagens⁷⁴ e vivências quotidianas, nomeadamente rurais⁷⁵. Salienta-se, nesta revolução literária de Hesíodo, o desejo de justiça terrena, em vida, ainda que para tal invocando Zeus, um desejo que surge de forma particularmente explícita em *Os trabalhos e os dias*⁷⁶. Com o mito de Pandora, incluído em *Teogonia*, a eternamente confundir o leitor quanto ao real valor da esperança para Hesíodo⁷⁷ e a aumentar as dúvidas quanto à atitude existencial do seu autor, é fulcral recordar a forma como os seus textos se ligam a objetivos externos de divulgação mítico-histórica, mas são também de inscrição possível na linha da literatura sapiencial⁷⁸ e de promoção de um código ético regido pelo valor de uma Justiça terrena unívoca, embora consciente da multiplicidade possível de critérios.

Constituindo um passo significativo no sentido da constatação da Ética como realidade plural (as éticas), toda a construção da tragédia clássica assenta no conflito entre valores e no trajeto humano enquanto percurso iminentemente individual, pese embora

⁷⁴ A inclusão de personagens ausentes do contexto guerreiro não só marca a diferença em relação ao género épico, mas transforma também a noção subsequente de heroísmo: «Contrariamente aos heróis aristocratas de Homero, em Hesíodo prevalecerá a narração da vida dos homens simples. O camponês de Hesíodo é um homem que ao ser confrontado com valores nobres, desperta e busca valores supremos (...). Não haverá só heroísmo nas lutas mas também no trabalho cotidiano» (BRAGA, 2000: 37).

⁷⁵ A este propósito, e assinalando a forma como a vivência da natureza influencia o pensamento religioso, é de grande interesse a leitura de *Crise aggraire et attitude religieuse chez Hésiode*, de Marcel Detienne (DETIENNE, 1963).

⁷⁶ W.H. Adkins aborda esta questão: «Hesiod's *Works and Days* makes more ethical demands of the gods than do Homer's characters (...). Hesiod and later writers hope that Zeus will punish wrongdoers: a punishment which must be seen to be inflicted in this life» (ADKINS, 1988: 389, 409).

⁷⁷ Ter sido a esperança fechada a tempo na caixa de Pandora indicia que o Ser Humano a guarda ou que ela permanece fora do seu alcance? E se a guarda, o possui-la é fonte de júbilo, permitindo-lhe acreditar na possibilidade real de dias melhores, ou marca da fraqueza humana, carente de refúgios, ainda que artificiais? Amand Jagu afirma existir em Hesíodo uma «conception pessimiste de l'espérance et de l'existence humaine» (JAGU, 1997: 30). Pelo contrário, o célebre texto de William Greene é inequívoco: «Hesiod's myth of Pandora in which man is allowed to retain Hope in an evil world» (GREENE, 1944: 120). Sessenta anos depois, diversos teóricos continuam a apontar na mesma direcção, como o faz Apostolos Athanassakis: «Could Hesiod mean that it is hopeless to hope, that man cannot improve his lot? I think this highly unlikely (...) Hesiod is also certainly aware that there is no human effort that does not involve hope (...) Hope could not be unleashed because she can be both good and bad (...) he was probably inclined to consider Hope most of a positive than a negative factor in human affairs» (ATHANASSAKIS, 2004: 88). Uma terceira via é a apresentada por Norman Austin: «Trying to determine whether Hesiod meant one thing or the other leads us, in fact, farther from the solution. Hesiod did not mean one thing or another; he meant both. The duplicity of the world is the subject of this dream» (AUSTIN, 1990: 66). A influência no texto de Hesíodo de uma fábula semelhante na qual são os bens que são soltados do vaso e, possivelmente perdidos, restando ao Ser Humano apenas a Esperança de os reencontrar poderá ajudar a intuir as intenções de Hesíodo (cf. HANSEN, 2004: 258), mas convém recordar que estaremos sempre perante intuições, entendimentos, atos de leitura, e não descodificações definitivas. Uma nota final apenas para enfatizar que é ao género feminino, a Pandora, que cabe o papel destrutivo.

⁷⁸ Aliás, o ideal educativo da Literatura é alargado para albergar as virtudes prezadas por Hesíodo (cf. CARVALHO, 2001: 86).

os diferentes textos encerrarem uma axiologia geralmente definida *a priori*⁷⁹. Na realidade, a estrutura básica da tragédia implica o confronto de duas axiologias, sendo que geralmente a marca autoral, associada aos conceitos de divindade inseridos na representação, autentica uma dessas axiologias. É de notar, no entanto, a forma como o politeísmo grego permite a atualização do confronto entre valores e critérios por meio de divindades em disputa, denunciando já o possível reconhecimento da falibilidade do uníssono ético. Esta noção de inexistência (ou, pelo menos, inatingibilidade) de verdades absolutas e o reconhecimento da circunstância humana como fator preponderante na vivência ética individual marcam de forma indelével a cultura ocidental. Não é apenas a sistematização literária e filosófica de dois pólos da ação humana, o apolíneo e o dionisíaco, que Friedrich Nietzsche questionará no século XIX⁸⁰, mas o próprio ato de questionar, de confrontar, em contexto estético, que abre os horizontes da Ética em Literatura. Martha Nussbaum, filósofa americana que se dedica, entre outros temas, ao estudo das relações entre Ética e Literatura, avança mesmo para a ideia de o pensamento ético clássico estar mais eficaz e explicitamente trabalhado na tragédia do que em qualquer outro texto coevo:

*I was finding in the Greek tragic poets a recognition of the ethical importance of contingency, a deep sense of the problem of conflicting obligations, and a recognition of the ethical significance of the passions, that I found more rarely, if at all, in the thought of the admitted philosophers, whether ancient or modern. And I began, as I read more and more often the styles of the philosophers, to have a sense that there were deep connections between the forms and structures characteristic of tragic poetry and its ability to show what it lucidly did show*⁸¹.

A ligação estreita entre a tragédia clássica e a leitura ética do objeto literário mantém-se como um aspeto fundamental do estudo das ligações entre Ética e Literatura ao longo dos tempos, ainda antes da obra determinante de Friedrich Nietzsche, como fica claro no artigo *Tragedy, morality and metaphysics* de Sebastian Gardner, que, a partir de um ponto de vista anglo-cêntrico, recupera essa tradição crítica pré-oitocentista, incluindo desde Horácio a Phillip Sidney, John Milton ou David Hume⁸².

Também as comédias de Menandro, da Comédia Nova ateniense de meados do século III a. C., pela inclusão de personagens-tipo, arquétipos de figuras populares que respondem pelo nome da característica que representam – o *parasita*, o *avarento*, o *misantropo*⁸³,

⁷⁹ Este é um dado comumente aceite – note-se Arnold Hauser: «Las tragedias son piezas francamente tendenciosas y no pretenden aparecer de otro modo» (HAUSER, 1968: 122).

⁸⁰ Cf. *A Origem da Tragédia*, de Friedrich Nietzsche, escrito em 1872.

⁸¹ NUSSBAUM, 1990: 14.

⁸² Cf. GARDNER, 2003: 218-219.

⁸³ Note-se, no entanto, que já na Comédia Antiga, Aristófanes coloca em cena, a par com personagens individuais, personificações morais, como o Justo ou a Paz. Charles Platter aponta: «Aristophanes' approach to character names and naming is varied» (PLATTER, 2007: 197, n.12).

assumem relevância no trajecto das ligações entre Ética e Literatura. Estas personagens, ainda que alojadas no grau zero da complexidade interna e enquadradas num contexto sentimental e moralizador, marcam, no entanto, um passo em frente⁸⁴ na libertação do mito e na centralização da vida terrena, como explica Moacyr Flores: «os personagens imitam a vida real, deixando de lado o grotesco (...). Para Menandro os deuses existem, mas não interferem nas acções humanas, tudo depende do acaso»⁸⁵. Para David Wiles, o célebre estudioso de dramaturgia clássica, esta vulgarização das personagens, que é, reconhecidamente, sempre mais fácil em comédia, atualiza-se, mesmo em Menandro, numa *mimesis* da vida burguesa⁸⁶. Permanece, no entanto, e até se agudiza, a noção de universalidade de comportamentos, de padrões de leitura e, como tal, de valores éticos⁸⁷. Estas são manifestações de cariz literário das quais podemos depreender atitudes axiológicas, mas igualmente importante será conhecer as reflexões coevas sobre a Literatura que adotam uma óptica valorativa.

A primeira instância mais vincada de uma perspetiva ética sobre a Literatura é a de Platão. A sua famosa recusa da presença de poetas épicos e de dramaturgos na República que idealiza, e a acusação de *cópia de cópia* feita por Platão ao produto artístico, e, como tal, literário, provocam, não raras vezes, uma leitura redutora da atitude do filósofo grego para com a criação literária. No entanto, a sua posição face à Arte e ao efeito moral positivo ou negativo que as várias manifestações artísticas poderão possuir é bastante mais complexa do que uma hipotética desvalorização ou recusa. Recordemos que, para Platão, existem padrões eternos que definem de forma absoluta conceitos como Verdade, Beleza⁸⁸ e Bem. A vida humana será tão mais feliz quanto mais dedicada à busca destas Ideias puras e, necessariamente, ao seu reconhecimento nos simulacros terrenos, nas coisas verdadeiras, belas e virtuosas. Para Platão, o acesso ao conhecimento e ao real é desejável, possível, e sempre fruto de procedimentos racionais. Não significa esta aposta na Razão que se dê qualquer exclusão de dimensões absolutas, transcendentais⁸⁹: o saber que se visa é ele próprio Absoluto, tanto quanto fundado no Real e parte da perceção sensível, reconhecendo a sua relatividade. A matéria acessível ao Ser Humano é sempre particular, uma de entre várias possíveis atualizações de uma Ideia universal, essa sim digna de Conhecimento. Daí, a título

⁸⁴ No entanto, autores como Bénédicte Delignon identificam essa liberdade com períodos anteriores mais ou menos mitificados: «il reste chez Ménandre certaines traces de la liberté de ton de l'archaïsme» (DELIGNON, 2006: 307).

⁸⁵ FLORES, 2000: 30, 33.

⁸⁶ Cf. WILES, 2004: 4.

⁸⁷ David Wiles é claro a este propósito: «New Comedy, like Aristotelian tragedy, must demonstrate universal truth – which is to say, what a certain type of person would necessarily do in a given situation» (WILES, 2004: 85).

⁸⁸ Note-se que a categoria do Belo não é, para os Gregos, uma categoria eticamente neutra: «la beauté (...) était pour les Grecs une qualité indissociablement éthique et 'esthétique'» (AAVV, 2002: 12).

⁸⁹ Escuso-me a incluir aqui uma discussão em torno da existência de uma possível religiosidade na metafísica platónica, que, pese embora o interesse inerente, se afastaria do propósito geral.

de exemplo, o mérito da Geometria, que gera, ou antes, em termos platónicos, *reconhece* a Ideia (ou Forma) em si (por exemplo, de um triângulo) e a faz ser o aspecto determinante na leitura do real particular que percepçiona. Perante esta divisão, torna-se óbvio que a Arte, enquanto representação – uma ficção obtida a partir de um real particular – é uma imitação de imitação, uma cópia em segundo grau de afastamento da Ideia Real Original, e, logo, um impedimento acrescido no acesso a esta última. Essa é a tese patente no livro X de *A República*, de Platão. A educação deve ser, então, orientada para a contemplação, pela Alma imortal⁹⁰, das Formas e dos verdadeiros valores. Essa é a única verdadeira liberdade⁹¹ e a forma de boa gestão da vida privada e da coisa pública. O Saber identifica-se com o Bem, o filósofo com o virtuoso. No entanto, importa realçar que não se trata, de forma alguma, de adotar um ascetismo total que exclua do caminho a perseguir todas as múltiplas formas de prazer sensível⁹² (nomeadamente de índole artística⁹³). Trata-se, sim, de reconhecer o seu carácter mimético⁹⁴ e potencialmente enganador, desviante, balsâmico, e de, com base nesse reconhecimento, gerir esses prazeres ao invés de ser gerido por eles. É, aliás, o carácter mimético de alguma arte que é objeto de crítica, e não o objeto, artístico ou não, que o possui. Recentemente, Kevin Corrigan retomou esta destrinça:

Contemporary scholarship sometimes uncritically assumes that Plato's critique of mimetic art in Republic II, III, and X is his last word on the subject and that it is left to Aristotle to point out a higher function of art (...). This is too simplistic an approach to a multifaceted thinker like Plato (...). Plato never changes his view of the fatal limitations of mimetic art (...). Yet at the same time even in the Republic a more positive view of a nonimitative art (in this sense) is suggested⁹⁵.

Não há, então, em Platão, uma demonização do artístico, mas antes o reconhecimento objetivo do seu distanciamento da Verdade, distanciamento lido pelo filósofo grego como perigoso e, em todo o caso, sempre prejudicial, porque falso. Note-se, aliás, que Platão permite

⁹⁰ Refiro-me aqui particularmente à componente racional da tripartição da Alma, de acordo com o descrito em *Fedro*, 244 a 246. A este respeito, embora não se centre diretamente em *Fedro*, é de todo o interesse a leitura de *Plato and the Hero: Courage, Manliness and the Impersonal Good*, de Angela Hobbs (cf. HOBBS, 2000).

⁹¹ Recorde-se a sobejamente conhecida Alegoria Da Caverna, incluída no livro VII de *A República*, de Platão, 514 a-518 d.

⁹² Preservam-se os prazeres tidos por saudáveis, sóbrios, bons, em proporção. E, afinal, Eros, vontade racional em Platão, surge também como instinto para a felicidade virtuosa e, logo, para a Verdade e para o Bem, única possibilidade de atingir essa felicidade, mesmo na sua manifestação menor, como reforça Diane E. Marting: «In Plato also, love (eros) helped the lover to ascend on a ladder of values in order to learn to love the divine» (MARTING, 2001: 154).

⁹³ Jean-Luc Nancy aborda a relativa inconstância da posição de Platão relativamente à poesia, que o filósofo grego aceita como veículo de mensagens positivas (cf. NANCY, 1982: 72-73).

⁹⁴ O crítico Paul Cobley aponta este carácter geral da mimesis vista por Platão: «for Plato, mimesis was a widespread phenomenon thoroughly rooted in socio-cultural imperatives and extending well beyond purely artistic matters» (COBLEY, 2001: 60).

⁹⁵ CORRIGAN, 2005: 125-126.

(e, diria, aplaude) o uso de poesia na sua República, desde que concretizada exclusivamente no formato de textos encomiásticos a deuses ou a indivíduos tidos por exemplares⁹⁶. Trata-se, então, mais de uma preocupação com a virtude do conteúdo (associada à noção de Verdade) do que de uma recusa da forma enquanto prazer sensível. Esse prazer sensível só é negativo na medida em que dissipe as fronteiras entre real e imaginário e/ou afaste o experienciador da busca do Bem. Será por esta identificação que alguns acreditam haver em Platão uma fusão dos conceitos de Belo e Útil: tal é o caso de alguma música, segundo *As Leis*⁹⁷, texto onde Platão já admite Arte como imitação de Bem, insistindo sempre na aproximação à Verdade como fonte desse Bem⁹⁸. Assim, alguma Arte pode ser comportada dentro dos parâmetros da República de Platão, conquanto a sua validade para a evolução do Ser Humano possa ser reconhecida racionalmente. O valor da Arte reside essencialmente na sua função formativa e é aqui, nesta abertura⁹⁹, que alguns leitores tentarão ler uma possibilidade de a loucura divina do poeta prevista em Platão constituir uma teoria de contato transcendente com as Ideias por ímpeto divino¹⁰⁰. Marcará, também, o início do reconhecimento da Arte como fonte de tolerância.

⁹⁶ Cf. *A República* 607 a 2-5 (PLATÃO, 1966: 372).

⁹⁷ *As Leis* 656 c 1-3. É, no entanto, curioso o confronto com o momento de *Hípias Maior*, de Platão (296b-297c), no qual Sócrates anula a possibilidade de identificação total dos dois conceitos, ao demonstrar que útil não é sempre bem, e logo, belo.

⁹⁸ Cf. *As Leis*, 951 a 2-4. Na realidade, o grande perigo da Arte para Platão é a possibilidade de ela promover a Estética acima da Ética, num esforço de des-responsabilização consciente. Esta é uma preocupação de grande e eterna premência, tal como Norma Thompson explica: «Artists are thought to be particularly immune from responsibilities: as the refrain goes, they have the right to express themselves. If their creativity is a gift, who are we (ordinary people) to judge? Plato considered such a combination of power and unaccountability on the part of the poet conducive to a degradation of human beings more generally; he believed that the unchecked authority of an individual's creative inspiration carried implications of despotism» (THOMPSON, 1999: 182).

⁹⁹ Será esta abertura a um papel distinto de um criador artístico superior que permitirá a Plotino em particular e a outros pensadores neo-platônicos, sustentar o papel supremo do criador poético enquanto via de acesso às Ideias Puras. Kevin Corrigan não hesita em afirmar: «In Plotinus' view, the soul turns to action and production, for instance, because she wants to see the object of vision but is too weak to contemplate it directly and be filled with it. Because of this, Plotinus goes on to argue, making and doing are either a 'weakening' or an 'accompaniment' of contemplation. They are a weakening simply if action and production, as it were, exhaust the vision and leave the agent with nothing beyond the artifact, and they are an accompaniment if the artifact or action somehow opens a path to something greater than itself» (CORRIGAN, 2005: 125). O Neoplatonismo tentará, assim, sincronizar Aristóteles com Platão – aliás, todo este percurso intelectual é realizado sem nunca abandonar Platão como figura-matriz. Como refere John M. Rist, «we should suppose that the author of the *Enneads* would have been delighted with the remark of Augustine that one would have supposed that in Plotinus Plato lived again» (RIST, 1977: 181).

¹⁰⁰ A este propósito, Silke-Marie Weinek recorda: «[In *Fedro*] Socrates subjects divine madness to further analysis, and he comes up with four subcategories: prophetic, ritual, erotic and poetic *mania*, sent, respectively, by Apollo, Dionysus, Eros, and the Muses (...). Divine madness, then, is fundamentally alien to the *cultural* human, to the man of *ethos*, *nomos*, and the *polis* (remember that this dialogue is set outside of Athens, beyond the limits of *polis* and the *Politeia*, in the wilderness, an environment Socrates usually could not care less

Historicamente discípulo de Platão, o filósofo grego Aristóteles apresenta no século IV a.C. grandes divergências com o seu mestre, patentes também na distinta valorização que cada um deles faz do objeto artístico¹⁰¹. Tal como Platão, Aristóteles reconhece a Arte como sendo em parte *mimesis*¹⁰² e adota também a noção de virtude como fonte última da felicidade e fruto da sabedoria. No entanto, a valorização aristotélica do conhecimento das coisas terrenas, com a visão de uma Essência (um Ser, ou Ideia, usando o termo platónico) como estando imanente a cada concretização, sendo pertença das próprias atualizações particulares, concretas e terrenas, paralelamente à conceção aristotélica de Sabedoria como um fim em si mesmo, afastam Aristóteles da recriminação feita por Platão à Arte enquanto cópia de uma imitação¹⁰³. Se o Ser é inteligível a partir da sua atualização no devir terreno, os particulares deixam de ser tidos como desvios imperfeitos da Ideia para serem interpretados como fontes de conhecimento. Assim, a Arte, ainda que cópia, pode surgir como ato moral e didático, facilitador do acesso ao conhecimento¹⁰⁴. Aristóteles avança mesmo que a criação de cópias é algo natural ao Ser Humano e, portanto, também o é o prazer que ele retira da apreciação das imitações artísticas do Real. Há que realçar, no entanto, que Aristóteles põe em causa a teoria da *mimesis* como sendo mera imitação¹⁰⁵ (de segunda potência) do Real ao avançar com o conceito de *poiesis*¹⁰⁶, lida como representação construída¹⁰⁷, ato criativo em si¹⁰⁸, ainda que ligado ao Real. Notemos, por

about) (...) in the *Oresteia*, clearly the backdrop of Socrates' example of Dionysian *mania*, only madness can stop the self-perpetuation of ancient sin» (WEINECK, 2002: 42-43).

¹⁰¹ Trata-se para Aristóteles de uma divergência consciente do, e influenciada pelo, pensamento platónico, como explora Gerald Frank Else: «It is in fact almost certain that Aristotle would never have constructed a theory of literature, or in any case would not have ended with the one he did, if he had not begun his intellectual career as a pupil of Plato» (ELSE, 1967: 2).

¹⁰² Para Lubomír Doležel a transformação aristotélica é, no entanto, clara: «libertou a mimese da sua ligação à metafísica. A mimese aristotélica é uma função da produtividade artística, um procedimento da *poiesis*» (DOLEŽEL, 1990: 58).

¹⁰³ Para alguns estudiosos a marca da diferença entre Platão e Aristóteles, no que à *mimesis* diz respeito, reside no campo em que a colocam – meio artístico ou exercício ético. Note-se a afirmação inequívoca de Stephen Halliwell: «Aristotle is arguing for the independence of art from straightforward subjection to standards and criteria of truth-telling and virtue (Plato's expectations of it)» (HALLIWELL, 1998: 133).

¹⁰⁴ John Gardner ilumina esta ténue, mas fundamental, distinção entre Platão e Aristóteles: «To Plato it seemed that if a poet showed a good man performing a bad act, the poet's effect was corruption of the audience's morals. Aristotle agreed with Plato's notion that some things are moral and others not; agreed, too, that art should be moral; and went on to correct Plato's error. It's the total effect of an action that's moral or immoral, Aristotle pointed out» (GARDNER, 2005: 6). Cf. *Ética a Nicómaco* 6, 3, 1139b.

¹⁰⁵ Aliás, para Aristóteles, o próprio fascínio pela *mimesis* não é mero impulso. Martha Nussbaum refere: «cognitive interest, an interest in learning» (NUSSBAUM, 2001b: 388).

¹⁰⁶ Será este conceito que permitirá a interpretação contemporânea da obra literária como auto-referencial.

¹⁰⁷ Cf. *Ética a Nicómaco* VI, 4, 1140 a.

¹⁰⁸ Lubomír Doležel afirma: «No grandioso modelo aristotélico de homem-agente, a actividade poética é o exemplo por excelência da produção» (DOLEŽEL, 1990: 23).

outro lado, que a sua leitura teleológica de Bem coloca a questão do valor da Arte não tanto na essência do objeto artístico ou do conceito de Arte, mas antes no papel que a Arte assume no desenvolvimento do Ser Humano. Aristóteles acredita na tendência da natureza humana para o Bem, tendência a ser desenvolvida pela prática de ações virtuosas¹⁰⁹. Daí que possa descrever como objetivo primordial da vida a felicidade (e não apenas a *virtude moral*, que pode ser inativa¹¹⁰), uma vez que esta será sempre, não a mera satisfação animal, mas a felicidade específica do Ser Humano e, logo, possuirá a virtude da Razão e, mais especificamente, da atividade racionalmente virtuosa. Aliás, sem virtude moral é impossível conceber a felicidade humana. Aristóteles valoriza em toda a sua concepção do mundo e da vida o meio-termo, colocando a virtude¹¹¹ como ponto intermédio entre dois vícios, por excesso ou defeito (assim, por exemplo, a Justiça é o meio-termo entre tratar injustamente e ser tratado injustamente). O pensador grego reserva a categoria do Bem para ações, pelo que o prazer não é, para ele, uma categoria ética, pois nem é intrinsecamente bom, nem mau. Como tal, a caracterização ética só pode ser atribuída à atividade que gera esse mesmo prazer. E, no entanto, o Belo é definido por Aristóteles em termos que muitas vezes são aplicados como valores éticos: «ordem, simetria e delimitação»¹¹². A estética tem aqui um valor próprio, desde logo um valor formativo¹¹³. E é recorrendo à estética que o artista pode atingir um nível mais elevado de Real, apresentando o Universal através do particular. Esse é o pormenor central que faz com que Aristóteles coloque a Poesia num local de destaque como fonte de conhecimento superior, por exemplo, à História, enquanto narração estrita do Real particular¹¹⁴. Um aspeto a reter da comparação aristotélica entre Poesia e História é que Aristóteles recusa que a diferença entre um e outro seja apenas a forma: «bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto e nem por isso deixariam de ser História»¹¹⁵. É antes temática a grande diferença entre elas, com a História a

¹⁰⁹ Será legítimo incluir nessas *ações* a observação e reflexão em torno de casos morais. Heidi Marlene Gehman explica como poderia funcionar uma inferência ética de matriz aristotélica: «A good moral judgment, in other words, is for Aristotle something we automatically recognize. Further, we naturally strive towards our own perfection, so the natural tendencies of human beings can be used to build a case for more generalized claims about the good person. Practical wisdom is an awareness of the correct order of ends for any particular being or species. The good for any being is thus defined starting from particular expressions of its being, but can be generalized into claims about a species as a whole. What we judge to be a more perfect expression of a particular species, including our own, is the standard against which other members of that species are judged» (GEHMAN, 2005: 10-11).

¹¹⁰ Cf. *Ética a Nicómaco* A4 e ss.

¹¹¹ Note-se neste momento que só há ação moral para Aristóteles quando há liberdade e consciência.

¹¹² Cf. ARISTÓTELES, *Metafísica* 1078 a 36-b1. Também na *Poética* (1450 b 44) Aristóteles coloca a Beleza em termos de tamanho e ordem: «o belo (...) não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem» (ARISTÓTELES, *Poética*, 1450 b 44).

¹¹³ Cf. ARISTÓTELES, *Política*, 1340 b.

¹¹⁴ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1451 b 50.

¹¹⁵ ARISTÓTELES, *Poética*, 1451 b 50.

narrar o Real passado, particular, e a Poesia a assumir o campo do possível e, sobretudo, do provável¹¹⁶. Aristóteles indica mesmo que é mais útil ao Poeta ser credível, verosímil, do que verdadeiro, mas improvável. A Poesia surge em Aristóteles como possuidora (ou, pelo menos, potenciadora) de um enorme valor educativo e moral¹¹⁷, mas nunca reduzida a ele.

A obra *Poética*, de Aristóteles sustenta, como referi, muitas das conclusões anteriores e constitui o primeiro texto significativo da história da teoria literária ocidental¹¹⁸. Martha C. Nussbaum não hesita em classificá-la como conscientemente anti-Platónica¹¹⁹. É, em todo o caso, um ponto de viragem na valorização do papel ético da Literatura. A *Poética* de Aristóteles seria constituída por dois volumes, dos quais apenas um é neste momento conhecido. Nele se estabelece a tríade original de espécies da poesia – epopeia, tragédia e comédia – divididas entre si também por critérios que surgem como valorativos, axiológicos¹²⁰. É a qualidade da matéria imitada que, conjuntamente com o meio e modo utilizados, define o tipo literário em causa e a sua elevação, num círculo aparentemente fechado de fonte e produto. O texto que possuímos centra-se particularmente na análise da tragédia e da sua relação com a épica, mas fica claro que para Aristóteles toda a Poesia é *mimesis* de ação elevada ou menor, trágica ou cómica, sendo que a divisão entre epopeia e tragédia propriamente dita se dá pelo modo narrativo de uma e dramático da outra¹²¹.

Um conceito fundamental na valorização ética do género trágico é o de *Catarse*¹²², termo nunca definido explicitamente no livro que possuímos da *Poética* de Aristóteles, mas que aparenta representar o prazer inocente de experimentar uma emoção de simpatia (*sym+pathos*, sofrer com) para com as personagens e nomeadamente o protagonista, e, assim, sublimar a subjetividade. Permanece em debate o carácter moral da catarse, que foi já considerada por autores como Ulrich von Wilamowitz-Mollendorf¹²³ como próxima à emotivização de cariz escapista de alguma arte. Esta abertura deve-se em muito ao carácter abrangente do uso do termo na *Poética*. Umberto Eco diferencia as duas leituras possíveis

¹¹⁶ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1451 b 50.

¹¹⁷ Esta dimensão é particularmente notória na música e as «melodias purificadoras» (Cf. ARISTÓTELES, *Política*, 1342 a).

¹¹⁸ Lubomír Doležal não hesita em atribuir à *Poética* de Aristóteles o estatuto de «a pedra basilar da cultura literária ocidental» (DOLEŽEL, 1990: 27, itálico meu).

¹¹⁹ Cf. NUSSBAUM, 2001b: 388.

¹²⁰ Será, aliás, essencial para a real perceção dos pensamentos em torno da Arte e, nomeadamente, da Literatura expressos por Aristóteles o conhecimento dos seus textos éticos.

¹²¹ Paul Ricoeur, recorde-se, avança em *Temps et Récit* I, 2 a ideia de o narrativo ser o fulcro da *Poética*, ainda que atualizado em espécies, a épica e a dramática (Cf. RICOEUR, 1991).

¹²² Esta ênfase nasce da importância dada por Aristóteles aos efeitos em leitura e notada por Umberto Eco, no artigo *A Poética e Nós*: «A *Poética* representa a primeira aparição de uma estética da recepção» (ECO, 2003: 248).

¹²³ Cf. WILAMOWITZ-MOELLENDORF, 2001: 121-123. Note-se que o autor alemão insiste na aproximação entre tragédia clássica e o ritual dionisíaco que lhe dá origem e, como tal, também entre o efeito catártico e a devoção religiosa.

da catarse¹²⁴. A primeira leitura, que o autor classifica de dionisiaca, é a purificação do espetador que se liberta de si para experienciar emoções de forma vicariante numa ação *terapêutica*. A segunda leitura, considerada apolínea, consiste na purificação das emoções em si, perante o seu reconhecimento exterior e alheio e a sua estetização. Eco avança uma teoria-síntese:

*É verosímil pensar que Aristóteles pretenderia falar de uma purificação que se realiza através de um acto de livre visão da organização prodigiosa do grande animal trágico, e ao mesmo tempo estivesse fascinado pelas potências psicagógicas de que lhe falava a sua cultura*¹²⁵.

No entanto, e embora Aristóteles só defina catarse mais tarde, em *Retórica*, a concessão feita ao cariz emotivo da reação em *Arte* é nítida, como realça Gerald Frank Else:

*'catharsis' belongs in some way to Aristotle's defense of the emotional side of poetry against Plato. The arousing of pity and fear is an integral part of the work of tragedy, at least, and something about that production is such that those feelings are, or can be made, beneficent rather than hurtful*¹²⁶.

Aristóteles associa uma poética descritiva, mas valorativa, à normatividade implícita da prática crítica. Lubomír Doležel fala mesmo a este propósito numa «crítica baseada na poética» e numa «axiologia oculta»¹²⁷. Cumpre acrescentar que os princípios específicos e valorativos da *Poética* serão base de grande parte das artes poéticas (*ars poetica* – tentativa de codificação da *boa* literatura) futuras¹²⁸. Como vimos, Aristóteles não se abstém de fazer juízos éticos sobre as personagens e sobre as ações incluídas nos objetos ficcionais que analisa¹²⁹.

Na linha desta atenção filosófica (e ética) à Literatura merece referência¹³⁰ o tratado anónimo *Do Sublime*, outrora atribuído ao retórico Longino e hoje denominado de pseudo-Longino. Texto grego de data incerta, entra na História, nas palavras de Umberto Eco, como «uma celebração do *je-ne-sais-quoi* estético»¹³¹, ao colocar em primeiro plano uma reação emocional, misto de espanto e êxtase, e clara devedora da catarse aristotélica, cuja

¹²⁴ Cf. ECO, 2003: 249.

¹²⁵ ECO, 2003: 250.

¹²⁶ ELSE, 1967: 6-7.

¹²⁷ DOLEŽEL, 1990: 50-51.

¹²⁸ Daí que Lubomír Doležel classifique as poéticas de «ciências produtivas» (DOLEŽEL, 1990: 31).

¹²⁹ Discípulos aristotélicos como Praxífanos, Filóxeno, Teofrasto e Dicaarco legaram-nos fragmentos que comprovam a continuação imediata da abordagem pelos pensadores coevos das questões de teoria literária, mas o seu estado parcelar não permite um estudo profícuo para os objetivos da análise em curso.

¹³⁰ Incluo esta referência na sequência histórica de acordo com o seu presumível momento de escrita, reconhecendo, obviamente, a sua grande importância alguns séculos mais tarde, aquando da recuperação classicista.

¹³¹ ECO, 2003: 245.

obtenção retórica o tratado define, nomeadamente, pela simplicidade. Aqui são a grandeza de espírito de autor e de leitor que determinam o valor ético da obra literária, pelo que a elevação (ou caráter basal, instintivo) da emoção de um e de outro coexistem na sua interpretação¹³². Esta teoria marcará o período classicista e as artes poéticas que então proliferam como tentativas de condensar o espírito clássico, e tornar-se-á incontornável após a tradução francesa de (Nicolas) Boileau(-Déspreaux), adicionada pelo próprio à sua Arte Poética na edição de 1674 de *Ouevres Diverses*¹³³.

O mundo romano e a sua, parafraseando Arnold Hauser, afeição pelas imagens¹³⁴ e por um modelo artístico mais pragmático¹³⁵ trazem a aceitação generalizada do princípio horaciano de *aut prodesse aut delectare*. Recordemos que Horácio, autor do século I a. C., repensa o papel da poesia no novo Estado imperial instaurado por Augusto. Para além da obra literária propriamente dita, perduraram do seu espólio uma série de epístolas nas quais transparece, além da posição política e ética geral do seu autor, a noção horaciana do papel e formato ideais da poesia, em si própria e na sociedade. O texto fundamental para a análise das ligações de Ética e Literatura é, naturalmente, o seu texto programático *Ars Poetica*, redigido em formato de epístola¹³⁶. Texto autónomo e pessoal, não deve ser lido como uma panorâmica objetiva da arte literária à época, e nem sequer como uma voz independente que tenha sido depois unanimemente aceite. Podemos, no entanto, depreender das questões abordadas, aqui e nos restantes textos teóricos horacianos, quais as preocupações centrais em torno da Arte e da Literatura partilhadas por Horácio e pelos pensadores seus coevos. Ora, para além das teorias de caráter predominantemente estético¹³⁷, Horácio demonstra a pertinência da questão ética à altura¹³⁸ ao não hesitar, em missiva a Lollius Maximus, a dar supremacia à Literatura na análise ética do comportamento humano. Peter Levi, estudioso horaciano, recorda-nos como, na referida carta, Horácio atribui maior conhecimento ético

¹³² Para uma interessante exploração desta dicotomia, é recomendado o artigo de Doreen Innes, *Longinus, Sublimity, and the Low Emotions* (INNES, 1995: 323-333).

¹³³ O texto de Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, retoma, em 1757, a conceção de Sublime avançada no tratado original, embora numa leitura bastante distinta. Stephen K. White é conclusivo quanto a esta distinção: «he says hardly anything explicitly about Longinus. Rather Burke is concerned primarily with the task of providing a new way of understanding the distinction between the beautiful and the sublime» (WHITE, 2002: 25).

¹³⁴ HAUSER, 1968: 151.

¹³⁵ W. R. Johnson recorda, a propósito de um texto horaciano, o «lapidary pragmatism of *virtus post nummos*», embora reconheça logo em seguida que «a few lines after *post nummos* comes the shrill singsong of little boys at play: *rex eres si recte facies*» (JOHNSON, 1993: 42).

¹³⁶ As tentativas de determinar historicamente a identidade dos Pisões a quem a carta se dirige visam estabelecer o momento preciso de escrita, mas tal não foi ainda possível de forma definitiva e inequívoca.

¹³⁷ É o caso da defesa horaciana da identificação metodológica inter-artes – *ut pictura poesis*.

¹³⁸ Para esta questão é de todo o interesse a leitura do artigo *The Poetry of Ethics: Horace, Epistles*, de C. W. MacLeod (MACLEOD, 1979: 16-27), e da obra mais recente *Horace and the Dialectic Of Freedom – Readings in Epistles 1*, de W. R. Johnson (JOHNSON, 1993).

a Homero do que aos fundadores do Estoicismo e assinala a ousadia que ainda hoje requer o colocar da ficção acima da Filosofia e da teoria enquanto guia ético¹³⁹. Importará, aliás, notar, embora sem espanto, que um autor com uma visão pragmática do ato de criação poética como Horácio¹⁴⁰ foque e louve também, ainda que a não exija, a utilidade cívica do constructo literário, tido por ele, nas palavras de Leon Golden, como um instrumento para a disseminação da civilização que requer o mais profundo respeito¹⁴¹. A abertura e valorização horacianas ao carácter formador da Literatura terão uma importância notável, duradoura e, por vezes, normativa na história da literatura ocidental.

A Idade Média, enquanto época de maior fervor religioso da história ocidental, pareceria vaticinada a reduzir a sua expressão literária a textos religiosos e a textos encomiásticos das virtudes cristãs¹⁴². É fundamental para a compreensão do espírito ocidental medieval a perspectiva de Santo Agostinho do Ser Humano como pecador inato, eternamente marcado pela falta original, que explica muito do carácter penitente da existência religiosa medieval. Seria, no entanto, profundamente ingénuo e grosseiramente redutor ignorar o peso da vivência histórico-social secular no legado cultural de cada época¹⁴³. Um exemplo notório destas infiltrações é a preocupação do imperador Carlos Magno em coligir (ou antes, fazer coligir) os «antigos cantos bárbaros»¹⁴⁴, poemas épicos que narram e glorificam invasores. Paralelamente, esta é também a época de produção de alguns dos textos mais críticos, satíricos e mordazes da história literária¹⁴⁵, a época em que o bobo tem assento

¹³⁹ Cf. LEVI, 1997: 188.

¹⁴⁰ Horácio demonstra esta dimensão não apenas no estabelecimento de regras e artifícios literários, mas na própria concepção profissional da vivência artística. Randall McNeill explica: «the vision of poetry as a practical and personal commodity is resurrected here; Horace offers strong sales and world-wide circulation as the rewards for the young poet who manages to balance the twin demands of entertainment and instruction» (MCNEILL, 2001: 85). Seria interessante, num outro contexto, discutir se *prodesse* e *delectare* são, de facto, *twin demands*. Há, no entanto, que realçar que esta preocupação com as condições práticas da atividade literária em nada anula a forte exigência estético-cultural de Horácio, como recorda Leon Golden: «Horace's commitment to excellence in poetry leads him to aim bitter and harsh criticism at mediocre poets who lack the energy and talent to attain the highest standards he sets for poetic achievement» (GOLDEN, 1995: xiv).

¹⁴¹ GOLDEN, 1995: xiv.

¹⁴² Esses textos podem, no entanto, surgir sustentados em tradições alheias adotadas para (e adaptadas a) os tempos correntes. Como nota Paul O. Kristeller: «Certain moralists like Cicero, Seneca, and Boethius had enjoyed a continuous popularity throughout the Middle Ages, and medieval grammarians had tried to provide moral interpretations of ancient poets such as Ovid and Vergil. This tradition was apparently absorbed by Renaissance humanism in its beginnings in the fourteenth century» (KRISTELLER, 1980: 29).

¹⁴³ Georges Duby descreve bem a interseção de poder político com a criação cultural na História: «A ideologia é uma arma de que o poder pretende servir-se. Ora acontece que ele tem nas mãos as principais oficinas da produção cultural. Assim se estabelece uma união indissociável entre a história desta produção e a história da ideologia» (DUBY, 1990: 149).

¹⁴⁴ Termo utilizado por Eginardo (cf. HAUSER, 1978: 210).

¹⁴⁵ A persistência destes textos é fruto não só, mas também, da «lentidão da penetração do Cristianismo», apontada por Georges Duby (DUBY, 1990: 153).

na corte e os textos de denúncia social se acumulam. A herança greco-latina subsiste ainda à expansão do espírito cristão¹⁴⁶. Momento de maior vigor da oralidade nos textos profanos, essa parece ser a causa primordial dos poucos registros escritos até ao século XII¹⁴⁷. No entanto, esse caráter oral não impede a sobrevivência não apenas da literatura cortês escrita, mas também das canções de gesta, canções líricas e canções populares¹⁴⁸.

Textos religiosos como os milagres, exemplos e vidas de santos convivem com textos de cariz secular¹⁴⁹ regidos particularmente pela doutrina do amor cortês¹⁵⁰. Em ambos, no entanto, a normatividade é marcada. Aliás, a ética de cavalaria¹⁵¹ assume-se como um código moral autónomo e indiscutível, que será depois absorvido pela ética cristã, com a associação das lendas ao espírito de cruzada do momento de leitura das mesmas e à mítica busca do Santo Graal. A Literatura assume um caráter formativo¹⁵² e pragmático¹⁵³ indiscutível. Mesmo em textos profanos e até populares, as farsas e críticas surgem sempre com um caráter de margem, de externo, o que, de forma inegável, sustenta o caráter absoluto da Ética Cristã veiculada. As noções de Bem e de Mal são conceitos tidos por objetivos, mesmo (ou até sobretudo) quando discurso e prática não coincidem. Assim, por exemplo,

¹⁴⁶ Na opinião de estudiosos como Anthony Pagden a matriz romana é particularmente determinante: «European society, despite its continuing indebtedness to Greek science and philosophy, became predominantly a Latin one» (PAGDEN, 2001: 50).

¹⁴⁷ A este propósito, é particularmente interessante conhecer o livro de Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix De la 'Littérature' Médiévale* (ZUMTHOR, 1987).

¹⁴⁸ Como faz notar Georges Duby, há um convívio pacífico dos diferentes tipos de texto nos mais altos círculos: «Em meados do século XII, a ligação entre a cultura profana e a escola parece firmemente estabelecida em certos lugares privilegiados» (DUBY, 1990: 188). Será destes centros culturais em formato de corte senhorial que virá o apreço pela cultura clássica, semente do Renascimento. A relevância da oralidade faz-se notar, por exemplo, na existência de textos de cariz misto, como a epopeia russa *A Gesta De Igor*, totalmente assente em texto escrito consequentemente narrado em formatos orais.

¹⁴⁹ Georges Bataille, momentos depois de declarar a primazia (quase absoluta) da mundividência cristã no espírito medieval, reconhece a dualidade entre os valores cristãos sustentados pela elite eclesiástica, por um lado, e os valores cristãos defendidos pela aristocracia militar, pelo outro. Estes últimos, sem se oporem de todo ao Cristianismo, constituem-se num código quase autónomo (Cf. BATAILLE, 2005: 204).

¹⁵⁰ Georges Duby refere-se-lhes como «sofisticações da ética mundana» (DUBY, 1990: 161).

¹⁵¹ Paul O. Kristeller explica: «in the later Middle Ages there had developed a code of moral conduct for knights; that is, for a privileged class of laymen, and this code found its literary expression in lyrical poetry, in romances in verse and in prose, and in a few theoretical treatises» (KRISTELLER, 1980: 29).

¹⁵² Particularmente através da aprendizagem por modelo, da ética da exemplaridade transmitida pelos modelos heróicos de que fala John Allan Mitchell no seu interessante volume *Ethics and Exemplarity: Narrative in Chaucer and Gower* (cf. MITCHELL, 2004: 1). Não se trata de um artifício literário e ideológico, mas sim de uma estratégia aceite e concertada entre autor e público: «medieval writers ordinarily presuppose (...) a cultural context of reception in which examples are given and taken as precepts» (MITCHELL, 2004: 1). Este propósito de exemplaridade estende-se à totalidade das manifestações artísticas: «many more things beside narrative texts (e. g. glass, sculpture, music and so on) could and did serve an exemplary purpose in the later Middle Ages» (MITCHELL, 2004: 15).

¹⁵³ John Allan Mitchell refere também: «the pragmatic orientation of medieval rhetoric» (MITCHELL, 2004: 1).

quando o clero não cumpre com os preceitos de celibato ou pobreza, é a hipocrisia da sua circunstância que é contestada em textos como os autos vicentinos ou algumas paródias monacais da Cocanha¹⁵⁴, e não o carácter ético do celibato ou da pobreza clerical. Farsas e paródias incidem sobre as práticas dos indivíduos mais do que sobre os valores em si e, assim, a Literatura é frequentemente um meio para a sistematização ética¹⁵⁵. De facto, os formatos literários veiculam uma regularidade ética cada vez mais estável, por oposição ao questionamento moral a que obras anteriores, como as tragédias gregas, conduziam. Este é um processo mais natural do que imposto autocraticamente pelas estruturas de poder, que ajudam a determinar o conteúdo, mas não necessariamente o método. Judson Boyce Allen e Theresa Anne Moritz afirmam:

not that medieval critics had a merely pedestrian and moralizing use for poetry, but rather that the category they [sic] called ethics and the category we [sic] call literature are remarkably similar, indeed congruent. Life becomes ethical as it rises to decorums which one finds most clearly in story; story therefore is naturally and necessarily ethics¹⁵⁶.

O misto de sagrado e profano, cristão e clássico, marca a Idade Média¹⁵⁷, mas está muito orientado para uma progressão que se dirige à transformação da moralidade helénica em moralidade cristã. Michel Foucault assinala o cariz moralmente regulador de todo o pensamento medieval¹⁵⁸. No entanto, uma certa aptência medieval pelo pícaro sustenta um campo paralelo de literatura popular com fins outros que não apenas a moralização de costumes. Aí encontramos então objetos literários igualmente passíveis de leitura axiológica e ética, mas sem objetivos morais definidos à partida pelo autor. Este misto de propósitos éticos e meios estéticos¹⁵⁹ parece fornecer um campo de estudo inigualável para as relações entre Ética e Literatura. No entanto, a leitura generalista da dita Idade Média enquanto momento cultural escravizado por uma determinada e imutável agenda de raiz religiosa conduz a um menosprezo errado e pernicioso da riqueza literária desta época, mesmo da parte dos mais recentes estudiosos das ligações entre Ética e Literatura.

¹⁵⁴ Explorei a minha interpretação do mito da Cocanha em ARAÚJO: 2009. Para um conhecimento mais profundo, recomendo a leitura de *Dreaming of Cockaigne*, de Hermann Pleij (PLEIJ, 2003) e *Cocanha: A História de um País Imaginário*, de Hilário Franco Júnior (FRANCO Jr., 1998).

¹⁵⁵ Georges Bataille também assinala esta dimensão normativa da literatura medieval, recordando que os preceitos morais dominantes são semelhantes, quer veiculados pelos tratados teológicos coevos, quer pelas obras artísticas. (cf. BATAILLE, 2005: 205).

¹⁵⁶ ALLEN, 1981: 66.

¹⁵⁷ Paul Copley afirma a este propósito: «The culture of the period [the Middle Ages] was an eclectic one, comprising a selection of influences, many from the classical world» (COBLEY, 1998: 70).

¹⁵⁸ Cf. FOUCAULT, 1990: 30.

¹⁵⁹ Este misto é um facto inequívoco no período cultural medieval, como sustenta James F. Burke: «The composer nurtured in this tradition also believed that ethics was the business of poetry» (BURKE, 1998: 54).

John Allan Mitchell retrata este aspeto e o seu impacto nos estudos mais recentes, após o denominado *Ethical Turn*:

Given the much vaunted 'ethical turn' across the humanities today it would seem an opportune time to bring out a study of the intersection of medieval ethics and aesthetics. But the Middle Ages is not an obvious choice for such a study, as ongoing developments in literary theory that touch on moral aspects of literature suggest. Current ethical criticism and theory has on the whole bypassed medieval literature and culture (...). A widespread and uncritical presumption, especially common among those outside medieval studies, is that morality in the Middle Ages was impersonal, legalistic, exploitive, and primitive (...). Medieval moral rhetoric is therefore made out to appear as monolithic as it is putatively manipulative (...) the notion that morality in the Middle Ages was invariably restricted to a uniform system of values, a naïve conception of divine-command or prescriptive ideological statements¹⁶⁰.

A necessidade de reconhecer a amplitude do pensamento e das criações humanas como forma de escapar a julgamentos superficiais que impedem o conhecimento real e o reconhecimento existencial do passado é uma questão que se coloca de forma premente no estudo da Idade Média. É particularmente feliz a expressão de Georges Duby quando invoca a necessidade de procurar o homem vivo sob o pó dos arquivos e por entre o silêncio dos museus¹⁶¹.

Há, no entanto, que reconhecer, para além da óbvia hipérbole, a relativa pertinência do estilo cáustico com que Henri Pirenne resumia no início do século XX as ligações muito estreitas entre o pensamento religioso e o espírito medieval, quando afirmava que, até à Renascença, a História Europeia se confunde com a História da Igreja, marcada por uma cosmovisão cristã que domina até as estruturas mentais daqueles que se lhe opõem¹⁶². Um outro aspeto que há que notar, na época medieval, e que contribui para esta leitura, é o carácter exógeno da arte religiosa: de facto, e numa tendência que é inerente ao conceito de Arte desde as primitivas pinturas rupestres, a arte cristã surge como objeto de culto e adoração, como tributo religioso e como forma de condensar as narrativas bíblicas e os preceitos da Igreja para que os crentes não alfabetizados lhes tivessem acesso¹⁶³, sendo a estética meramente instrumental para a prossecução de cada um destes objetivos. Ora, é esta demarcação que, curiosamente, permite à literatura de cavalaria manter um fio de ligação entre a épica clássica e o antropocentrismo moderno que marcará a cultura ocidental após

¹⁶⁰ MITCHELL, 2004: 2-4, destaque no original.

¹⁶¹ Cf. DUBY, 1971: 7-8.

¹⁶² Cf. PIRENNE, 2008: 501.

¹⁶³ Este cariz informativo é particularmente relevante, como assinala Arnold Hauser: «La finalidad de educación moral es el rasgo más típico de la concepción cristiana del arte» (HAUSER, 1968: 174).

a Idade Média¹⁶⁴. De facto, a Cristandade concede um ideal moral ao cavaleiro que marcara a cultura pagã germânica, mas, por outro lado, a tradição mediterrânica, influenciada pelo ideal clássico, valoriza-lhe também as paixões terrenas e o trajeto individual diferenciador. George Bataille partilha desta leitura:

*The medieval knight, who was well integrated into Christian society (...), was nonetheless, morally speaking, a perfect vehicle for seductive passion (...). The Church tried to subordinate the knight's prestigious passion to a rational moral ethic, and at the same time European civilization, breaking with a Germanic tradition, associated erotic passion with passion for war*¹⁶⁵.

Com o final da Idade Média, o mundo ocidental avança numa crescente laicização de costumes, mas, sobretudo, de pensamento e cultura. O lugar-comum do retorno instantâneo à luminosidade helénica (mais do que clássica) após séculos de pausa, de um lapso obscuro, de uma Idade que não seria mais do que um período intermédio entre tempos válidos, é uma ideia que não tem total fundamento histórico, mas que, ainda assim, traduz as profundas raízes clássicas do pensamento renascentista e, simultaneamente, a revolução intelectual que se impõe no mundo ocidental a partir de finais do século XIII. Humanismo, Antropocentrismo, Renascimento (de uma conceção clássica de Ser Humano) são termos que conferem a esta época a marca fundamental do Ser Humano como medida do Mundo. O Ser Humano deixa de ser um mero penitente a viver a vida terrena focado na eternidade que se lhe seguirá, para se afirmar como sujeito e agente de pleno direito no universo que o rodeia. Ora, o uso da razão e dos sentidos, atributos de um Ser Humano cujo mérito é recuperado, trazem a valorização do empirismo, do saber experimental, da ciência (nomeadamente médica¹⁶⁶) e da tecnologia, que passam a conviver cordialmente com o estudo livresco tradicional da escolástica medieval. Não se trata nunca de um fechamento à religião¹⁶⁷, mas de uma nova leitura do Cristianismo que, apoiada no modelo existencial do homem Jesus Cristo, gera um otimismo humanista e uma crença no poder transformador e no potencial de elevação do Ser Humano feito à semelhança de Deus. Este fenómeno cultural de recuperação de ideais clássicos e de criação

¹⁶⁴ Considero, aliás, que esta marca, associada ao culto não apenas do Ser Humano coletivo, mas do indivíduo em particular, se tornará indelével, como afirma Gualter Cunha num interessante estudo do individualismo a partir de *Robinson Crusoe*: «A emergência do individualismo pode ser assinalada, e tem-no sido, nos mais diversos sectores da cultura ocidental onde é possível localizar, ou tão-só pressentir, a ruptura com a tradição medieval que viria a conduzir à instituição do mundo moderno, com as suas concepções do homem, da sociedade, e da natureza de que somos, ainda hoje, os herdeiros» (CUNHA, 1990: 5).

¹⁶⁵ BATAILLE, 2005: 207.

¹⁶⁶ Naturalmente, uma perspetiva da vida terrena como um bem em si mesmo, algo a preservar, influencia a gradualmente crescente valorização da medicina.

¹⁶⁷ Henri Pirenne salientou a forma como a religião perdurou pela adaptabilidade (cf. PIRENNE, 2008: 380).

de um novo código de valores tem como epicentro as múltiplas e diversas¹⁶⁸ regiões da península itálica onde o progresso económico e o crescente cosmopolitismo que o acompanha fortalecem uma nova classe social: a Burguesia, ou Classe Média¹⁶⁹. O mérito reside progressivamente mais no trajeto individual do que nas condições de berço. Não se trata de uma revolução explosiva, mas de uma lenta e tranquila progressão¹⁷⁰. A religião não perde significado, mas os conceitos de Piedade e de Bem alteram-se – o serviço público, as obras virtuosas e até a Arte¹⁷¹ tornam-se fatores relevantes para a conquista da salvação, outrora dependente da abdicação do mundo terreno. O mundo deixa de ser um território de origem divina a respeitar para se tornar um território de origem divina a perscrutar e compreender – é, pois, a atitude que muda, a leitura que o Ser Humano faz do seu papel existencial, e não o fundamento da crença. Há todo um otimismo existencial que sustenta o empreendedorismo renascentista e que é dirigido aos objetivos máximos da Beleza e do Conhecimento. Lado a lado com o seu interesse profundo pela Antiguidade Clássica e pela historiografia, o indivíduo renascentista valoriza o espírito criador e, assim, o artista passa de ser tido por mero artesão a ser considerado um erudito, um actor intelectual¹⁷²: emancipa-se, porque já não é o mero mensageiro de um valor externo, mas o criador de um objeto autónomo. Esta nova conceção da Arte como valor em si é determinante para a conceção do papel da Literatura, questão nunca encerrada.

Surge no século XIV o *Cancioneiro* de Petrarca¹⁷³. O autor, fiel ao ideal enciclopédico do saber renascentista, estende o seu olhar ao domínio da Ética, que considera central ao conhecimento, como nos prova o seu texto *De sui ipsius et multorum ignorantia*, no qual polemiza com Aristóteles e a sua *Ética a Nicómaco*. É sobretudo notável o lugar ativo

¹⁶⁸ As regiões da península itálica são, à época, diversas em natureza, regime político e tradição cultural, como assinala Henri Pirenne: «Italy, more dismembered than ever, every type of State and every imaginable policy might be observed» (PIRENNE, 2008: 379).

¹⁶⁹ A ressalva na nomenclatura destina-se a salientar o carácter sociológico do termo «Burguesia» quando aplicado em língua portuguesa, reconhecendo o carácter valorativo que adquire em outros idiomas – nomeadamente o inglês – que substituem a classificação sócio-económica pelo termo «Classe Média».

¹⁷⁰ Henri Pirenne refere esta ideia de uma progressão, por oposição à mítica ruptura com a Idade Média: «even in the most lasting and most remarkable achievements of the period, in its most beautiful and most influential innovations, we do not find that it was opposed to the past» (PIRENNE, 2008: 537).

¹⁷¹ Na Arte Renascentista, refira-se, abundam os motivos religiosos (por exemplo, as Madonas, os *cruxifixi dolorosi* de Giovanni Pisano) não apenas pelo gosto dos mecenas que apoiam os artistas, mas também pela pertinência da imagística cristã para os próprios criadores.

¹⁷² O culto dos artistas chega ao ponto de justificar a escrita por Giorgi Vasari de *Le Vitte delle più eccellenti pittori, scultori ed architettori* em 1568, texto que inclui também considerações em torno da Arte em si mesma.

¹⁷³ Petrarca é também autor de *De Viris Illustribus*, coletânea de biografias de heróis que se enquadra nesta humanização da virtude a que o Renascimento assiste e a partir da qual é possível compreender a noção coeva de *homem bom*.

que Petrarca dá ao indivíduo pensante na construção da Ética¹⁷⁴ e a sua consciência da temporalidade como fator determinante do conhecimento e até dos valores. A leitura que Petrarca faz das relações entre Ética e Literatura está enraizada na ligação que faz entre Ética e Retórica, como faz notar Giuseppe Mazzotta:

*The assumption of the antinomy between love and intellect, action and discourse, leads Petrarch to valorize the will over the intellect in questions of moral choices. His point is that words become reality and one learns to be better only through the persuasion of the will, which is the specific universe of rhetoric (...) Petrarch's ethics is the dream of an absolute viewpoint wherein the self appears as a fragment of a larger world, and the world itself comes to being through the poet's dream*¹⁷⁵.

É também este o mundo que alberga pensadores como Erasmo de Roterdão e Thomas More, cujo cristianismo não impede de projetar novos e melhores mundos terrenos ou, pelo menos, de possuir um olhar crítico sobre a realidade vigente¹⁷⁶. A Renascença é também o momento de Pico della Mirandola e da sua teologia poética¹⁷⁷. Dante Alighieri e a *Divina Comédia* e Boccaccio e o seu *Decameron* demonstram de forma cabal a forma como as obras literárias renascentistas veiculam a ética coeva, como o fará também, de forma mais moderna, William Shakespeare. Este é também, no entanto, o momento dos conflitos na Cristandade, das rupturas protestantes de cariz mais puritano, em desacordo com a *dolce vita* da oligarquia religiosa, e da consequente Contra-Reforma, a antítese da Renascença, como a classificou Henri Pirenne¹⁷⁸, com os tenebrosos fenómenos da Inquisição e do Índice de obras proibidas.

A gradual e combatida libertação intelectual do jugo religioso é um processo inacabado no qual homens como John Locke, David Hume e Immanuel Kant vão assumir um protagonismo notável. São pensadores que, não abdicando nunca da exigência ética, colocam a responsabilidade pela mesma sob a alçada humana. John Locke, defensor da teoria da *tábua rasa*, ou seja, da ideia de que o Ser Humano surge sem características definidas ou ideias pré-estabelecidas, aposta na experiência como fator determinante para a construção do Ser Humano por si próprio. Para John Locke, as duas qualidades centrais do Ser

¹⁷⁴ Giuseppe Mazzotta afirma mesmo: «what is logically fundamental in Petrarch's ethical thought is the relation of the self to oneself» (MAZZOTTA, 1993: 80).

¹⁷⁵ MAZZOTTA, 1993: 82, 101.

¹⁷⁶ Henri Pirenne explorou esta questão: «for Christians as convinced as Erasmus and Thomas More, the claim of the theologian to domineer over learning and letters, and even morality, was as ridiculous as it was harmful. They dreamed of reconciling religion with the world (...) make the Church (...) an institution for moralization and education in the highest sense of the word» (PIRENNE, 2008: 501-502).

¹⁷⁷ Paul O. Kristeller define a teologia poética de Pico della Mirandola: «a philosophical and theological truth that could be discovered through the allegorical interpretation of pagan poetry and mythology» (KRISTELLER, 1980: 39).

¹⁷⁸ Cf. PIRENNE, 2008: 502.

Humano são a razão e a tolerância¹⁷⁹, faróis da sua existência, que, no contexto promovido pela teoria da *autopoiesis* – criação autónoma – o fazem valorizar a educação como fator determinante na atitude ética de cada indivíduo. Note-se, no entanto, que os conceitos de Bem e Mal não são relativizados em si, como fica claro em Locke:

*I think I may say, that of all the men we meet with, nine parts of them are what they are, good or bad, useful or not, by their education. 'Tis that which makes the great difference in mankind. All the plays and diversions of children should be directed towards good useful habits, or else they will introduce ill ones. Whatever they do, leaves some impression in that tender age, and from thence they receive a tendency to good or evil*¹⁸⁰.

Esta tese é retomada por Jean-Jacques Rousseau e sistematizada na teoria do Bom Selvagem, segundo a qual o Ser Humano é inatamente virtuoso.

Antes de abordar diretamente o pensamento de David Hume, foquemos o papel do terceiro conde de Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper, na formação de Hume e na própria tradição ética ocidental. Para este pensador, o fulcro da existência é a virtude, objetivo maior de toda a ação humana. Deve, no entanto, notar-se que para Shaftesbury a virtude consiste na ideia de adequação (logo, utilidade) a um dado sistema de pertença. Há, ainda assim, a clara convicção de que o valor de determinada ação reside não apenas nas suas consequências, mas também na motivação que lhe assistiu; daí que a virtude seja apenas possível na sequência de atos conscientes, e não pela mera bondade do ato em si. A ligação de Shaftesbury à ideia de impressões, sensações, sentimentos, reações instintivas, inerentes ao Ser Humano, quanto ao mérito de determinado procedimento (*the sense of right and wrong*) é frequentemente traduzida por um pretenso sentimentalismo, preso ao reino da impressão e do instinto, o que não faz juz ao real pensamento do autor inglês. Na realidade, Shaftesbury defende a ideia de um Bem objetivo alcançável apenas pelo esforço racional, um Bem para o qual o Ser Humano naturalmente tende, como o demonstram, segundo este pensador acredita, a sensibilidade humana e a alegria que o indivíduo experimenta no exercício da virtude, num contexto externo à codificação de uma qualquer moral de base religiosa. O ato virtuoso não é mais uma imposição externa, mas sim uma pulsão

¹⁷⁹ No seu estudo dedicado ao século XVIII, Julia Simon reflete no papel primordial do conceito de tolerância como fator da liberdade e gradual fim da univocidade auto-proclamada por algumas *éticas*, alguns códigos de valores: «Toleration remains one of the most significant contributions of the liberal political tradition in the realm of ethics. Born out of the religious wars and persecutions of the sixteenth and seventeenth centuries, which continued throughout the eighteenth century, the desire to theorize toleration and pursue it as an official state policy is evident in the major thinkers of liberalism, among them Locke, Voltaire, and Montesquieu, to name only the best known» (SIMON, 2001: 98).

¹⁸⁰ LOCKE, 1779: 5, 193.

superior¹⁸¹ e inerente ao Ser Humano enquanto misto de ser racional e sensível, e dirige-se à fruição terrena e não a uma compensação escatológica. Adam Potkay, estudioso que refere Shaftesbury como o fundador de uma noção de virtude de base pós-, extra-Cristã, estabeleceu de forma feliz a fórmula dual da noção de *alegria ética* de Shaftesbury:

*Shaftesbury's notion of ethical joy is a hybrid composed of (1) an intellectual emotion that attends rational reflection upon benign deeds, and (2) a socially communicated passion that depends on our bodily responses to benevolent acts or, more generally, any natural delight*¹⁸².

David Hume, filósofo escocês setecentista influenciado por Shaftesbury, abre a porta ao utilitarismo ético. No seu *An Enquiry Concerning the Principles of Morals* (1751) visa provar que a generalidade dos valores coletivamente aceites redundam em utilidade pública e bem coletivo. A tentativa de Hume de conciliar a autonomia da vontade e a utilidade da boa ação marcarão o panorama intelectual ocidental. A simpatia estende-se, para Hume, da esfera dos afetos imediatos, inatos, para uma universalidade existencial conquistada pela Razão que o autor chama de *Humanidade*. Trata-se, afinal, de passar da emocional, mas distanciada, solidariedade para a fraternidade participante na qual reconheço o *Outro* como um *Outro Eu*. Recentemente Xiusheng Liu explorou este domínio num interessante estudo sobre os fundamentos da Ética, no qual, retratando a evolução do pensamento do filósofo, afirma que o conceito de Humanidade de David Hume passa por estender a simpatia natural por alguns Outros de forma consistente e igualitária a todos os Outros, pelo que a simpatia será um mero instinto, mas a Humanidade torna-se uma virtude, o resultado da fusão de um instinto humano com um esforço racional¹⁸³. Simultaneamente, ao enfatizar a diferença entre o *ser* descritivo e o *dever ser* normativo¹⁸⁴, Hume coloca na esfera do raciocínio humano a capacidade de destringer Bem e Mal.

Immanuel Kant surge na História Cultural como sinónimo de exigência ética e como promotor do primado do dever. Esta ideia não se deve apenas à centralidade da moral no seu projeto existencial, conforme enfatizada por autores como John Rawls¹⁸⁵. Deve-se também à necessidade kantiana de absolutos éticos que anulem o relativismo da vontade¹⁸⁶.

¹⁸¹ Assinale-se a importância desta noção de que as pulsões já não são necessariamente vistas como algo de basal e insidioso.

¹⁸² POTKAY, 2005: 330.

¹⁸³ LIU, 2003: 9, 11, 23.

¹⁸⁴ Esta destringência entre o *que é* e o *que devia ser* é explorada por David Hume no seu *Tratado da Natureza Humana*.

¹⁸⁵ RAWLS, 2000: 158.

¹⁸⁶ Este desejo de superação da vontade não resulta em qualquer exercício de intolerância ou desumanização do sujeito ético, mas antes numa aposta consciente no potencial de perfectibilidade humana. Heidi Gehman afirma: «Kant is one representative of the subjective turn in modern philosophy, which acknowledges that our perception of reality is structured by characteristics of the human mind (...). Kant, however, thought we could arrive at objective moral principles through the power of our rationality» (GEHMAN, 2005: 20).

Não há, no entanto, qualquer dogmatismo¹⁸⁷. O princípio kantiano por excelência é o do valor supremo da boa vontade como parâmetro universal da atividade humana (algo de muito semelhante à superação da simpatia pela Humanidade de Hume¹⁸⁸) e o valor do comportamento ético como um fim em si mesmo. Esta boa vontade surge como oposição ao utilitarismo ético, sem universais, constantemente atido às consequências circunstanciais para avaliar a bondade de uma acção, aquela que podemos chamar, usando a expressão do filósofo José Ferrater Mora, a «ética dos bens»¹⁸⁹. Para Kant, a moral é a superação da contingência pelo valor universal. Provém, então, de uma capacidade, a boa-vontade, que funde o instinto moral (simpatia) e a universalização racional¹⁹⁰. Contrariamente a leituras mais precipitadas do pensamento kantiano, urge fazer notar que o mesmo não é dizer que todo o ato tem de visar um propósito ético, sufocando o espaço do exercício estético. Aliás, é de Immanuel Kant a noção da *finalidade sem fim*, tão cara aos estetas novecentistas¹⁹¹, que permite à Arte escusar-se a qualquer papel externo a si própria. Ferrater Mora é explícito ao assinalar esta questão, afirmando «Kant procura salvar a liberdade e a genialidade artística do quadro de um rigorismo não menos firme que o existente na esfera da ética»¹⁹². Na tentativa de universalizar o Bem, Kant lê-o como um conceito objetivo e racionalmente delimitável, mas também como uma conquista humana, uma construção individual¹⁹³, o que se constitui num forte optimismo existencial simultâneo

¹⁸⁷ Curiosamente, é a David Hume que Immanuel Kant atribui, na introdução a *Prolegómenos a Toda a Metafísica Futura* (1783), a responsabilidade pelo seu despertar do *sono dogmático*. O académico Anthony Kenny aproxima os dois filósofos também na sua recusa do bem-estar ético da teoria aristotélica: «Kant, although he presented a very different system of ethics, agreed with Hume in the rejection of eudaimonism (...). The overarching concept in Kantian morality is not happiness, but duty» (KENNY, 2006: 264).

¹⁸⁸ Note-se aqui o paralelismo com a distinção entre felicidade e valor na definição de boa vontade kantiana avançada em 1960 por F. C. Copleston: «the Kantian concept of good will is the concept of a will which is always good in itself, by virtue of its intrinsic value, and not simply in relation to the production of some end, for example, happiness» (COPLESTON, 2003: 315).

¹⁸⁹ FERRATER MORA, 2001: 1628.

¹⁹⁰ O filósofo norte-americano John Rawls descreve essa *boa-vontade*: «a capacity based on the powers of practical reason and moral sensibility» (RAWLS, 2000: 158). John Rawls irá, na sua própria obra, enfatizar o eixo racional, como descreve Heidi Gehman: «[Rawls's] theory of justice assumes that any rational person, abstracted from the person's place in society and from any conception of the good, would arrive at the same principles of justice that should guide our behavior. Thus rationality is the center of the moral self. In this view, the good – what is valuable in any person's life – is determined by the right, by what is rational» (GEHMAN, 2005: 21).

¹⁹¹ Fábio Lucas recordava, em 1979, que «no mundo de hoje o artista distingue-se do homem de acção pelo facto de que o último vê apenas o fim a atingir, enquanto o artista toma como fim os meios que emprega. Pratica uma 'finalidade sem fim', como dizia Kant» (LUCAS, 1979: 75).

¹⁹² FERRATER MORA, 2001: 1629.

¹⁹³ Como explicita José Ferrater Mora, o Bem surge de forma inata; a sua compreensão não: «algo que não se encontra fora, mas dentro dele mesmo: a racionalidade última do dever é a racionalidade do homem, aquilo que lhe confere sua humanidade» (FERRATER MORA, 2001: 1628-1629). A aproximação desta ideia à filosofia de Iris Murdoch é imediata.

com uma máxima exigência ética. John K. Riches afirma que a crença num ser humano livre e racional está intrinsecamente ligada, para Kant, à consciência da responsabilidade do indivíduo perante as normas morais¹⁹⁴.

De fulcral importância para este estudo é, então, a noção patente em toda esta época de que uma construção individual do Bem não constitui uma defesa ou sequer aceitação de total Relativismo moral, mas antes a consciência da impossibilidade de uma uniformização absoluta e externa do pensamento ético e, como tal, o reconhecimento¹⁹⁵ das diversas axiologias humanas que abrem a porta ao reconhecimento da Ética como realidade plural.

Foram igualmente significativas as contribuições de outros pensadores de seiscentos e de setecentos, particularmente Alexander Pope¹⁹⁶, Gottfried Leibniz e Bento (Baruch) Espinosa¹⁹⁷. Alexander Pope foi um homem de vasta cultura e de forte apreciação pela literatura helénica, como comprovam as suas traduções dos textos de Homero, criticadas por classicistas da época como Richard Bentley, mas literariamente aclamadas, por exemplo por Samuel Johnson. Os seus ensaios em torno do conceito de Ser Humano e de Ética e mesmo as epístolas morais, como a que dirige a Martha Blount em torno do carácter feminino, são particularmente interessantes. Aqui se enquadra, obviamente, *An Essay On Man*, para além dos textos compilados em *Moral Essays*¹⁹⁸. Harry Solomon recorda o carácter de tratado ético do primeiro texto:

¹⁹⁴ RICHES, 2003: 29.

¹⁹⁵ Este reconhecimento é geralmente acompanhado da tentativa de superação dessa multiplicidade axiológica, o que não invalida o reconhecimento em si. Note-se o caso de Immanuel Kant, lido por Luís de Araújo: «O projecto ético de Kant inicia-se considerando que a razão não se limita ao conhecimento da realidade, dado que também se preocupa em pensar como deve ser o agir humano. Neste último sentido, a razão não está interessada em conhecer os motivos que determinam psicologicamente a conduta, isto é, não se ocupa de sentimentos e desejos, antes visa refletir sobre os princípios que determinam as acções humanas para que o comportamento seja racional e, portanto, moral. Daqui a sua distinção entre razão teórica, preocupada com o ser, e razão prática, ocupada com o dever ser» (ARAÚJO, 2005: 65).

¹⁹⁶ A referência a Alexander Pope é de importância acrescida no contexto deste estudo pelo seu relevo no panorama filosófico-literário britânico no qual Iris Murdoch é formada.

¹⁹⁷ Ainda que não seja viável neste estudo conceder-lhes o desenvolvimento merecido, Leibniz e Espinosa são referências importantes a manter. A teoria do melhor dos mundos possíveis avançada por Leibniz no *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* alia-se à sua crença na perfectibilidade da alma possível através do profundo conhecimento de si enquanto obra divina. Nicholas Saul explica: «Leibniz (...) formulates principles which inter alia explain the structure of the world as the realization of the maximum unity in multiplicity and the journey of the soul as progress to perfection» (SAUL, 2002: 3). Quando Bento Espinosa proclama o primado da razão sobre as paixões, inclui a crença naquilo que considera superstições e formas várias ditas religiosas que afastam o indivíduo da verdade. A sua ideia de Deus, entidade filosófica, uma ideia que o condena à exclusão da sua comunidade judaica de origem, é destituída de disfarces antropomórficos e é fonte (causa) e essência de tudo quanto existe. Ora, é pela sua natureza divina que tudo quanto existe é absoluto e a contingência se torna apenas uma ideia gerada pela deficiência de compreensão humana.

¹⁹⁸ Aliás, a história literária diz-nos da proximidade original destes textos, como George Sutherland Fraser recorda: «Pope conceived *An Essay On Man* as part of a much longer philosophical poem which would be called *Ethic Epistles*» (FRASER, 1978: 76).

In 'The Design' prefixed to all editions of the Essay, Pope is unambiguous in characterizing his poem as a «system of Ethics» that deals with other matters only insofar as they are essential to prove any moral duty, to enforce any moral precept¹⁹⁹.

A ética de Pope assenta num empirismo de raiz aristotélica oposto à objetividade universal do platonismo, que o autor rejeita e ridiculariza²⁰⁰. Alexander Pope, ao contrário de Locke, regista as suas reflexões éticas, mas partilhando da conceção dos limites da compreensão humana, que se torna prevalente na época²⁰¹. Alexander Pope é notável também pela sua intervenção na análise literária, nomeadamente através do texto *Essay On Criticism*, no qual recupera as doutrinas clássicas aristotélicas e a tradição de artes poéticas que Horácio²⁰², Quintiliano e Longino marcaram. Pope é impiedoso com alguns críticos que satiriza enquanto «bookful blockhead[s]»²⁰³, ao mesmo tempo que promove o gosto²⁰⁴ enquanto abstrata categoria fundamental da apreciação literária.

A exigência ética de muito do pensamento do século XVII tem o seu papel na normatividade do modelo literário classicista. Lubomír Doležel considera mesmo que o pensamento literário normativo atinge o seu auge nesta época:

O modo normativo dominou a história da poética durante vários séculos. Na sua formulação mais autoritária – no cânone neoclassicista do século XVII – a poética normativa tornou-se uma colecção de 'receitas' para a produção de obras poéticas²⁰⁵.

Com Setecentos, o campo da acção humana amplia-se e a liberdade afirma-se como valor fundamental. Paralelamente, no campo da crítica estética começa a ganhar ênfase a valorização da Poética da Inovação do suíço J. J. Breitinger, que antecipa a noção do efeito de estranhamento tão cara aos estudiosos novecentistas. Nas palavras de Breitinger, «Quanto mais nova, mais desconhecida e mais inesperada for uma representação, maior será o prazer que dela se retira»²⁰⁶. Esta abertura à diferença e à inovação coexiste com a valorização da natureza como modelo fundamental e absoluto da Arte presente nas poéticas germânicas da *Naturnachahmung* pelas quais, citando Johann Christoph Gottsched, autor e mentor do círculo setecentista de Leipzig,

¹⁹⁹ SOLOMON, 1993: 38.

²⁰⁰ SOLOMON, 1993: 99. Cf. também SOLOMON, 1993: 86.

²⁰¹ Cf. SOLOMON, 1993: 67.

²⁰² Horácio será sempre a referência maior para Alexander Pope: «Horace still charms with graceful negligence, / And without method talks us into sense» (*apud* ALLEN & CLARK, 1962: 21).

²⁰³ *Apud* ALLEN & CLARK, 1962: 20.

²⁰⁴ Alexander Pope fala de «true taste» (*apud* ALLEN & CLARK, 1962: 3).

²⁰⁵ DOLEŽEL, 1990: 59-60.

²⁰⁶ *Apud* DOLEŽEL, 1990: 82.

*[a] beleza de uma obra artificial não advém da escuridão vazia, mas assenta firme e necessariamente na natureza das coisas. As coisas naturais são belas em si mesmas (...). Portanto a imitação da natureza perfeita pode conferir perfeição às obras artificiais, (...) e o desvio do modelo conduzirá sempre a algo informe e fátuo*²⁰⁷.

Não há surpresa em constatar as quezílias literárias entre Gottsched e pensadores suíços como o referido Breitinger ou Johan Jakob Bodmer que, influenciados particularmente pelos autores britânicos, clamam a liberdade criativa que acabará por vigorar como conceito artístico fundamental nos nossos dias.

Abordemos, então, esse período polimorfo do final do século XVIII que convencionámos chamar de Romantismo.²⁰⁸ Se o Renascimento centrou a existência no Ser Humano, o Romantismo centra-a em cada pessoa enquanto indivíduo e na «[I]vire imaginação humana (...) proclamada soberana na criatividade artística»²⁰⁹. De facto, como recorda Thomas Pavel:

*L'enseignement romantique – enseignement que le modernisme reprit à son compte – insistait de surcroît sur la preeminence de la subjectivité. L'unité poétique du monde, évoquée silencieusement par la puissance formelle des oeuvres, n'était censée se dévoiler que dans le secret de l'intériorité*²¹⁰.

Lado a lado com um momento ocidental de causas nacionalistas e revoluções políticas está um conceito de Ser Humano que, já sem muitas das ilusões antropocêntricas originais do Iluminismo, continua a estar no centro de Si e do seu Mundo. *Sturm und Drang* não são meros conceitos estéticos de um movimento artístico alemão, mas antes marcas do turbilhão intelectual e cívico deste momento histórico. A Razão não é mais o valor objetivo do Iluminismo, refém que se prova estar das marcas psicológicas do Eu. Ora, é esse desvanecer do poder da Razão²¹¹ que conduzirá a uma atitude para com

²⁰⁷ *Apud* DOLEŽEL, 1990: 61.

²⁰⁸ Cumpre notar, com Lubomír Doležel, que «tanto na teoria estética como na prática artística, o Romantismo foi um fenómeno histórico extremamente complexo e diversificado» (DOLEŽEL, 1990: 91). De facto, como descreveu Jorge de Sena, «A cada passo, é costume confundir o romantismo como época histórica e o romantismo como atitude humana; e, em princípio, nada têm de comum. Por romantismo-atitude-humana quer-se entender um conjunto de negligências formais (quer na literatura, quer na vida) e de comunhão subjectiva com o ambiente (...) Quanto ao romantismo-época histórica, esse começou nos finais do século XVIII» (SENA, 1986: 98-99).

²⁰⁹ DOLEŽEL, 1990: 23.

²¹⁰ PAVEL, 2003: 24.

²¹¹ Maria Luisa Ribeiro Ferreira assinala que esta maior abertura não implicou uma consequente abertura ao Feminino, marcado no imaginário pelo eixo da emoção: «[M]esmo a reavaliação da emotividade e da imaginação (...) no Romantismo, não favorece a causa feminina pois reforça o carácter irracional da fantasia e do devaneio valorizando a mulher pelo facto de as possuir» (FERREIRA, 2001: 75).

a Literatura que se traduz numa poética do fim das poéticas normativas²¹². A subsequente queda da ideia de Objetividade gerará a valorização suprema da Subjetividade como valor próprio que coloca o poeta autónomo na esfera da genialidade²¹³. Emoção, tradição²¹⁴, medievalismo, exotismo, superstição, motivos góticos²¹⁵, tudo quanto se afasta da sobriedade apolínea da Razão é prezado pelos Românticos. O escocês James Macpherson marca os primórdios do Romantismo na sua pretensa recuperação dos cantos Ossiânicos, mas é o romance epistolar de primeira pessoa escrito por Goethe em torno da figura de Werther, o jovem artista agonizantemente apaixonado que marca a natureza do imaginário romântico.

Destacam-se na constituição teórica deste período a valorização da imaginação em detrimento da razão, preconizada por William Blake e que se virá a traduzir na construção individual do conceito de mundo²¹⁶, e o idealismo de Friedrich Schelling²¹⁷, Hegel, e Friedrich Schiller²¹⁸. O carácter supremo da experiência estética para esta corrente filosófica fica claro na sua adaptação do modelo kantiano, recordada por Ernest Rubinstein:

²¹² Na afirmação algo generalizante de Tzvetan Todorov: «os românticos e seus atuais descendentes recusaram-se não só a se conformar às regras dos gêneros (o que era de seu pleno direito), mas também a reconhecer a própria existência dessa noção» (TODOROV, 2004: 94). Lubomir Doležel assinala mesmo a simultaneidade histórica da queda da poética normativa e do declínio setecentista do racionalismo (cf. DOLEŽEL, 1990: 65).

²¹³ Esta concepção permitirá mesmo a interpretação (e glorificação) de figuras literárias anteriores como é o caso de William Shakespeare, enquanto representantes do *génio indomável* que não cede a regras de estilo (cf. SILVA, 2005: 83). Trata-se não apenas de uma mudança de mentalidade por si só, mas de uma transformação potenciada pela evolução do próprio modelo civilizacional. Considere-se a pertinência da tese de Claudia Moscovici, pese embora uma certa generalização na leitura do período anterior ao Romantismo: «Before the nineteenth-century, originality, individuality were not the most highly prized qualities of art. As for autonomy, or regarding art as separate from social functions, this notion didn't even exist (...). As artists' prestige increased during the eighteenth and nineteenth centuries, so did their relative power and independence from patrons. Romanticism marked this transformation by explicitly declaring the artist to be a creative genius and by regarding the individuality and originality as the supreme qualities of true art» (MOSCOVICI, 2007: 59).

²¹⁴ A importância da pertença emocional a um espaço visto já como realidade antropológica é notória após os estudos de Johann Gottfried von Herder acerca da forma como a geografia forma o Ser Humano, seus costumes e tradições. Don Mitchell avança: «Herder, himself a student of the philosopher Immanuel Kant (...) added the crucial 's' to the end of 'culture', providing a clear foundation for cultural relativism» (MITCHELL, 2000: 22).

²¹⁵ Mary Shelley, Emily Brontë são autoras centrais desta estética emocionalmente exacerbada.

²¹⁶ No seu estudo sobre o autor, Jill Paton Walsh relata: «William Blake, among the finest poets in the English language, was at once a mystic visionary like a medieval Catholic saint, and a kind of natural Protestant, a hero of independent personal thought. 'I must invent a system', he said, 'or be enslaved by another man's'» (WALSH, 2001: 98).

²¹⁷ A teoria da liberdade individual de Shelling é particularmente importante para a noção da Ética como conquista do indivíduo que lerei em Iris Murdoch, mas também para o desenvolvimento da filosofia existencialista.

²¹⁸ Schiller inscreve-se claramente na linha do pensamento pós-kantiano. Frederick Beiser autentica esta percepção: «scholars have always recognized [Schiller's] historical significance, especially his role in the development of post-Kantian idealism» (BEISER, 2005: 7).

The early German Romantics – Novalis, Schelling, the Schlegels – accepted from Kant that religion found its ground in something outside of itself; they merely switched the foundation from ethics to aesthetics (...). Apart from the moral freedom that guaranteed ethics, there was the aesthetic freedom that enabled art. The Romantics simply substituted Kant's aesthetic freedom for all freedom and thereby subsumed ethics under art²¹⁹.

Estamos perante a arte autotética que proclamará Théophile Gautier. Não se trata de uma arte fechada ao mundo externo²²⁰, mas antes de uma arte que, existindo no mundo e refletindo, vale por si própria, como um fim em si mesmo²²¹. Parafraseando Goethe, invoca a imagem do peixe que existe na água, até através da água, mas não por causa da água, em função da água²²². É já não mera finalidade, mas verdadeiramente *fim*, válido e autónomo.

Para o conteúdo específico deste estudo é ainda muito importante o contributo dos autores russos, e nomeadamente de Tolstói, de Dostoiévski e de Mikhail Lérmontov²²³ na criação de personagens comuns eticamente complexas e de enredos em que os próprios preceitos éticos são questionados, e também da teoria da alma bela (*Schöne Seele*) desenvolvida por Friedrich Schiller, segundo a qual a moralidade se gera num misto inato de impulso estético e preceito ético, como explica Lesley Sharpe:

*Human feeling has to be accommodated, and it is human feeling in the aesthetic response that allows the possibility of moral grace as exhibited by the *schöne Seele*, a contradiction in terms in Kant's system but a possibility in the realm of the aesthetic through the aesthetic contemplation of moral harmony²²⁴.*

O final do século XIX responde a alguns devaneios e ao idealismo do Romantismo com o Realismo. A preocupação ética no fazer literário é marcante nas correntes realistas de Oitocentos que preconizam a Literatura como forma de denúncia social. Os nomes de escritores como Émile Zola, Charles Dickens ou Eça de Queirós, para referir universos literários diversos, provam que esta preocupação, que poderemos classificar de

²¹⁹ RUBINSTEIN, 2007: 131-132.

²²⁰ Note-se, a título de exemplo, a importância da relação entre Romantismo e Nacionalismo(s).

²²¹ Daniel Payot recorda como toda esta valorização estética é em si mesma uma axiologia, que ele considera, algo discutivelmente, moral: «Le XIXe siècle a sans doute inventé le conformisme esthétique. La religion de l'art qui s'y instaure est aussi un moralisme. L'art est chargé d'y incarner les 'valeurs' les plus essentielles de l'humanité en general, ainsi que les marques les plus ostensible d'une appartenance à la civilisation, c'est-à-dire bien souvent à la représentation officielle que se font de la culture les tenants d'un ordre intangible et 'normal'» (PAYOT, 2000: 37).

²²² Cf. DOLEŽEL, 1990: 97.

²²³ A importância de Lérmontov, autor de *O Herói do Nosso Tempo* (1840), é assinalada por diversos autores, como Elizabeth Allen: «Lermontov kept Romanticism flickering in his heart, because for him it was a fallen idol that was still a god. And this made Lermontov a Russian Romanticist only in the sense that he became the emblematic author of Post-Romanticism (...) at once of his times and above them» (ALLEN, 2007: 51).

²²⁴ SHARPE, 1995: 28.

extra-literária, não resulta necessariamente no sacrifício do carácter estético da obra ao altar da utilidade, mas antes na sua aplicação a funções exógenas. Os ideais Iluministas retornam²²⁵, tal como a desvalorização da emoção enquanto valor autónomo. A sociedade alterada pela Revolução Industrial e pelos novos modelos de classes²²⁶ vê-se retratada nas personagens comuns, nos ambientes feios e até nos factos sórdidos dos romances de George Eliot, Alexandre Dumas filho, Gustave Flaubert, Charles Dickens e Émile Zola. O romance²²⁷ torna-se o modelo de eleição desta literatura mais centrada na mensagem do que na forma²²⁸, mas no teatro Checkhov e Ibsen (com o seu trabalho a ser apelidado de *Ibsceno* por espectadores mais abalados) comprovam o papel determinante da ficção artística na reflexão ético-política. A crença renovada na Ciência, expressa no Positivismo de Augusto Conte, e os conhecimentos recentes da sociologia tornam-se centrais para a Literatura. Assim acontecerá também com a nova revolução copernicana que afasta o Eu do centro do seu próprio mundo, graças às obras de Charles Darwin, Karl Marx e Sigmund Freud²²⁹. A teoria da evolução das espécies de Darwin coloca o Ser Humano como um elemento mais na cadeia de seres animais; Marx comprova a forma como as relações de poder e de produção determinam a identidade individual; a psicanálise Freudiana, com o seu reconhecimento do inconsciente, destrói o mito da plena autonomia individual. O Ser Humano descobre-se, assim, refém de si próprio, da sua condição animal e das suas múltiplas experiências individuais e sociais.

Friedrich Nietzsche traz ao final do século XIX um importante contributo para o estudo das relações entre Ética e Literatura. À semelhança de casos tão distantes no tempo como Platão e Jean-Paul Sartre, Nietzsche verá a intensidade e novidade do seu pensamento convertê-lo numa espécie de caricatura cultural, associada à força, ao exercício da vontade, à negação da ética cristã e à recuperação do antropocentrismo clássico, aspetos relevantes da sua obra, mas lidos (e deturpados) à luz de um século tristemente marcado pela barbárie hitleriana. *A Origem da Tragédia*, datada de 1872, repensa o Ser Humano (e

²²⁵ Marcel Burger afirmou recentemente: «Être d'avant-garde en littérature consiste fondamentalement à s'opposer et nier toute qualité à la littérature et aux auteurs consacrés» (BURGER, 2006: 149). Ora, essa oposição consubstancia-se, amiúde, no recuperar de tradições anteriores.

²²⁶ Usando a expressão de Thomas estamos em plena «âge de l'égalité des chances et de la redistribution permanente des honneurs» (PAVEL, 2003: 20).

²²⁷ Thomas Pavel considera este momento como o da valorização definitiva do tipo literário *romance*: «le roman acquit une immense confiance en soi et en sa mission historique» (PAVEL, 2003: 20).

²²⁸ A primazia ao romance surge porque este género literário permite a coexistência de uma mensagem definida com experimentalismo estético, numa interligação que não exige submissão. Éric Bordas atribui muita desta plasticidade literária do romance à sua recente sistematização teórica enquanto género: «support particulièrement malléable et disponible, du fait de sa jeunesse théorique et surtout de son polymorphisme énonciatif, de sa poétique incertaine» (BORDAS, 2004: 58).

²²⁹ Um problema frequentemente apontado à literatura realista é o dos estereótipos, ao limitar as personagens a símbolos, nomeadamente de tipos humanos ou problemas sociais. A revolução antropológica provocada pelas teorias de Darwin, Marx e Freud contribui para esta coletivização do indivíduo.

o sujeito ético) valorizando o equilíbrio das dimensões apolínea e dionisíaca, potenciadas pelo caráter civilizante da Arte:

Ao olhar do apolíneo, o instinto dionisíaco manifesta-se como força artística, primitiva e eterna, que chama à vida o mundo inteiro da aparência, no meio da qual uma nova ilusão transfiguradora é necessária para prender à vida o mundo animado da individuação? Se nos fosse possível imaginar a dissonância feita criatura humana – e o que é o homem, senão isso?, – essa dissonância, para poder suportar a vida, teria necessidade de uma admirável ilusão que lhe escondesse a sua verdadeira natureza sob um véu de beleza. Tal é o verdadeiro fim da arte apolínea; e o nome de Apolo resume aqui para nós essas ilusões sem número da bela aparência que tornam, a cada instante, a existência digna de ser vivida e nos incitam a vivê-la no instante seguinte.

Mas, ao mesmo tempo, deste princípio de toda a existência, deste fundo dionisíaco do mundo, não deve penetrar na consciência do indivíduo humano, senão na exacta medida que for possível à potência transfiguradora apolínea triunfar também por sua vez; de tal maneira que estes dois instintos artísticos sejam obrigados a desenvolver as suas forças numa proporção rigorosamente recíproca, segundo uma lei de eterna equidade²³⁰.

Na pleíade critico-literária que surgirá no século XX, esta tensão entre a valorização da Literatura enquanto ato estético e o uso socio-político do objeto literário gera uma aparente cisão entre correntes de crivo estético e correntes de crivo ético. Modernismo, Simbolismo, Dada, e outros movimentos de viragem de século focam a realidade estética do mundo²³¹ ou mesmo a mera fruição sensual, enquanto correntes como o Neo-Realismo ou o próprio Existencialismo literário mantêm o desejo de intervenção e crítica como desígnios legítimos do ato literário. Assinale-se também a forma como correntes, como o Futurismo de F. T. Marinetti, congregam, ainda que involuntariamente, os dois esforços, denunciando como artificial a sua separação no que diz respeito à Literatura e, particularmente, ao romance. Há, no entanto, um crescente predomínio da valorização estética e da rejeição da obra de arte enquanto uma forma de intervenção. Associado às tentativas de ascetização esteticista da Arte, a crítica e a própria teoria literárias vão adquirir um crescente repúdio pela análise de temáticas que percebiam como sendo extra-literárias, aspetos, no entanto, ligados não apenas ao contexto socio-biográfico de escrita, mas também ao conteúdo ideológico (no sentido primitivo de nível das *ideias* e não das *ideologias*) dos objetos literários que confrontam. O período de nojo em resposta à arte dita panfletária é de tal forma intenso (e duradouro) que conduz muitos à glorificação do objeto estético não-intelectualizado,

²³⁰ NIETZSCHE, 1958: 178.

²³¹ O Real permanecerá, assim, central, mas focado a partir de uma perspectiva completamente nova. Virginia Woolf é particularmente eloquente no seu panfleto *Mr Bennett and Mrs Brown*, quando demonstra que o realismo objetivo de fins do século XIX falha no retrato real da complexidade da percepção e experiência humana. (WOOLF, 1966: 319-337). Também a este respeito, é de todo o interesse a leitura do estudo de Herta Newman, *Virginia Woolf and Mrs Brown: Toward a Realism of Uncertainty* (NEWMAN, 1996).

buscando uma automatização que nega o processo mental de criação inerente a qualquer real manifestação artística²³².

Importa reter a forma como ao longo dos tempos os estudos literários avançam de uma preocupação centrada no objeto verbal estético para o possível retorno, ainda combatido, da primazia dada ao conteúdo. Segundo Lubomír Doležel, a Poética atravessa três momentos fundamentais: fase lógica – aristotélica; fase morfológica – romantismo, Goethe; fase semiológica – século XX²³³. Creio que a maneira como os estudos formalistas avançam da estética formal para a preocupação semiótica, centrada na linguagem já enquanto formato comunicacional, código de signos com efeito definido²³⁴, denuncia, aliás, a necessidade sentida pelos autores de um olhar consciente sobre o conteúdo, o contexto ideológico²³⁵. O Formalismo é, na verdade, uma teoria literária centrada no objeto enquanto realidade estética, enquanto *forma* independente de conteúdo. Trata-se, naturalmente, de uma reação aos determinismos da teoria literária oitocentista, marcada pela tríade Darwin-Marx-Freud, que, no extremo, anula a possibilidade de autonomia criativa do artista, lido como refém de determinismos biológicos, sociais e psicológicos, e coloca a obra literária integralmente sob a alçada da biografia do seu criador.

Sensivelmente entre 1915 e 1930 desenvolve-se na Rússia uma escola de pensamento que virá a ser denominada de Formalismo Russo e que elege como objeto de estudo primordial a forma²³⁶ artística, com ecos do trabalho do linguista suíço Ferdinand de Saussure²³⁷, cuja apresentação da linguagem como um sistema de signos adaptam à Arte. O objetivo é tratar a Literatura com o mesmo rigor com que as restantes ciências abordam os seus objetos. Trata-se, então, de estudar a *literariedade*, conceito sistematizado por Roman Jakobson em

²³² A falência deste intuito é inevitável. Note-se, aliás, que mesmo os fenómenos de escrita automática desenvolvidos por alguns autores são apreciados apenas mediante fenómenos intelectuais de compreensão e, sobretudo, certamente, mediante uma axiologia que, neste caso, coloca o automatismo num nível superior à construção intelectual consciente. Não há ato sem escolha, nem escolha sem juízo de valor.

²³³ Cf. DOLEŽEL, 1990: 22.

²³⁴ Lubomír Doležel classifica o estado semiótico como aquele que «apreende a literatura como um sistema específico de significação» (DOLEŽEL, 1990: 22).

²³⁵ O termo *ideológico* surge aqui sempre enquanto deriva de *ideia*, e não de *ideologia* (enquanto código fechado), embora seja também de natural pertinência a atenção a um código ideológico fechado *possivelmente* existente na obra de ficção.

²³⁶ Refiro-me a *forma* no sentido de *forma-expressão* avançado mais tarde por Louis Hjelmslev. Para Hjelmslev, teorizador dinamarquês do Círculo Linguístico de Copenhaga que virá a ser fundamental para o desenvolvimento da Semiótica, o signo é, enquanto função, composto de duas formas (forma-expressão e forma-conteúdo) e duas substâncias (substância-forma e substância-conteúdo) – todas quatro realidades simbólicas, formas signicas. O seu objeto é linguagem em si, para lá do objeto literário, e o conteúdo só pode ser atingido através da forma. Para um maior aprofundamento, cf. a obra principal de Hjelmslev, *Prolegómenos a uma teoria da linguagem* (HJELMSLEV, 1961). Um interessante estudo do modelo semiótico de Louis Hjelmslev foi recentemente publicado por Miriam Tavniers (TAVERNIERS, 2008: 367-394).

²³⁷ Para maior aprofundamento deste assunto, cf. SAUSSURE, 1999.

1973²³⁸ em torno da ideia de um leque de propriedades que tornam a linguagem pura em Literatura. Nos anos 20, Jakobson, linguista russo, é administrativamente deslocado para Praga, onde ajudará a fundar o Círculo Lingüístico de Praga, com Ian Mukarovsky e outros estudiosos. A sua opção final por estudos mais abrangentes da teoria da comunicação espelha as preocupações centrais do seu trabalho. Note-se, no entanto, a permanência da importância do contexto, sentida já nos trabalhos de Yuri Tynianov, por forma a explicar o funcionamento sistémico do *sistema literatura* em correlação com outros sistemas. A temporalidade entra também na constatação da forma como a percepção dos usos literários da linguagem progride. Como Viktor Chklovsky, formalista russo, avança já em 1916, a Arte é marcada pela *ostranenia*, efeito de estranhamento que consiste na inesperada atualização de um signo conhecido ao qual é atribuído um novo significado, rompendo o automatismo da descodificação quotidiana, uma renovação da percepção, parafraseando Winfried Nöth²³⁹. Ora, Tynianov demonstra, pela chamada teoria da evolução literária, a forma como esse impacto se atenua no tempo, entrando o novo significado no reino da convenção²⁴⁰. Por outras palavras, a vanguarda de hoje torna-se a tradição de amanhã, o que, para estes pensadores, redundaria na perda do efeito artístico que necessita, assim, de constante renovação. Se só há Arte quando há estranhamento, a Arte surge sempre da rutura. A literariedade torna-se um conceito dinâmico e, como tal, temporal, conjuntural. É clara a forma como este ponto abre a porta ao estudo da Literatura enquanto fenómeno histórico, em contexto²⁴¹.

O Estruturalismo funcionará, permita-se-me a metáfora, como um irmão mais novo do Formalismo Russo, tentado a emular os feitos do seu herói, mas confrontado com novas realidades e detentor de ideias autónomas. Note-se, no entanto, a forma como o pensamento estruturalista se estende da Linguística original ao estudo dos sistemas (ou estruturas) em si, na sociologia, na história, na psicanálise e nos demais domínios do conhecimento humano, extraíndo os seus métodos da física. Assente no Formalismo Russo, na Escola de Praga, e nos estudos originais de Ferdinand de Saussure, o Estruturalismo surge nos anos 60 e, pelo seu determinismo sistémico, confronta-se com o Existencialismo, e particularmente com «Qu'est-ce que la littérature?», de Jean-Paul Sartre. A tese

²³⁸ Roman Jakobson explora o conceito de *literariedade* no seu texto *Questions de Poétique* (cf. JAKOBSON, 1973).

²³⁹ NÖTH, 1995: 307.

²⁴⁰ Yuri Tynianov diz mesmo, em *Da Evolução Literária*, ensaio de 1927 que dedica a Boris Eikhenbaum, figura maior do Formalismo Russo, que «a obra literária constitui um sistema e (...) a literatura constitui igualmente um outro. (...) as correlações de uma obra contemporânea são um facto previamente estabelecido que se subentende sempre. (Aqui toma lugar a correlação da obra com outras obras do autor, a sua correlação com o género, etc.) Mas até a literatura contemporânea já não pode ser estudada isoladamente» (TODOROV, 1999: 129, 131). É contra o «psicologismo individualista que substitui pelos problemas relativos à psicologia do autor os problemas literários propriamente ditos» (TODOROV, 1999: 127) que o Formalismo se manifesta.

²⁴¹ Para o conhecimento profundo das teses dos Formalistas Russos, cf. TODOROV, 1989 e TODOROV, 1999, mas será também indispensável a leitura crítica oferecida em JAMESON, 1974.

central estruturalista é a do domínio do particular pelo sistema abrangente, a ideia de que nada de verdadeiramente novo ocorre entre o céu e a terra. Winfried Nöth refere que o Ser Humano perde a sua centralidade, mas que é também o próprio conceito de centro que se perde perante um quadro de um sistema complexo e interdependente²⁴². A visão antropológica do estruturalismo e a forma como retrata o domínio do indivíduo ficam patentes em estudos como os de Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser e Jacques Lacan. O Estruturalismo estará na base de correntes como o Desconstrucionismo²⁴³ de Jacques Derrida ou o *New Criticism* anglo-saxónico, com o seu culto do *close reading* e do texto autónomo²⁴⁴. A Semiótica ficará estabelecida com o seu principal cultor, Roland Barthes, nos anos 60, com as ideias de conotação e a noção de A. J. Greimas de *semas contextuais*; estamos já muito longe do ascetismo formalista original.

Um aspeto essencial a reter da miríade crítica do século XX, no que diz respeito ao estudo que aqui desenvolvo²⁴⁵, é a génese da Estética da Receção nos anos 60. Esta primazia ao receptor da mensagem literária enquanto objeto de estudo permite, desde logo, o reconhecimento e consequente análise da multiplicidade na leitura. Conhecer o Leitor é reconhecer os leitores e a forma como as suas características, horizontes de expectativa, objetivos de leitura e, é claro, axiologias (éticas e outras) determinam a mensagem recebida, independentemente da mensagem emitida ou da mensagem em si. Vítor Aguiar e Silva explica:

Como o emissor, o receptor constitui-se, embora não exclusivamente em função das circunstâncias e das injunções semióticas advenientes da sua própria historicidade e da sua inserção no âmbito do sistema social (...). Proposto à leitura de um número indefinido de receptores – leitores heterogêneos enquanto instâncias do processo da semiose estética, pois que heterogêneos

²⁴² Cf. NÖTH, 1995: 304.

²⁴³ Esta aproximação é clara, pesem embora as diferenças que não discutirei aqui, mas que Winfried Nöth assinala: «Deconstructionist theory rejects the objectivist idea of a structure inherent in the text and also the assumption of textual universals or codes of interpretation» (NÖTH, 1995: 306). Este é, aliás, um aspeto que parece estender-se aos seus próprios textos teóricos, se recordarmos o que Maria Aline Seabra Ferreira chama de o tom caracteristicamente críptico de Derrida (cf. FERREIRA, 1992: 102).

²⁴⁴ Rui Carvalho Homem assinala a interessante questão dos géneros literários como aspeto fundamental para a determinação da pertinência do tipo de estudo proposto por esta corrente, para lá da sua relevância enquanto resposta a excessos biografistas e outros de estudos literários desenvolvidos anteriormente: «Recorde-se que a insistência *New Critical* no estudo do texto em si próprio, do texto como *ícone verbal* e como artefacto tem como referência dominante o texto lírico, em particular o poema breve, na instantaneidade espacial da sua produção de sentido» (HOMEM, 2003: 25).

²⁴⁵ Um pensador de meados do século XX com pertinência para este estudo, mas que seria excessivo abordar em detalhe neste contexto, é Georges Bataille. A sua obra *A Literatura e o Mal*, de 1957 (BATAILLE, 1990), para muitos mera extensão de uma alma perturbada e dolorida, reúne não apenas ensaios notáveis dedicados a Emily Brontë, Charles Baudelaire, William Blake e Franz Kafka, mas também uma leitura própria do objeto literário. A forma como aproxima conceitos éticos do objeto literário, em si, e de objetos literários concretos, abre portas de investigação e, sobretudo, de interpretação, rompendo com fronteiras previamente aceites no campo dos estudos literários. Não é acidentalmente que, numa imagem muito feliz, Jean-Louis Cornille intitula o artigo que dedica a Georges Bataille «Un rat *dans* la bibliothèque» (CORNILLE, 2005, *itálico meu*).

*como entidades históricas, sociais e culturais – e dada a sua própria constituição semiótica, o texto literário realizar-se-á necessariamente como objeto estético de modos diversos, quer num plano sincrónico, quer num plano diacrónico*²⁴⁶.

As distintas «entidades históricas, sociais e culturais», referidas atrás por Aguiar e Silva, ocasionam, como bem o aponta o autor, que o texto literário se atualize de modos diversos. E, no entanto, cumpre ter em atenção que não são apenas dados históricos, sociais e culturais que marcam a receção da mensagem. De facto, se assim fosse, uma hipotética repetição de circunstâncias externas, de fatores sociais e de contactos culturais redundaria sempre numa mesma resposta à obra. Ora, se o carácter fundamental desses aspetos me parece hoje óbvio, sinto a necessidade de reforçar a ideia de que, para além das condicionantes e/ou influências externas, as características e opções pessoais e inalienáveis do leitor, muitas delas exercidas no próprio momento de leitura, são de uma importância fulcral na determinação da mensagem lida. Assim, se o meu momento histórico, condição social e reconhecimento intelectual e cultural do papel da mulher burguesa da época influenciam a minha leitura de Emma Bovary, as minhas próprias tendências, vivência pessoal, maior ou menor identificação caracteriológica com a personagem ou a importância que concedo na minha escala de valores íntima à fidelidade conjugal (ou à verdade) são fatores unipessoais que determinam a minha interpretação de *Madame Bovary*, para além das próprias condicionantes do texto ou dos objetivos de Gustave Flaubert.

Dois dos teóricos mais importantes na constituição da estética da receção são Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss²⁴⁷. Influenciados pela plêiade de correntes críticas novecentistas, ambos procuram trazer a cientificidade *possível* ao estudo literário, sem para isso o isolar asseptica e artificialmente. A Arte permanece como um desafio, um impacto de estranhamento, um exercício de distância estética, mas reconhece-se um peso contextual, como assinala Patrick Colm Hogan:

*[Jauss] sets himself the task of defining a genuine literary history – not an economic or political or other history that makes reference to art, and not a mere chronology of literary works, but an historical account of literature as such. (...) The more we are required to alter our horizons in reading a given work, the greater our aesthetic distance from that work. Our response to a given work is, then, in part a product of our aesthetic distance; we may find the work either inaccessible or predictable, as Iser noted – too distant or not distant enough (...) [distance] varies historically and culturally, not just individually*²⁴⁸.

²⁴⁶ AGUIAR E SILVA, 2000: 303-304.

²⁴⁷ Jauss avança mesmo a possibilidade teórica de total dissociação das duas experiências: «Regarding their content, poesis and aesthesis are not complementarily dependent: the activity of the observer who concretizes the significance of the finished work from his perspective neither directly continues nor presupposes the experience that the artist gained in the course of his work» (JAUSS, 1982: 115).

²⁴⁸ HOGAN, 2000: 142-143.

Wolfgang Iser introduz mesmo a noção da leitura como um ato não denotativo, determinado por associações particulares e subjetivas do leitor. A leitura torna-se um evento, algo de contextualizado e irrepetível²⁴⁹. Num fenómeno para o qual contribui também a corrente norte-americana do *reader-response criticism*, o leitor passa a ser, definitivamente, um fator essencial (e ativo) na avaliação do objeto literário. O reconhecimento da multiplicidade de leituras viabilizada por um único objeto não permite já a leitura do objeto artístico como autónomo e, consequentemente unívoco. Em *Lector in fabula*²⁵⁰, Umberto Eco avança com a inclusão do leitor na obra literária, obra cuja existência não está completa sem os componentes que lhe são atribuídos pela leitura. Uma consequência lógica que podemos retirar será a de que o objeto literário adquire tantas essências quantas as interpretações distintas que dele são avançadas. Eco ressalva, aliás, a existência de diferentes leitores, distinguindo particularmente o leitor ideal, cujas reacções corresponderiam às delineadas pelo autor do texto, do leitor empírico, individual. Assim, do ponto de vista ético, será legítimo conceber a existência de múltiplas axiologias a regerem um mesmo texto. A Literatura não poderá voltar a ser considerada como um meio para a veiculação de éticas fechadas, mas antes como um território aberto a uma multiplicidade infindável de interpretações morais irremediavelmente subjetivas.

Com base na obra de pensadores múltiplos (o próprio Nietzsche, Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Husserl e até escritores como Franz Kafka ou mesmo Dostoiévsky, entre outros²⁵¹) e como culminar da revolução antropocêntrica iniciada no Renascimento, o século XX assiste a uma tentativa²⁵² de sistematização de uma corrente filosófica existencialista, um espaço de pensamento que será sempre muito diverso e pleno de debate interno²⁵³. Há, no entanto, uma percepção comum, sintetizada por Jean-

²⁴⁹ James Clements abordou recentemente esta questão: «In *The Act of Reading* (1978), Iser argues that the knowledge imparted by literature is not finite, as reading generates an overflow of possibilities, from which the reader selects, rejects, or ignores, either knowingly or unknowingly, throughout the event. The unselected or ungraspable possibilities – Iser's 'alien associations,' or Attridge's Levinasian Other – remain on the periphery of knowing, exerting pressure on the reader, indefinable yet experientially real» (CLEMENTS, 2012: 19).

²⁵⁰ ECO, 2002.

²⁵¹ Num interessante e ainda relevante estudo das relações entre o Existencialismo e a Literatura Davis Dunbar McElroy aponta de forma particularmente feliz a ligação da corrente filosófica a Henrik Ibsen e à sua peça *Peer Gynt*, datada de 1867: «It is interesting to observe that the first full-length portrait of a man drawn from the existentialistic point of view appeared nearly a century ago in the heyday of Queen Victoria's reign, when all the world was young, and all the grass was green (or so we suppose). The author of this piece was Henrik Ibsen, the Norwegian poet and playwright, whose existentialistic play, *Peer Gynt*, appeared in 1867. At that time, Soren Kierkegaard, the founder of the existentialistic movement, had already been dead for over thirty years» (MCELROY, 1963: 31).

²⁵² Concordo com Gilles Vannier quando afirma que não houve jamais uma escola existencialista (cf. VANNIER, 2001: 5).

²⁵³ Integrar-se-á também na corrente existencialista o pensamento feminista de Simone de Beauvoir, autora de *O Segundo Sexo*, livro que revolucionará a percepção contemporânea da mulher e do próprio conceito de

-Paul Sartre, de que a existência precede a essência e, como tal, de que o indivíduo está completamente só e é totalmente livre e totalmente responsável pelas suas escolhas num mundo contingente. Qualquer outra ilusão de objetividade (ou de condicionalismo externo) assenta apenas num exercício de má-fé, usando o termo sartriano, pelo qual o Ser Humano se ilude criando o mito de um sentido inerente, essencial ao mundo ou uma espécie de desculpa existencial²⁵⁴. Assim, e apesar de reconhecer a extraordinária falibilidade do Ser Humano e particularmente da sua racionalidade²⁵⁵, esta será sempre, nas suas diversas conceções, uma corrente de pensamento implicada (*engagée*), ativa no mundo e marcadamente ética²⁵⁶. Jean-Paul Sartre, figura maior do Existencialismo como um todo e teórico principal da ala agnóstica da corrente²⁵⁷, será autor de *O Existencialismo é um Humanismo*,

género. Toril Moi sintetiza os três grandes princípios definidos por *O Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir: 1 – o homem sendo Sujeito e a mulher o Outro, a mulher naturalmente vive um conflito entre Humanidade e Feminilidade; 2 – a situação feminina deveria ser mensurada em função do grau de liberdade e não de satisfação, de felicidade; 3 – Não se nasce mulher, o indivíduo torna-se mulher (derivando daqui a noção de género adquirido por oposição a sexo biológico) (cf. MOI, 2010).

²⁵⁴ Judith Blau afirma, numa formulação que desagradaria talvez a Sartre pelo próprio conceito de uma *raison-d'être*, mas que é correta: «For Sartre, freedom is the *raison-d'être* – the reason for existence» (BLAU, 2007: 1070). Nem o inconsciente freudiano poderá ser condicionador do indivíduo sartriano. Thomas R. Flynn recorda aquilo a que chama «Sartre's rejection of the Freudian unconscious, namely that such drives and forces rob us of our freedom and responsibility» (FLYNN, 2006a: 49). Flynn é também autor de um artigo, *Sartre on the Couch*, onde explora a rejeição sartriana da psicanálise freudiana (cf. FLYNN, 2006b).

²⁵⁵ Heidi Gehman aborda esta suspeita existencialista perante, diria, não tanto a racionalidade, mas o culto da sua infalibilidade: «(...) the existentialists. Here freedom and choice rather than rationality are the center of the self. The given values of society, religion, family etc., are to be superceded by the individual, who chooses freely what values and commitments to embrace in her actions in the world. The individual creates herself and her values from the choices she makes to act in the world, rather than living according to a pregiven order or destiny. For Soren Kierkegaard, this move from reason to choice was necessary because reason doesn't take us far enough. To live according to a certain view of life requires a leap of faith, a choice that is beyond reason. The leap of faith for Kierkegaard was to embrace the seemingly irrational world of the Gospels (...). For other existentialists, such as Jean-Paul Sartre, it was mistaken to think that values existed apart from the human subject, and our failure to see that, and to acknowledge our responsibility for choosing our own values, was to live in bad faith» (GEHMAN, 2005: 21).

²⁵⁶ Robert Champigny, já em 1955, associa esta nova centralidade da Ética ao papel de Jean-Paul Sartre: «On sait que Sartre a placé son activité littéraire sous le signe de l'éthique» (CHAMPIGNY, 1955: 37). Champigny explica em nota a este mesmo trecho: «La netteté de cette orientation isole, au sein de l'histoire de l'existentialisme, l'école de Paris (Sartre, Beauvoir, Merleau-Ponty). Jusqu'à Sartre, les penseurs existentiels majeurs, ou bien n'avaient pas fait de choix bien net (Marcel, Heidegger, Jaspers), ou bien s'étaient orientés différemment, Kierkegaard vers le religieux, Nietzsche vers l'esthétique» (CHAMPIGNY, 1955: 37).

²⁵⁷ A maior divisão dentro do que convencionamos chamar existencialismo, apesar da tentativa de sistematização de Karl Jaspers, é exatamente a que se estabelece entre uma ala religiosa, com Gabriel Marcel como figura maior e Kierkegaard como figura-matriz, e a ala agnóstica na qual Jean-Paul Sartre se integra e que se poderá dizer herdeira de Nietzsche. O pensamento religioso (ainda que agnóstico) de Iris Murdoch justifica a sua predileção por Marcel.

texto programático fundamental que deixa clara a marca do Humano²⁵⁸ como único sujeito em diálogo com o Real que lhe é indiferente, e frequentemente desinteressadamente hostil (a tal *contingência* que Iris Murdoch abraçará e que repugna Sartre). Albert Camus equipará esta noção de existência à sempre fútil (mas preenchida) insistência de Sísifo no mito clássico e partilhará com Sartre a noção do indivíduo como autor de si próprio e do sentido da sua existência.

A relação do Existencialismo com a Literatura assume dois sentidos essenciais e interligados: por um lado, o uso da Literatura pelos pensadores existencialistas enquanto forma de expressão da sua mundividência, como meio de reflexão e divulgação do seu pensamento filosófico, e por outro, consequentemente, a interpretação que estes autores fazem da natureza e papel do objeto literário. Estes dois aspetos, mantendo a sua natureza individual, colaboram num modelo intelectual comum. A escrita literária dos filósofos traduz diretamente a sua atitude para com o objeto literário, sua motivação e utilidade, ao mesmo tempo que faculta o acesso à mundividência existencialista, objetivo, aliás, central para a literatura existencialista²⁵⁹.

Até agora, procedi a uma sinopse necessariamente dirigida da história cultural. De facto, o meu objetivo central é, precisamente, o de salientar de entre os múltiplos pensadores que se dedicaram à literatura, à teoria literária e à filosofia os contributos mais pertinentes para a evolução das relações entre Ética e Literatura no quadro do estudo geral que aqui desenvolvo e é nesse sentido que avanço agora para a atualidade.

Associar Ética e Literatura é afinal associar a Literatura à conceção do Mundo e da Vida que a informa no que esta tem de relação com os conceitos de Bem e de Mal. Ora é precisamente nesta estreita relação que radicam os primórdios da Literatura²⁶⁰. O próprio caráter religioso e/ou épico da maioria dos primeiros textos conhecidos, como já abordei, implica uma noção, diria, performativa da escrita, que surge associada a objetivos externos servidos pela

²⁵⁸ A recuperação do Humanismo prende-se também com o individualismo sartriano, por oposição ao Outro religioso e ao Nós marxista, sendo que o marxismo se tornará crescentemente pertinente para Sartre, mas sem nunca eliminar o valor do Eu individual, como explica Mark Greif, recordando que os dois pólos – religioso e marxista – coexistiam harmoniosamente com o Existencialismo para muitos dos seus pensadores: «By invoking humanism in France, too, Sartre was changing the character of existentialism to split the difference between more doctrinaire philosophical poles – the Catholics and the Communists – who wished to understand human nature in either religiously fundamentalist or Marxist progressivist terms. Sartre was provocatively making good a concept – ‘humanism’ – which for an elite audience seemed retrograde, soft, and outdated; meanwhile, for a popular audience, he was softening the alleged pessimism and nihilism of his doctrine» (GREIF, 2007: 126).

²⁵⁹ Poder-se-á, assim, dizer, com Martina Harthová: «A literatura e a filosofia deviam chegar às mesmas conclusões independentemente uma da outra. Assim, a literatura devia ser filosofia» (HARTHOVÁ, 2009: 22).

²⁶⁰ A par, e em diálogo, com este eixo ético, está desde sempre o eixo Indivíduo/Coletivo, recordado por Jorge Bastos da Silva: «A liberdade individual do herói e as consequências do seu exercício para a sociedade e para as verdades superiores da alma e do cosmos constituem problemas centrais ao imaginário heróico desde Homero, ora plasmados em expressão abstracta, ora encarnados em divindades e prodígios de vária feitura» (SILVA, 2010: 78).

excelência formal do texto que os acolhe – a doutrinação religiosa, mas também o inculcar de conceitos de grupo²⁶¹ e de mérito. Trata-se, assim, de veicular ideias externas à ficção: o texto ficcional é veículo de algo, nomeadamente de uma axiologia moral, de cariz religioso ou não. Os princípios éticos de determinada obra literária surgem, no entanto, como uma entidade delimitada e estável que visa a aceitação e permite a recusa, mas não releituras. Ora, quando Roman Jakobson avança com a noção da *literariedade* como objeto científico, delimita os campos de investigação – assim, de facto, se a ciência literária se ocupa daquilo que torna uma obra literária, o espaço para a abordagem ética existe, e existe fora da ciência literária. Desde os trabalhos de René Wellek e Austin Warren na década de 40 que a decretada autonomia do objeto literário, deixando bem demarcadas, isso sim, as disciplinas, não impede, antes autoriza interações disciplinares²⁶². Estudos sociológicos, como os de Lucien Goldmann, chegam a afirmar a necessidade de um carácter culturalmente significativo da obra – dir-se-ia que em Goldmann o valor estético de uma obra depende até do seu potencial de transformação cultural²⁶³. Teóricos como Raymond Williams e Terry Eagleton enfatizam a importância da dimensão política e histórica no estudo de uma obra literária.

Atualmente²⁶⁴, e muito em resposta às correntes novecentistas²⁶⁵, a crítica tem experimentado aquilo a que diversos autores convencionaram chamar *Ethical Turn*²⁶⁶, uma

²⁶¹ É de muito interesse a leitura do artigo de Margaret Beissinger, *Epic, Gender, and Nationalism. The Development of Nineteenth-Century Balkan Literature* (BEISSINGER, 1999), no qual a autora aborda não só a importância do género épico e dos mitos fundadores no estabelecimento do grupo e para o sentimento de pertença e de comunhão, mas também o cariz predominantemente masculino desta necessidade.

²⁶² Trata-se de assinalar a existência de dimensões *intrínsecas* e *extrínsecas* do objeto literário, a ser estudadas de forma autónoma (cf. WELLEK & WARREN, 1984).

²⁶³ Cf. GOLDMANN, 1980.

²⁶⁴ Note-se, no entanto, a extensão temporal destas preocupações, que prova que o nível ético é inerente à discussão da Literatura. Como recorda Stephen K. George: «a debate that extends back at least to Plato and continues today with Wayne C. Booth, Marshall Gregory, Richard A. Posner, and others» (GEORGE, 2005: xv). Concorro com o referido Stephen K. George quando o próprio afirma, todavia, que vivemos «on the cusp of an ethical renaissance within literary-philosophical studies» (GEORGE, 2005: xvi).

²⁶⁵ Concorro totalmente com Farzaneh Naseri-Sis quando descreve a dimensão reativa do movimento: «ethical criticism, that seems to be a reaction against poststructuralist deconstruction and postmodern indecidability, indeterminacy and uncertainty» (NASERI-SIS, 2010: 193). Cumpre, no entanto, não manter uma leitura estritamente binária que seria redutora, como recorda e comprova Beverly R. Voloshin no seu estudo *The Ethical Turn in French Postmodern Philosophy*: «Postmodern philosophers offer some form of deconstructive or destructive critique and have, like Nietzsche earlier, included ethics as the object of corrosive critique. At the same time, there has been a turn toward ethics in the work of several of the postmodern philosophers, and, as I will show, this turn has been made largely within the terms of postmodern theory. It is important to note that this turn predates the two famous debates of 1987-88 – in France, over the relation of Heidegger's philosophical work to his Nazi connections, and, in the United States, over the relation of Paul de Man's deconstructive literary criticism to his wartime writings for a collaborationist newspaper» (VOLOSHIN, 1998: 69).

²⁶⁶ *Mapping the ethical turn: a reader in ethics, culture and literary theory*, coletânea de textos coligida em 2001 por Todd F. Davis e Kenneth Womack, foi fundamental para o estabelecimento do termo, originalmente avançado por Martha Nussbaum (cf. WHITE, 2010a: 27).

viragem *para* a Ética²⁶⁷, mas que muitas vezes pretende ser, ela própria, de forma declarada ou não, uma viragem ética²⁶⁸. São diversos os autores – destacando-se J. Hillis Miller, Wayne C. Booth, Charles Altieri²⁶⁹, Cora Diamond, Martha Nussbaum e Michael Eskin – a debruçar-se sobre perspectivas éticas em Literatura, embora seja de assinalar que este campo de estudos conta para já mais com a atenção de filósofos²⁷⁰ do que de estudiosos da Literatura propriamente ditos. Esta aparente relutância de alguns em abordar o objeto literário a partir da Ética tem várias justificações, muitas das quais extremamente compreensíveis: de facto, para lá de um culto pretensamente ascético de uma estética pura, vazia de referências, encontram-se preocupações legítimas com a ténue fronteira entre leitura ética da Literatura e educação moral pela Literatura. O fantasma da censura²⁷¹ e dos índices de livros recomendáveis assombra e assombrará sempre qualquer tentativa de levar a cabo uma leitura ética de objetos literários. O esforço que nos é pedido pela generalidade dos autores desta linha de estudo é precisamente o de calcorrear a fina linha entre avaliação e normatização sem nos escusarmos a conhecer a primeira pelo medo de tropeçar na segunda²⁷². Os caminhos percorridos são diversos, mas dirigem-se geralmente para a leitura da obra como um todo e do autor como seu absoluto criador²⁷³. Assim, são

²⁶⁷ Apesar da aproximação de algumas cartilhas, religiosas e outras, ao movimento, não há que confundir o *Ethical Turn* com um retorno contemporâneo, particularmente no mundo anglo-saxónico, da Teologia ao interesse pela Literatura. Ainda assim, Anne Rowe considera esta aproximação uma deriva do *Ethical Turn*: «The specialized philosophical debate relates to a ‘turn to theology’ which has recently emerged out of the ‘turn to ethics’ in literary theory» (ROWE, 2010a: 142).

²⁶⁸ Note-se que Marjorie Garber, Beatrice Hanssen e Rebecca L. Walkowitz desfazem dubiedades, intitulando o livro que organizam em 2000 (e no qual recolhem diversos artigos em torno dos mais variados sentidos desta viragem) *The Turn To Ethics* (Nova Iorque: Routledge), embora elas próprias reconheçam no prólogo a multiplicidade de sentidos do movimento intelectual: «What kind of a turn is a turn to ethics? A Right turn? A Left turn? A wrong turn? A U-turn? Whose turn? Whose turn is it to turn to ethics? And why? Why now?» (GARBER *et al.*, 2000: vii).

²⁶⁹ Charles Altieri prestará particular atenção ao cariz comunitário da Ética em Literatura (cf. ALTIERI, 1990: 249).

²⁷⁰ David Parker aponta esta questão: «Most of these people are philosophers by profession rather than literary critics. In other words, the ‘turn toward the ethical’ within literary studies is closely connected to a turn towards the literary within ethics» (PARKER, 1994: 33). Como comenta Stephen K. George, muitos destes filósofos perguntam-se essencialmente o que poderá a Literatura oferecer ao estudo da filosofia moral, interpretando-a a mesmo como fonte de «fictional case studies» (GEORGE, 2005: xvi). Assim se prova a importância de ser dada a este campo uma maior atenção pelos estudiosos da Literatura.

²⁷¹ De que outra forma justificar a validade de uma questão central para os teóricos da crítica ético-literária como a avançada por Stephen K. George: «What, exactly, is ethical criticism and how does it differ from *common* notions of censorship?» (GEORGE, 2005: xvi, *italico meu*).

²⁷² Este esforço de equilíbrio é, aliás, comum na área dos Estudos Literários, desde a sua raiz. Recordo, a título de exemplo, a análise que Lubomír Doležel faz das infiltrações entre Poética e Crítica a propósito da *Poética*, de Aristóteles (cf. DOLEŽEL, 1990: 50-56).

²⁷³ O autor é mesmo o centro de algumas leituras éticas da Literatura: «The representation of the relationship between author and reader is the representation of an ethical relationship», aponta Daniel R. Schwarz no artigo *A Humanistic Ethics Of Reading* (SCHWARZ, 2001: 3).

muito poucos os autores que, estudando a relação de Ética e Literatura, se cinjem à noção de que a Arte contém, particularmente no caso da ficção, conteúdos que podem ser interpretados enquanto conteúdos éticos, noção que, pela sua abertura, considero, aliás, mais interessante e frutuosa. E, no entanto, é precisamente desta forma que, num contexto de recusa da presença da Ética na ciência literária, as análises de cariz moral se têm mantido, sob a capa de avaliações de conteúdo político ou retórico. Stephen K. George retrata-o, ainda que de forma algo radical:

*literary theory has never really given up ethical criticism; (...) we replace 'ethical' and 'moral' with terms such as 'political' or 'rhetorical' and then continue, as students and professors, to teach and write about the things that matter most*²⁷⁴.

Ora, esta análise dos elementos constitutivos da obra literária, quando não funciona como uma mera sinédoque mais politicamente correta de uma leitura ética do livro como um todo²⁷⁵, abre, pelo menos, muitas vezes as portas a esta interpretação da obra como um produto final a ser julgado. Trata-se aqui de conceber a inclusão de critérios éticos na análise literária como uma avaliação da qualidade ética do livro em si, e não como estudo analítico das infiltrações entre as duas áreas, Ética e Literatura. Tal interpretação assenta na secular noção da obra de arte como um meio para um fim externo, cujo valor reside em efeitos que lhe são exteriores. De facto, e sem ser necessário aceitar leituras mais radicais como a expressa por Stephen K. George quando afirma que o papel da Arte numa sociedade civilizada só faz sentido quando remete para pontos de referência externos²⁷⁶, há que reconhecer o extraordinário papel da Arte em geral, e da literatura de ficção em particular, não apenas como veículo de ideias definidas, mas também enquanto gerador de questionações e reinterpretações do Mundo e da Vida, que assumem mesmo papéis de destaque na transformação do Real. Este esforço é tão mais complexo quanto as raízes do estudo literário assentam precisamente no isolamento da obra literária enquanto objeto autónomo, como recorda John Guillory, no artigo *The Ethical Practice Of Modernity: The example of reading*:

*A turn away from the political is precisely how many of those in my own discipline – literary study – have understood the long history of the discipline (...). criticism is said to have retreated into the academy, where it was domesticated into an apolitical, professionalized discourse*²⁷⁷.

²⁷⁴ GEORGE, 2005: xvii, destaque meu.

²⁷⁵ A ideia de uma leitura ética é recusada de forma particularmente intensa em tempos de Pós-Estruturalismo e daquilo a que as autoras de *The Turn to Ethics* chamam: «tension between the poststructuralistic critique of ethics and the ethical critique of poststructuralism» (GARBER, 2000: ix).

²⁷⁶ Cf. GEORGE, 2005: xvii.

²⁷⁷ GUILLORY, 2000: 30.

No entanto, este reconhecimento não exige, de todo, alinhar com autores como John Gardner, quando estes avançam a ideia de que o real valor da obra literária é externo a ela própria²⁷⁸. Traduz-se, sim, na necessidade de constatar que, para além dos efeitos estéticos, a obra de arte é sempre uma representação de valores, de escolhas, e que alguns desses valores não são simplesmente estéticos, mas sociais, políticos e éticos. Mas por que será tão difícil encontrar esta realidade assumida de forma plena e descomplexada na crítica literária? Esta dimensão parece mesmo, aliás, ser (propositadamente) ignorada, com a exceção de campos determinados que lêem a obra através de um prisma extra-literário exclusivo e definido à partida (estudos feministas, estudos pós-coloniais, estudos do fenómeno *queer*, estudos raciais, e muitos mais²⁷⁹). Não haverá, então, lugar na crítica literária para uma ampla e multidireccional abordagem ética, se o for de forma marcada e assumida?

Direi que, e sendo que toda a análise é desde logo axiológica, o campo ético tem um espaço na análise literária, mas um espaço que é válido apenas se for definido, demarcado e consciente da sua essência axiológica e, como tal, subjetiva. O medo da crítica literária de teor ético nada tem de absurdo, nem sequer de exclusivo aos estudiosos da Literatura²⁸⁰, mas assenta sobretudo numa confusão entre questionamento ético e cartilha moral. A atitude ética parte de perguntas e não de respostas *a priori*. O verdadeiro estudioso de Ética não poderá nunca ser um mero pregador e beneficia muito de não ser pregador de todo²⁸¹. Apesar do uso que correntemente damos à palavra quando nos referimos a códigos estabelecidos, axiologias determinadas (por exemplo, ética cristã, ética republicana, ética do Outro), Ética, enquanto domínio científico, não é o conjunto de respostas que escolhemos dar às questões de valores, mas antes o próprio exercício reflexivo em torno desses mesmos valores. Como tal, uma reflexão em torno dos aspetos éticos de determinada obra ou de aspetos da mesma será sempre uma reflexão aberta e teórica, e não uma classificação objetiva e definitiva, e muito menos um ato normativo. Ora, é precisamente a aproximação conceptual entre a crítica da moral e a crítica que se pretende, ela própria, moral que justifica os medos da generalidade dos académicos dos estudos literários. De facto, é notória a facilidade com que se avança do reconhecimento de índices éticos nas obras de arte para a normativização de uma desejada função moral

²⁷⁸ John Gardner é absolutamente inequívoco: «[T]he value of great fiction... is [also] that it helps us to know what we believe, reinforces those qualities that are noblest in us, leads us to feel uneasy about our faults and limitations» (GARDNER, 1991: 31).

²⁷⁹ Na expressão de Terry Eagleton, «the leftist Holy Trinity of class, race and gender» (EAGLETON, 2005: xiv).

²⁸⁰ A preocupação com uma equivalência entre Ética e código ético fechado é comum nos filósofos atuais, como recordam as autoras de *The Turn to Ethics*: «Many express concerns that the turn to ethics is a turn away from politics and toward moralism and 'self-righteousness'» (GARBER, 2000: ix).

²⁸¹ Os estudiosos do *Ethical Turn* sabem-no bem: «[Ethics] is a process of formulation and self-questioning that continually rearticulates boundaries, norms, selves, and 'others'» (GARBER, 2000: viii).

e consequentemente doutrinária da própria Arte²⁸². No caso da ficção literária, esta barreira é especialmente flexível porque a generalidade das obras aborda eventos, ideias e sentimentos pertencentes à existência humana e, como tal, passíveis de avaliação ética, e também de escolhas íntimas e pessoais assumidas como ideais universais. Esta questão é particularmente forte (tornando até por vezes a leitura intransigente) quando falamos de teóricos integrados em religiões ou ideologias organizadas que, assim, aceitam a pretensa existência de objetividade axiológica e moral. John Gardner, estudioso americano que tenho vindo a abordar, é um exemplo claro no âmbito religioso, mas também o marxista Terry Eagleton se permite comentários marcados como o que transcrevo abaixo, a propósito do protagonista do romance oitocentista *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, sua ação e as condicionantes da mesma:

Heathcliff the child is 'natural' both because he is allowed to run wild and because he is reduced as Hindley's labourer to a mere physical instrument; Heathcliff the adult is a 'natural' man in a Hobbesian sense: an appetitive exploiter to whom no tie or tradition is sacred, a callous predator violently sundering the bonds of custom and piety. If the first kind of 'naturalness' is 'anti-social' in its estrangement from the norms of 'civilised' life, the second involves the unsociality of one set at the centre of a world whose social relations are inhuman. Heathcliff moves from being natural in a sense of an anarchic outsider in a viciously competitive society²⁸³.

Não pretendo, obviamente, dizer que estes (e outros) autores estão à partida reduzidos pelas suas opções ideológicas ou religiosas – seria absurdo conceber um ser humano pensante sem princípios e ideias que se vão solidificando no curso da vida. Pretendo, antes, demonstrar que a possível aceitação de um código ético externo e autónomo à reflexão do autor (ainda que escolhido através dela) condiciona as suas leituras *a priori* no que à leitura da ética num texto diz respeito. O mesmo não acontece necessariamente com a leitura da obra como um todo²⁸⁴. Ultrapassar a barreira da análise ética para a avaliação ética é permitir a instrumentalização da Arte. Aqui passa-se da *leitura* ética (do objeto artístico como um todo ou de elementos), que tolera diferenças de leitura, para a *função* ética, que implica, declaradamente ou não, uma axiologia estabelecida e universal a veicular. Ora, estes são fenómenos completamente distintos. Assim se compreende que

²⁸² Devo, no entanto, assinalar que nem para os defensores mais acérrimos deste papel há identificação absoluta entre Moral pela Literatura e literatura didática. Note-se a perspectiva do radical John Gardner: «I do not mean, either, that what the world needs is didactic art. Didacticism and true art are immiscible. Think of *Mein Kampf*. True art is *by its nature* moral» (GARDNER, 2005: 4, *italico no original*). É curiosa, no entanto, a necessidade de invocar como exemplo o de uma obra programática que não é de todo Literatura, e muito menos uma narrativa ficcional.

²⁸³ EAGLETON, 2005: 110.

²⁸⁴ O próprio Terry Eagleton refere: «great art's resistance to any merely sociological rendering» (EAGLETON, 2005: 1).

adeptos desta segunda modalidade se atrevam a afirmar, como John Gardner no seu livro *On Moral Fiction* de 1978:

*Nothing could be more obvious (...) than that art should be moral and that the first business of criticism, at least some of the time, should be to judge works of literature (or painting or even music) on grounds of the production's moral worth*²⁸⁵.

O autor chega a falar, ainda que sem especificar, em

*[c]lear positive moral effect (...) valid models for imitation, eternal verities*²⁸⁶ *worth keeping in mind, and a benevolent vision of the possible which can inspire and incite human beings toward virtue, toward life affirmation as opposed to destruction or indifference*²⁸⁷.

John Gardner diz mesmo que no seu texto apontará os tipos *certos* de Arte e crítica morais²⁸⁸. Este texto de John Gardner, que poderá parecer a alguns quase caricatural na sua defesa da centralidade do papel moral da Literatura, deve o seu forte interesse não apenas à condensação assumida das posições temidas por muitos dos opositores da associação entre Ética e Literatura, mas também à recusa da indiferença, da apatia interpretativa e do autor que se considera *acima* (porque se acredita *fora*) das preocupações morais ou mesmo dos meros juízos de valor²⁸⁹. É uma recusa também da apatia do leitor, no fundo, embora Gardner pareça por vezes considerar o leitor como totalmente refém do autor e do culto do *estranho* como um valor em si mesmo, do «unique or quirky»²⁹⁰. Ora esse culto do *diferente*, se é um avanço no elogio da liberdade, quando se afirma apenas pela dimensão de diferença, não se afirma de todo. Seria esta, aliás, uma pretensa deriva negativa do efeito de *estranhamento*. Ora, para Gardner o impacto apenas pode afirmar-se com legitimidade enquanto funcionar como apelo à mudança.

Mas se a maioria dos estudos destes teóricos se colocam entre os pólos da leitura ética da Literatura e da educação moral pela Literatura, há um outro olhar possível da Literatura enquanto objeto ético que é aquele que pretendo adotar neste estudo: a inclusão da Ética, e particularmente dos diferentes sistemas axiológicos éticos, na leitura do objeto literário e o reconhecimento das suas conclusões como pertença ao campo subjetivo da Ética e não à pretendida cientificidade da terminologia literária. Note-se desde já que não há em mim qualquer axiológica valorização da cientificidade em detrimento da subjetividade ou da

²⁸⁵ GARDNER, 2005: 3.

²⁸⁶ Note-se que John Gardner recorre aqui a uma expressão Faulkneriana.

²⁸⁷ GARDNER, 2005: 3.

²⁸⁸ Cf. GARDNER, 2005: 4.

²⁸⁹ Embora eu discorde dos qualificativos de cariz mais emocional do que objetivo utilizados por Gardner para o descrever, eis a definição que o autor faz destes escritores: «the artist who feels contempt for most of humanity, and who works not out of love but out of scorn or ego or some other base motive» (GARDNER, 2005: 4).

²⁹⁰ GARDNER, 2005: 5.

análise científica em detrimento da leitura ética. É precisamente devido à valorização que faço da leitura ética enquanto construção subjetivamente sustentada e intelectualmente complexa que não concebo a sua restrição a uma pretensa objetividade científica fechada sem poder criador e/ou interpretativo. Da mesma forma, condicionar a construção individual da leitura ética à pretensamente inequívoca aplicação de termos axiológicos pelo estudioso literário resulta no empobrecimento da(s) leitura(s) e na falência da (possível) objetividade desejada para a teoria literária. Friso, assim, a possibilidade, pertinência e mesmo necessidade de separar algo que é demasiadas vezes confundido, ou pelo menos, fundido num propósito único²⁹¹: a Arte enquanto objeto moral e a Arte enquanto fonte de leituras morais.

Será difícil ou mesmo impossível encontrar um texto que não seja determinado pela escala de valores, estéticos e/ou éticos, do seu autor²⁹². Cada ato criador é um ato de múltiplas escolhas e a escolha mais não é do que a valorização de algo em detrimento do seu contrário ou das suas alternativas. Será igualmente complexo conceber um autor e um leitor cujas opções axiológicas (estéticas, éticas ou outras) coincidam integralmente e que, assim, perante um texto literário, valorizem como virtuosos precisamente os mesmos atos ou ditos e como belos precisamente os mesmos cenários. Não ignoro a forma como alguns autores pretendem fazer das suas obras argumentos em torno de um princípio ético (ou estético), quer façam dos seus livros meras cartilhas, quer atinjam níveis de verdadeira excelência literária; tão-pouco ignoro a forma como outros autores se refugiam da questionação ética, geralmente numa estética pretensamente auto-suficiente. O que afirmo é que ambos falham: nenhum leitor aceitará integralmente uma valorização ética ou estética sem primeiro, consciente ou inconscientemente, a submeter, integrando-a ou não, nos seus próprios critérios de julgamento, anteriores ao confronto com a obra artística e que poderão ser por ela transformados, mas nunca substituídos. Tão-pouco pode esse pensamento ético ser alguma vez anulado numa amorfia artificial, cuja própria valorização

²⁹¹ A própria Martha C. Nussbaum junta as duas possibilidades de leitura num só argumento do seu artigo *Exactly and Responsibly: A Defense Of Ethical Criticism*: «I argue, against [Richard] Posner, that [Henry] James is correct in thinking that literary art can be ethical, and that responsible criticism of literary artworks can legitimately invoke ethical categories» (NUSSBAUM, 2001a: 60, itálico meu). Nesta frase curta Nussbaum junta duas posições que, não sendo incompatíveis, não são de todo interdependentes. Assim, a utilização de conhecimentos e avaliações éticas na leitura do objeto literário não implica necessariamente a aceitação da sua redutibilidade a uma exclusiva valoração ética, nem ficam as categorias éticas cingidas ao todo da obra ou ao (pretensão) objetivo ou ponto de vista do seu autor, podendo ser aplicadas (e assim debatidas) aos diversos aspetos narratológicos, diegéticos e mesmo estéticos: discurso, imagens, personagens, atos e até descrições.

²⁹² Tal não implica, contudo, concordância com os autores que, segundo Stephen K. George, avançam que «a writer's craft entails taking moral responsibility for what they create (...). What responsibility does the writer have for portraying evil or violence in his/her fictive creations?» (GEORGE, 2005: xvi). A propósito deste passo, permita-se-me sublinhar a forma como, a meu ver, erradamente, conceitos como *violência* e mesmo *mal* são apresentados como termos absolutos, objetivos, pretensamente universais.

seria já, aliás, um ato de fundamento axiológico. Assim, a obra literária será sempre um objeto temporal, secular, fonte de valorizações distintas e alvo de leituras contraditórias.

É importante realçar que as duas ligações entre Ética e Literatura aqui analisadas (função ética da Literatura e leitura da ética na Literatura) não são de todo estanques. O reconhecimento da influência das vivências vicariantes²⁹³ e teorizações proporcionadas pela obra ficcional – e, particularmente, o romance – nos seus leitores é precisamente a causa de todas as preocupações com o carácter virtuoso dos textos disponibilizados e mesmo com a bondade do ato artístico enquanto tal. Nunca o confronto com o Eu e o Outro é tão puramente individual e infinitamente livre como no ato singular da leitura. A autonomia na avaliação (e possível aquisição) de perspectivas e comportamentos é total e silenciosa. Permitir que a teoria literária cinja e determine as atitudes éticas perante um livro seria não apenas pernicioso, mas fundamentalmente falso²⁹⁴ e sinónimo de um reducionismo que não traduz a variabilidade de leituras que qualquer ato (real ou fictício) pode gerar. A tensão entre a inevitabilidade e o incómodo dos juízos de valor em Literatura surge precisamente da tendência em atribuir intenções normativas ao que pode (e, na minha opinião, enquanto estudo literário, deve) ser um ato descritivo, mas que nunca deixará de ter cariz valorativo. Assim, ler Ética na Literatura confunde-se facilmente com ler eticamente a Literatura e o que começa por ser uma descrição e avaliação dos princípios e comportamentos na ficção torna-se rapidamente na descrição, avaliação e mesmo aceitação ou recusa da obra de arte em si enquanto veículo doutrinal – esse é o erro a evitar. A Literatura surgirá preferencialmente como terreno de experimentação (e avaliação) ética e não como meio de apresentação e defesa de uma escolha moral a adotar pelo leitor²⁹⁵.

Apesar de toda a história de reflexão que aqui aponte e de ocasionais estudos dirigidos já específica e exclusivamente às relações entre Ética e Literatura, como os de Charles White²⁹⁶, publicados em 1853, e os de William Anderson O'Connor²⁹⁷ publicados em 1889,

²⁹³ Refiro-me a experiências vicariantes no sentido de que permitem o acesso ao quadro geral de consequências antes da escolha em si, como espelha a comparação, por John Gardner, da Literatura à experiência em laboratório de teses morais, que assim se tornam determinantes de comportamentos externos ao mundo literário (cf. GARDNER, 2005: 4).

²⁹⁴ Como afirma Anthony Burgess, «Works of art will not yield to scientific categories» (BURGESS, 1971: 20).

²⁹⁵ Catherine Halpern sintetiza esta questão: «Des récents courants philosophiques entendent pourtant aujourd'hui montrer l'apport de la littérature à la philosophie morale. Non pour édifier, mais pour affiner notre expérience morale» (HALPERN, 2010: 38).

²⁹⁶ Os ensaios de Charles White têm uma marcada agenda de promoção de uma ética cristã, através de um conceito de literatura pura e saudável, conforme sintetiza o quarto desses textos (cf. WHITE, 1853). White chega a comparar a literatura popular a uma hidrocefalia que, não sendo má por si só, ocupa, dilata e esvazia de eficácia o pensamento humano (cf. WHITE, 1853: 135).

²⁹⁷ William Anderson O'Connor foi um religioso irlandês e os textos publicados nesta coletânea, dedicados à leitura de obras específicas mais do que a análises teóricas, refletem obviamente essa dimensão, acrescentando que foram publicados postumamente sob edição de William Axon (ainda que este afirme a sua fidelidade aos textos originais) (cf. O'CONNOR, 1889).

ambos sob o título *Essays in Literature and Ethics*, ou *Ethics and Literature*, de John Kersey, publicado em 1894²⁹⁸, ou ainda a conferência proferida a 5 de Outubro de 1906 por Charles Harold Herford na abertura do ano letivo da University College of Wales, com o título *Literature and Ethics*²⁹⁹, e apesar de o afastamento da Ética dos Estudos Literários, marca da primeira metade do século XX, ser sempre acompanhado do papel fundamental de filósofos como Emmanuel Levinas³⁰⁰ e outros na aproximação das correntes críticas predominantes às questões éticas, será apenas no fim dos anos 80 e na última década do século XX³⁰¹ que poderemos falar de um movimento crítico denominável *Ethical Turn*.

Como já referido, a resposta às correntes críticas então dominantes – estruturalismo, pós-modernismo, pós-estruturalismo, desconstrucionismo – e ao niilismo ético que, de certa forma, as caracteriza – dá-se com um retorno à leitura humanista, apoiado num conjunto de correntes que trazem o contexto e o sujeito³⁰² de volta à análise da escrita.

²⁹⁸ A obra de John Kersey possui um cariz muito mais teórico e analítico que as aplicações práticas de William Anderson O'Connor, ainda que abordando textos concretos. O seu quase-tratado de mais de quinhentas páginas é hoje pouco conhecido, mas nele já se debatiam questões pertinentes e provocadoras como – mantendo os curiosos títulos de Kersey – *Freedom and Fatalism Irreconcilable*, *Poetry may flourish in Metaphysics*, *Books should go upon their own merit, and not upon the prestige of their writers*, *Folly of Philosophizing in terms of Buffoonery*, *Translators should translate and not paraphrase*, *Literary Economy*, *Modern Reader's Assurance that He gets the Meaning of the Ancient Writer*, *Mediaeval Papacy attempts to enslave thought*, *Culture the only legitimate purpose of literature*, *No age calls forth any specific quality of literature* e ainda *Good and Evil necessarily Relative* (cf. KERSEY, 1894).

²⁹⁹ A conferência, proferida em 1906 e publicada em 1907, reflete já o reconhecimento da relevância das discussões em torno de Ética e Literatura, mas também a tendência de resposta vigente: «the time-honoured controversy which gathers about the relation between Art – in the widest sense of the term – and Conduct (...). [A] very emphatic and impressive body of opinion repudiates in literature all concern with ethical ends. 'Art for art's sake' is its rallying cry» (HERFORD, 1907: 2).

³⁰⁰ Robert Eaglestone explica bem o papel de Levinas nesta aproximação: «Levinas's work offers an ethical justification for the influx into criticism of the new and challenging questions, called 'theory'. It offers a new and different way of attending to the ethical in the textual, and of the responsibility inherent in reading. Criticism must be sensitive to the way in which language reveals the other and our responsibilities to the other. Levinas's philosophy offers a future for ethical criticism» (EAGLESTONE, 1997: 7-8). A desconfiança que Levinas nutriu em relação à Arte pode, como reconhecem os seus estudiosos, gerar estranheza perante a sua aproximação à Literatura. C. Fred Alford aponta uma explicação possível: «If art is so bad, then why does Levinas refer to literature so frequently (...)? Levinas says that good art interrupts itself ceaselessly. By this he means that good art imitates a form of ethical discourse that like his own performs its own putting itself into question» (ALFORD, 2002: 93).

³⁰¹ Simon Haines coloca a raiz do movimento mais cedo: «The ethical turn, or cresting wave, first began to form as long ago as the 1950s» (HAINES, 2010: 88). Na minha opinião, é apenas possível discernir com rigor os anos 80 e 90 do século XX como momento de forte explosão crítica denominável *Ethical Turn*. Procurar as suas raízes e motivações obrigaria ao todo do percurso histórico-crítico que apresento nesta primeira parte do volume.

³⁰² Irving Massey assinala este retorno em força da importância do indivíduo (e consequente aceitação do subjetivismo) nos anos 80 do século XX: «There has been, in the past few years, a noticeable preoccupation with the concept of particularity in literature» (MASSEY, 1987: 31).

É o caso dos *gender studies*, *cultural studies*³⁰³, *historical criticism*³⁰⁴ e dos próprios movimentos anti-teóricos³⁰⁵.

Na verdade, como espero ter deixado explícito ao longo desta sinopse, é legítimo falar de uma recuperação (e não instituição) da crítica ético-literária. Há, no entanto, uma diferença notória entre os estudos que vão surgindo no panorama europeu (mais centrados na análise teórica e nos princípios orientadores do movimento) e os que se integram no panorama anglo-saxónico (geralmente estudos aplicados a casos concretos). Simultaneamente, há também uma cisão entre aqueles (como J. Hillis Miller ou mesmo Wayne C. Booth) que se centram na Ética enquanto recurso para os Estudos Literários³⁰⁶ e os que veem na Literatura um terreno privilegiado para o estudo da Filosofia Moral (como é o caso de Martha Nussbaum). Há que manter presente que esta área de estudos, fruto provavelmente da dispersão metodológica que referi, não é ainda objeto de atenção garantida pelas várias coletâneas críticas ou histórias da crítica literária. Assim, casos como o da *The Continuum Encyclopedia – Modern Criticism and Theory*, publicada em 2006 e que inclui um artigo dedicado ao *Ethical Turn*, são ainda a exceção. Neste caso, é

³⁰³ Os *cultural studies* e a sua aproximação aos estudos políticos serão de capital importância para a sustentação do movimento designado por *Ethical Turn* e apresentarão um percurso semelhante quanto ao papel do investigador (cf. a este respeito MATTELART, 2003: 84-87).

³⁰⁴ No seu estudo das estratégias narrativas de criação de personagens, Cristina da Costa Vieira entreabre a porta para uma reflexão que me parece extremamente pertinente – até que ponto esta dissolução da vertente ética em múltiplas axiologias tendencialmente normativas (questões de género, questões coloniais e pós-coloniais, questões religiosas) não gerará conflitos internos e tentativas de estabelecer patamares politicamente corretos, mas vazios e até perigosos? A autora foca textos queirosianos e *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury para, de forma subtil, levantar o véu sobre este assunto: «A dominante normativa ético-política apresenta particular apetência para o confronto entre normas avaliativas e a sua problematização, talvez em função da complexidade das relações sociais: as normas políticas podem eventualmente opor-se a normas legais, e as normas legais a normas éticas, já que nem sempre as leis e as normas vigentes asseguram situações legítimas. Em *Fahrenheit 451*, Ray Bradbury coloca em questão o paradoxo de uma sociedade sumamente hedonista e repressiva que, a coberto da defesa dos direitos das minorias e da serenidade, suprime, pela via da queima de livros (a cargo dos bombeiros), as correntes de pensamento que poderiam ferir tais direitos ou tal tranquilidade, acabando por interditar toda a leitura» (VIEIRA, 2008: 398).

³⁰⁵ Adia Mendelson-Moaz deixa explícita a proximidade destes movimentos à abertura dos Estudos Literários à Ética: «In the field of literary theory, new currents such as post-structuralism, deconstruction, post-modernism, and post-colonialism, considered past efforts to build a literary science as useless and even misleading and immoral. These currents abandoned the formal procedure of reading, while pointing out the complicated relationships between words and worlds. Every text is considered unreadable, and every text contains traces of social, political, and ethical issues, whether in an overt form, or unconsciously. Following philosophers and theorists from Foucault to Levinas, asking questions about truth and power, and realizing the commitment to the other, the new currents in literary theory have had good reasons to discuss literature and ethics together» (MENDELSON-MOAZ, 2007: 112).

³⁰⁶ Peter Baker descreve o trabalho destes autores em termos claramente depreciativos: «the normative sociosymbolic interpretive structures that Wayne Booth calls ethical criticism, and the empty deconstructive gestures that Hillis Miller claims as an ethics of reading» (BAKER, 1995: 6).

Kenneth Womack que assina o texto intitulado *Ethical Criticism* e que define a área como um paradigma interpretativo que explora a natureza das questões éticas e o seu papel na criação e interpretação literárias³⁰⁷.

A Literatura, e a sua interpretação, surgem como permanente oportunidade para a constante descoberta da Verdade e o recorrente estabelecimento do Bem num contexto contemporâneo de cepticismo. Se até agora o panorama crítico se centrou em duas realidades – o texto e o contexto – o *Ethical Turn* vem centrar-se nas interações entre um e outro, e na capacidade mútua de alteração, sem se tratar necessariamente de um postulado ético em torno de uma ideia de Bem – assim como uma leitura marxista ou de *gender studies* não são o equivalente de um panfleto.

Em 1988 Tobin Siebers publica a fundamental obra *The Ethics of Criticism*, na qual afirma que excluir a leitura ética do objeto literário é amputar artificialmente a crítica e mascarar leituras ideológicas de uma pretensa objetividade linguística:

*Modern critical theory has its own cast of characters. It speaks in a discourse largely concerned with issues of language, but behind its definitions of language lie ideals of human character (...). Only ethics effectively reveals the coherence implicit in the diversity of critical approaches today*³⁰⁸.

O *Ethical Turn* surge, assim, como uma recuperação do Humanismo, pela necessidade de reintroduzir a natureza humana num meio crítico cada vez mais fechado numa perspetiva mecânica do Real – literário ou mesmo social. Siebers procurará particularmente estudar o papel ético do próprio crítico literário e a dimensão ética do ato de investigar em Estudos Literários e das escolhas teóricas e metodológicas feitas:

*literary criticism cannot endure without the freedom to make judgments, and modern theory urgently needs to regain the capacity to decide (...). Begin by rejecting all interpretation, and one ends by accepting any interpretation. As it stands, modern criticism has lost its sense of purpose*³⁰⁹.

Os primórdios do *Ethical Turn* centram-se, no entanto, no livro como um objeto total e na sua relação com o leitor. É nesta linha de pensamento que se enquadram teóricos mais radicais como o já referido John Gardner, autor de *On Moral Fiction* (1978). O próprio Gardner recusa veemente o didatismo e a censura nos seus textos, mas deixa que a sua argumentação se dirija de forma quase irreprímível nessa linha:

We recognize art by its careful, thoroughly honest search for and analysis of values. It is not didactic because, instead of teaching by authority and force, it explores open-mindedly, to learn what it should teach. It clarifies, like an experiment in a chemistry lab, and confirms. As a chemist's experiment tests the laws of nature and dramatically reveals the truth or falsity of

³⁰⁷ Cf. WOMACK, 2006: 599.

³⁰⁸ SIEBERS, 1988: 10-13.

³⁰⁹ SIEBERS, 1988: 41.

*scientific hypotheses, moral art tests values and rouses trustworthy feelings about the better and the worse in human action*³¹⁰.

Serão, no entanto, os trabalhos de Martha Nussbaum e de Wayne C. Booth que, reconhecendo a necessidade de reintroduzir a natureza humana e a reflexão ética nos Estudos Literários, afirmarão a ideia de uma Crítica Ético-Literária (mais do que uma Ética da Crítica Literária) que elucide os pressupostos éticos subjacentes a qualquer ato/objeto literário, sem ter de visar obter qualquer suposta objetividade ética na análise. *The Company We Keep* (1988), de Wayne C. Booth, que retoma já algumas questões levantadas pelo autor anos antes em *The Rhetoric of Fiction*, e *Love's Knowledge* (1990), de Martha Nussbaum serão obras centrais do *Ethical Turn* e afirmarão a diferença entre uma leitura ética da Literatura e os fantasmas da censura e do didatismo³¹¹. Fica claro que esta área não pode ser equiparada a pontos específicos de análise (por exemplo, estudos de género, estudos *queer*, estudos pós-coloniais, estudos marxistas), mas sim a todo um paradigma, uma metodologia de olhar sobre o literário (comparável aos *Cultural Studies* ou ao Formalismo, portanto). Wayne C. Booth aborda diretamente as dificuldades e, simultaneamente, a urgência do novo paradigma:

*we can no longer pretend that ethical criticism is passé. It is practiced everywhere, often surreptitiously, often guiltily, and often badly, partly because it is the most difficult of all critical modes, but partly because we have so little serious talk about why it is important, what purposes it serves, and how it might be done well. The widespread theoretical suspicion of ethical criticism is itself sufficiently curious*³¹².

Booth prossegue dedicando um capítulo a responder à questão «Why Ethical Criticism Fell on Hard Times»³¹³ e não teme, ao longo da sua obra, as aproximações a algum didatismo ou intervenção social – considerando que, perante o facto da relevância ética da Literatura, cumpre estudar essa dimensão de forma séria e desassombrada. É com algum humor que Booth reconhece:

surely the implied author of King Lear would rightly consider us irresponsible and dangerous if we said, after reading or watching the play, 'It was nice pretending for awhile that filial cruelty is a terrible thing, that old and helpless fathers should not be tortured. But of course that value

³¹⁰ GARDNER, 1978: 19.

³¹¹ Em *The Rhetoric of Fiction* Wayne C. Booth resumira: «The moral question is really whether an author has an obligation to write well in the sense of making his moral orderings clear, and if so, clear to whom» (BOOTH, 1983: 386).

³¹² BOOTH, 1988: 19-20.

³¹³ Como já vimos, quase duas décadas depois, Stephen K. George ainda se levanta as mesmas questões, demonstrando, assim, a extrema dificuldade na sua superação (cf. GEORGE, 2005: xvii). O próprio Wayne C. Booth publica em 1998 *Symposium: Why banning ethical criticism is a serious mistake* (cf. BOOTH, 1998).

*is culturally relative. I need not take it into account either in my appraisal of the play or in the conduct of my life*³¹⁴.

Martha Nussbaum parte da Filosofia e dos Estudos Clássicos para o estudo do papel da Literatura na Ética. Trata-se, no entanto, de uma leitura centrada na Filosofia Moral, na qual a Literatura surge como um terreno de teste³¹⁵, um meio privilegiado, mas ainda assim um meio:

*I was finding in the Greek tragic poets a recognition of the ethical importance of contingency, a deep sense of the problem of conflictual obligations, and a recognition of the ethical significance of the passions, that I found more rarely, if at all, in the thought of the admitted philosophers, whether ancient or modern. And I began, as I read more and more often the styles of the philosophers, to have a sense that there were deep connections between the forms and structures characteristic of tragic poetry and its ability to show what it lucidly did show*³¹⁶.

Apesar de partir deste ponto, Nussbaum redige estudos extremamente interessantes do ponto de vista literário, a partir de obras de Henry James, Proust, Beckett. As questões do Bem, do Amor e do Auto-Conhecimento são fulcrais para esta pensadora aristotélica, e para chegar a eles Martha Nussbaum coloca o domínio das emoções³¹⁷ a par com a racionalidade e valoriza a subjetividade³¹⁸. Apesar de querer realizar uma aproximação à aplicação da Literatura à Filosofia Moral e de ter como fim último a progressão moral do indivíduo, Nussbaum não menospreza o potencial de interação de Ética e Literatura centrado nos Estudos Literários³¹⁹.

Em 1987, *The Ethics of Reading*, de J. Hillis Miller, recupera o potencial ético das correntes pós-estruturalistas e, em particular, do desconstrucionismo³²⁰. Em *Versions of Pygmalion*, o livro que sucederá a *The Ethics of Reading*, Miller procura conciliar os dois universos críticos. Num texto centrado no processo de leitura, as circunstâncias desta surgem como fator determinante para a caracterização ética, resultando assim numa importante abertura à subjetividade, sem, no entanto, ceder ao determinismo que rege outras áreas de estudo:

³¹⁴ NUSSBAUM, 1990: 14.

³¹⁵ Ann Deleanty também assinala esta dimensão: «Nussbaum (...) proposes that art offers a means to expand the bank of experience that we draw upon in our ethical decision making» (DELEHANTY, 2001: 43).

³¹⁶ NUSSBAUM, 1990: 14.

³¹⁷ Jennifer Hansen apresenta uma explicação para esta abertura de Martha Nussbaum ao não-racional em Filosofia: «Nussbaum is not as distrustful of emotional knowledge as traditional philosophers are is because of the more sophisticated work that has been done in cognitive psychology, anthropology, psychoanalysis and philosophy» (HANSEN, 2005: 376).

³¹⁸ Fernanda Henriques aborda este tópico, caracterizando em Martha Nussbaum «o conhecimento moral como dependendo da articulação entre emoções e intelecto e dando primazia à percepção das dimensões particulares do agir – situações e indivíduos – sobre regras abstractas» (HENRIQUES, 2011: 21).

³¹⁹ Cf. NUSSBAUM, 1990: 170.

³²⁰ Já em 1976, em *Critical Inquiry*, Hillis Miller oferecera uma re-leitura do desconstrucionismo que chamara a atenção de Wayne C. Booth.

*Reading occurs in a certain spot to a certain person in a certain historical, personal, institutional, and political situation, but it always exceeds what was predictable from those circumstances. It makes something happen that is a deviation from its context and what happens demands a new definition from its context each time*³²¹.

Reconhecendo a intervenção do (e no) contexto, Hillis Miller mantém uma primazia ao texto que recupera estratégias de outras teorias, nomeadamente o *close-reading*. Robert Eaglestone estabelece a comparação entre a linha de Martha Nussbaum e a de J. Hillis Miller, entre o uso ético da Literatura e a análise ética da Literatura:

*Nussbaum does not find the textuality of texts problematic: for her a text can be a direct lesson in morals or, as Henry James would say, an experiment in life. The text disappears as the characters, with whom we, the readers, unproblematically identify, live out our lives and dilemmas for us (...), literature becomes no more than a cipher, an example for philosophy, a heuristic testing ground for ideas, by assuming real presence beyond the text. Despite Nussbaum's protests to the contrary, she dissolves literature into philosophy (...). Miller (...) is very different (...). His work is concerned only with the textuality of the texts (...) Miller is self-reflexive about his way of reading (...). Miller is a close reader who follows textual anomalies and twists to their often disparate conclusions (...). In direct contrast to Nussbaum, Miller offers a rigorous reading, a possibly unsurpassable approach to a text; however, his attempt to generate an ethics from this turns out to be paradoxical and problem-ridden*³²².

Um dos seus trabalhos mais recentes, *On Literature* (2002), testemunha a forma como o autor continua a centrar-se no texto³²³ enquanto entidade autónoma para realizar um estudo literário que abarca as questões centrais para o *Ethical Turn*.

Geoffrey Galt Harpham, consciente de todas estas cambiantes do movimento, publica *Getting it Right* em 1992, prossequindo o esforço de Booth e Nussbaum pelo estabelecimento do *Ethical Turn* como paradigma interdisciplinar de interpretação. Harpham fala da viragem teórica como:

*a matrix, a hub from which the various discourses and disciplines fan out and at which they meet, crossing out of themselves to encounter each other (...). Ethics is perhaps best conceived as a 'conceptual base' (...) a necessary, and necessarily impure and unsystematic, mediaton between unconscious and instinctual life and its cognitive and cultural transformation*³²⁴.

³²¹ MILLER, 1990: 22.

³²² EAGLESTONE, 1997: 92-93.

³²³ J. Hillis Miller comenta a eficácia do literário enquanto estratégia alternativa (e não similar) ao tratado ético, a propósito dos livros *Alice's Adventures in Wonderland* e *Through the Looking Glass*: «Any direct maxims the Alice books proffer, however, were lost on me. That may have made them all the more effective as ideological interpellations» (MILLER, 2002: 158-159).

³²⁴ HARPHAM, 1992: 17-18.

Em 1999, em *Shadows of Ethics: Criticism and the Just Society*, Harpham conceptualiza e desenvolve três hipóteses de interpretação para a ligação entre Ética e Literatura: a Ética como a essência do objeto (e do ato) literário; a Literatura como sendo incompatível com a universalidade e racionalidade exigidas à Ética; a Literatura como reveladora daquilo a que chama o *chiaroscuro* da Ética, a sua dimensão menos objetiva e racional³²⁵. Este último aspeto é particularmente enriquecedor porque permite que a Literatura surja como um terreno de teste e, derradeiramente, um fator humanizador de qualquer projeto ético ao forçar esse projeto teórico a confrontar-se com a contingência dos acontecimentos e com a inexorável alteridade do Outro. Harpham descreve assim o potencial ético do confronto com o literário:

*One of the effects of literature (...) is to cultivate a generous and humane respect for life in all its strivings and imperfections, a respect incompatible with the strict respect for the ethical law that some philosophers would urge (...). [L]iterature tries, it is said, to develop an ethics more ethical than ethics*³²⁶.

O final do século XX é já fortemente marcado por estas questões, como o prova a publicação em 1999 de uma edição especial de *PMLA* dedicada precisamente a *Ethics and Literary Criticism* e, em 2004, de um número de *Poetics Today*, dirigido por Michael Eskin, e dedicado a *Literature and Ethics*. Ambos surgem depois de, em 1983, a *New Literary History* ter avançado com o primeiro grande fórum de debate numa edição intitulada *Literature and/as Moral Philosophy*³²⁷. A partir de 2000 multiplicam-se as publicações dedicadas ao já denominado *Ethical Turn*, muitas delas procurando precisamente recuperar a história dispersa daquilo que agora já pode ser considerado um movimento. É o caso dos já referidos *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, organizado por Todd F. Davis e Kenneth Womack em 2001, e de *Ethics, Literature, Theory, an introductory reader*, organizado por Stephen K. George em 2005. Entre ambos é possível reconhecer os nomes mais relevantes na reflexão ética da Literatura: Wayne C. Booth, Charles Altieri, Martha Nussbaum, J. Hillis Miller, Cora Diamond, Adam Zachary Newton. Apesar da clara prevalência

³²⁵ Esta maior subjetividade não redundava numa menor exigência ética. Michael Weston tenta precisamente aproximar a tradição original da leitura ética do livro-objeto e da responsabilidade ética do texto (e do autor) desta nova noção de abertura ética à multiplicidade de perspectivas por meio da Literatura, acreditando que a junção proporciona ao Ser Humano o rumo para uma *vida boa*: «Literature reminds of the heterogeneity of values, of the incommensurability of ways of valuing life, and that the determination of one as 'truth' is a matter of existential appropriation and not of intellectual argument. Literature explores the possibilities of living in terms of certain values under given social and historical circumstances (...). We are none of us [a disinterested party]. If it is difficult to remember this philosophically, literature continually reminds us» (WESTON, 2001: xix).

³²⁶ HARPHAM, 1999: x, destaque no original.

³²⁷ Outras publicações académicas tendem a surgir mais a partir do campo da Filosofia e incluem desde logo *Ethics* (1988).

do mundo anglo-saxónico nesta área, surgem também três livros fundamentais a partir do mundo francófono: o primeiro, *Éthique, Littérature, Vie Humaine*, surge em 2006 sob direção de Sandra Laugier, e abre com dois ensaios de Martha Nussbaum e Cora Diamond. Inclui também um estudo assinado por Stanley Cavell, mas contém já uma série de artigos de ensaístas franceses. Em 2007, Florence Quice e Antonio Rodriguez dirigem e publicam *Quelle Éthique pour la Littérature? Pratiques et Déontologies*, onde podemos notar a prevalência da dimensão teórica nos estudos francófonos de *Ethical Turn*. O volume resulta de um colóquio interdisciplinar realizado no ano anterior em Lausanne e é perceptível uma secundarização dos Estudos Literários face a análises filosóficas, sociológicas e mesmo teológicas da ética literária e graças à própria resistência dos que a eles se dedicam³²⁸. Em 2009, Jean-Charles Darmon e Philippe Desan organizam um volume mais centrado no objeto literário: *Pensée Morale et Genres Littéraires*. A grande marca desta obra é a prevalência de textos redigidos por autores francófonos que abordam literatura francófona. No seu texto introdutório Darmon e Desan referem a atualidade das questões éticas no pensamento literário ocidental, vinte anos depois dos primeiros volumes publicados por Tobin Siebers e Wayne C. Booth³²⁹.

Em comum a todos os autores do início do século XXI que estudam o fenómeno crítico do *Ethical Turn* fica a sensação de recuperação de algo permanente. Todd F. Davis e Kenneth Womack abordam este tópico:

*Ethical critics, like cartographers, do not necessarily discover or make a territory but, instead, describe and give shape to what has always existed (...). [T]o pretend that the ethical or moral dimensions of the human condition were abandoned or obliterated in the shift to postmodernity certainly seems naïve. Part of being human involves the daily struggle with the meanings and consequences of our actions, a struggle most often understood in narrative structures as we tell others and ourselves about what has transpired or what we fear will transpire in the future*³³⁰.

Duas décadas depois dos primeiros textos daqueles que consideramos precursores do *Ethical Turn*, começam a surgir variantes à abordagem totalizante dirigida ao livro-objeto. Em 2005, na introdução a *Textual Ethos Studies or Locating Ethics*, Anna Fahreus é inequívoca na distinção entre a Ética enquanto aspeto geral da avaliação do objeto (ou ato) literário e a utilização da Ética como instrumento de análise de dados literários:

*As a field, modern ethical criticism is defined by this explicit concern with the relationship between ethics and texts. Critics interested in this relation usually focus on one of four things – and sometimes on more than one of the four at the same time: the overall ethics of reading; the ethics of writing; how a text promotes or contributes to a positive ethics; and/or on how ethics is operative in the text*³³¹.

³²⁸ Cf. QUINCHE & RODRIGUEZ, 2007: 10-12.

³²⁹ Cf. DARMON & DESAN, 2009: 1.

³³⁰ DAVIS & WOMACK, 2001: ix.

³³¹ FAHREUS, 2005: 8.

Já Colin McGinn afirmara em 1997, na sua defesa do valor ético dos textos literários, que um dos objetivos da crítica e da análise literárias devia ser tornar clara a dimensão ética das ações e experiências de personagens ficcionais³³².

Nos últimos anos, esta abertura a uma multiplicidade de abordagens congregadas no *Ethical Turn* permitiu que os trabalhos surjam dedicados à ética da leitura³³³, à ética da escrita, à ética da crítica, ao estudo ético de dados literários isolados (descrições – por exemplo, de violência –, personagens, linguagem), e também à ética aplicada na Literatura que Robert Coles preconiza³³⁴, visando recuperar o potencial educativo da Literatura sem cair na cartilha moral, mas optando antes pelo debate ético. Já em 1982 Konstantin Kolenda tentara renovar esse espírito:

*Whatever the setting in which great literature is read, formal or informal, it is possible and desirable to concentrate on the ideas it contains. These ideas may become a focus of reflection for students from various scholarly disciplines and for people from all walks of life who have not written off the possibility of connecting academic learning with everyday life. Literary classics have a life of their own and cannot be easily confined to a classroom*³³⁵.

Esta curta viagem pelas relações entre Ética e Literatura permite-nos não apenas estabelecer um conhecimento mais sólido da pertinência destas questões e da sua resistência temporal, mas também a clara percepção das vias estreitas que há que calcorrear para realizar um estudo literário que foque questões éticas sem sucumbir a cartilhas ou ascetismos.

³³² Cf. MCGINN, 2007: 3.

³³³ Na linha de pensamento de Hillis Miller, encontraremos Brian Stock e o seu volume *Ethics through Literature Ascetic and Aesthetic Reading in Western Culture* (2007). Jeffrey Karnicky associa esta dimensão à da subjetividade: «I argue that a reformulated concept of reading – focused on an ethics of response that is not just literary – can be a focal point for considering the role that literature plays in the production of subjectivities both inside and outside the academic world» (KARNICKY, 2007: 1).

³³⁴ Robert Coles é o autor de *Lives of Moral Leadership* (2000) e é a figura maior de uma corrente particularmente ligada à Ética Empresarial que preconiza o uso da Literatura e das questões morais por ela levantadas para, num espírito de debate, motivar a resolução de problemas e a criação de novas lideranças. No referido volume, Coles recorre a Shakespeare, Conrad e Emerson, entre outros. Neste âmbito é também particularmente relevante o trabalho de Sandra J. Sucher, que delineou um curso completo em torno da ideia de *Moral Leader* (cf. SUCHER, 2007 e SUCHER, 2008). Trabalhos mais transversais, como *Meeting the Ethical Challenges of Leadership Casting Light or Shadow*, de Craig E. Johnson, são também influenciados por Coles e Sucher no recurso a narrativas ficcionais (cf. JOHNSON, 2012).

³³⁵ KOLENDA, 1982: xi.

2. IRIS MURDOCH

2.1. A ÉTICA, ENTRE A FILOSOFIA E A LITERATURA

Art and Morals are (...) one (...).
The essence of both of them is love (...).
Love, and so art and morals,
is the discovery of reality.
Iris Murdoch³³⁶

Para uma grande quantidade de críticos, particularmente fora da Academia, Iris Murdoch seria uma filósofa que teria viajado para a Literatura em busca de um meio mais propenso para a sua análise da condição humana³³⁷. Contudo, a verdade é que Murdoch publicará romances e textos filosóficos ao longo de toda a vida, mantendo-se ativa nas duas dimensões. Tratando-se de uma autora que afirma serem estas duas dimensões diferentes e separadas, importa que haja um especial cuidado em não mesclar áreas co-existent³³⁸,

³³⁶ O excerto pertence ao artigo *The Sublime and the Good*, de Iris Murdoch, originalmente publicado na *Chicago Review*, no outono de 1959 (*E&M*, 215).

³³⁷ Há, em menor escala, erros diferentes, como o de Natasha Whitton que se refere à obra filosófica de Murdoch como «foray», uma incursão. Não obstante, Whitton avança algumas considerações elementares, mas pertinentes: «Murdoch's foray into the realm of philosophy and its combination with literary forms is certainly not novel, but her prose is marked by a unique twentieth-century attitude towards epistemological understanding. The knowledge of selfhood that she explores in her fiction involves complex religious and philosophical systems» (cf. WHITTON, 2001).

³³⁸ É precisamente dessa coexistência que resulta o cariz polifacetado do efeito intelectual e emocional da leitura de Murdoch, ou, na expressão de Deborah Johnson, «reading Iris Murdoch's novels as a process of intellectual and often emotional unsettlement» (JOHNSON, 1987: xi). Richard Todd dissera em 1984 algo que se mantém em 2011: «there is a great deal of uncertainty about the kind of novelist she is» (TODD, 1984: 8). Walter Allen afirmara já numa recensão crítica datada de 1969: «Iris Murdoch has never been an easy novelist to assess» (ALLEN, 1969). A. S. Byatt recorda a aproximação inicial pela crítica de Iris Murdoch aos *Angry Young Men* para recordar esta difícil indefinição interpretativa: «Iris Murdoch's achievement as a novelist frequently seemed problematic to critics, reviewers and even readers (...). When her first novels appeared in the 1950s, she was immediately classed with the 'Angry Young Men' for reasons now hard to discern, since she was certainly not angry and was interested much more in philosophical games and in the nature of fiction

num equilíbrio que os especialistas murdochianos se esforçam por sustentar³³⁹. A autora é repetidamente explícita, como, a título de exemplo, na entrevista a Jeffrey Meyers, em que afirma que os seus romances não são romances filosóficos (cf. MEYERS, 1990: 217). Iris Murdoch declara, aliás, acreditar não ter qualquer dificuldade em separar as duas áreas, ao mesmo tempo que reconhece as suas ligações naturais, como deixa claro em entrevista a Jack I. Biles:

To my mind, philosophy is a completely different game (...). I have definite philosophical views, but I don't want to promote them in my novels or to give the novel a kind of metaphysical background. Of course any seriously-told story may have metaphysical aspects and will certainly have moral aspects. And morality does connect with metaphysics; so, in this sense, any novelist has got a kind of metaphysic. But, I don't want philosophy, as such, to intrude into the novel world at all and I think it doesn't. I find really no difficulty in separating these activities. I mention philosophy sometimes in the novels because I happen to know about it, just as another writer might talk about coal mining; it happens to come in³⁴⁰.

Esta questão é objeto de análise atenta na crítica murdochiana, particularmente na mais recente e naquela criada por investigadores de formação filosófica. A generalidade dos críticos literários iniciais parece resolver o assunto recorrendo a fórmulas pretensamente neutras³⁴¹. Poucos críticos³⁴², no entanto, partilham da cisão estabelecida por Iris Murdoch.

itself than in social protest» (BYATT, 1976: 5). Um apontamento apenas para notar que, pese embora A. S. Byatt ser uma dedicada seguidora de Iris Murdoch, a expressão 'philosophical games' desagradaria provavelmente à escritora. Há, no entanto, uma proximidade de *Under the Net*, primeiro romance de Iris Murdoch, aos textos dos *Angry Young Men* que explica a classificação inicial (cf., por exemplo, FERNANDES, 2008: 12). D. J. Taylor, seguindo o pensamento de Malcolm Bradbury, descreve de forma curiosa o processo de afastamento de alguns autores: «by the 1960s a fracture in this easy categorisation was obviously apparent. Many of the best writers who had been brought together beneath this banner – Angus Wilson, Storey, Murdoch, Burgess – had made it clear that their intentions were much more eclectic and wide-ranging (social realism as borgn as hell by now)» (TAYLOR, 1989: 43).

³³⁹ Anne Rowe, especialista britânica em Iris Murdoch, referiu: «Dovetailing Murdoch's philosophical and literary practices requires justification because she herself insists that they make a dangerous mix» (ROWE, 2007: 3). Anne Rowe é também a diretora do *Centre for Iris Murdoch Studies*. O centro pertence à Universidade de Kingston-upon-Thames (Inglaterra) e, para além de albergar grande parte do espólio de Iris Murdoch, promove conferências, colóquios e publicações dedicados ao estudo da autora. É, também, responsável pela edição da *Iris Murdoch Review*, que desde 2008 substitui a *Iris Murdoch Newsletter*, também editada pelo centro (19 números entre 1987 e 2006).

³⁴⁰ BILES, 1978: 116.

³⁴¹ Note-se, por exemplo, a forma indeterminada usada por A. S. Byatt: «Iris Murdoch is a philosopher as well as a novelist» (BYATT, 1976: 6). Michael Giffin, mais recentemente, foge ao termo «philosophical novelist» recusado por Iris Murdoch, recorrendo ao mais ambíguo «a philosophical author» (GIFFIN, 2007: 714).

³⁴² Deborah Johnson é um desses poucos críticos, rejeitando (teoricamente) recorrer à obra filosófica para a leitura da obra ficcional murdochiana: «[her novels] pose their own questions and do not need to be explained with reference to some supposedly more authoritative text» (JOHNSON, 1987: 3).

Nora Sayre acrescenta uma dimensão crítica ao ocasional desequilíbrio de qualquer uma das duas dimensões – diz a autora que ao ler Iris Murdoch é tão frequente esquecer que se trata de uma filósofa, como ter dificuldade em recordar que se trata de uma romancista³⁴³. Sayre considera os textos murdochianos de tal forma abertos que no texto citado compara a reação do leitor à reação de um indivíduo perante os borrões de tinta de Rorschach. É, no entanto, relativamente consensual que, como afirma Tony Milligan, Murdoch não usa os seus romances como um meio direto de instrução moral³⁴⁴. Ainda assim, acredito que é no equilíbrio delicado, mas essencial, de Literatura e Filosofia, de ficção e ensaio, que poderemos encontrar um significado mais profundo, e é esse o objetivo que buscarei alcançar.

Antes de avançar para o meu próprio esboço biográfico da autora em estudo, cumpre deixar uma nota em torno das biografias murdochianas disponíveis. Para lá das memórias pessoais de John Bailey, marido da escritora³⁴⁵, e de alguns trechos ocasionais, como os de *With Love and Rage. A Friendship with Iris Murdoch*, publicado por David Morgan em 2010³⁴⁶, os dois biógrafos principais de Iris Murdoch são Peter J. Conradi e A. N. Wilson. Embora o segundo fosse inicialmente o biógrafo autorizado pelo casal Bailey-Murdoch³⁴⁷, Conradi é commumente valorizado como o mais fidedigno. Professor na Universidade de Kingston, Conradi desenvolveu um trabalho notável na compreensão e valorização da obra de Iris Murdoch, ao mesmo tempo que, num extensíssimo e verdadeiramente detalhado volume intitulado *Iris Murdoch, a Life*³⁴⁸, estabeleceu a biografia da autora. Conradi chega à minúcia de incluir longas e estudadas nótulas biográficas das personagens secundárias mais relevantes na vida de Murdoch (pai e mãe, Frank Thompson, Elias Canetti, Frank Steiner e muitos outros). Por comparação, o volume mordaz de A. N. Wilson, *Iris Murdoch as I knew her*³⁴⁹, é claramente refém de uma subjetividade crítica. Creio, no entanto, que também o apreço de Conradi por Murdoch sucumbe ocasionalmente à subjetividade acrítica, pelo que uma leitura combinada dos dois trabalhos provará que o todo pode ser maior que a soma das partes³⁵⁰. A recente publicação das obras intimistas de Bailey, Wilson

³⁴³ Cf. SAYRE, 1972.

³⁴⁴ Cf. MILLIGAN, 2010: 169.

³⁴⁵ BAILEY, 2003.

³⁴⁶ MORGAN, 2010.

³⁴⁷ A. N. Wilson é claro na sua leitura do porquê da escolha: «IM wants a tame friend to write the book – who better than her husband's old pupil? – in order to prevent anyone else doing so» (WILSON, 2004: 32).

³⁴⁸ CONRADI, 2002a.

³⁴⁹ WILSON, 2004.

³⁵⁰ Esta declaração não esquece nem oblitera os claros excessos interpretativos de Wilson em ilações como: «She hardly ever left a clean plate: the mark of a spoiled only child» (WILSON, 2004: 58); ou o seu persistente e central ataque à figura de John Bailey após a escrita das memórias do marido de Iris Murdoch, de forma completamente explícita: «Why this pair, perfectly comfortably off (Dame Iris left more than £2 million in her will), did not employ a cleaner, or a nurse, and why John Bailey needed to be King of this particular castle or mudpie was a mystery either too mundane or too difficult for a film to answer. Iris Murdoch's novels, by contrast, are a

e Morgan trouxe uma nova dimensão a uma autora a quem a própria exigência moral e o aparente ascetismo filosófico tinham conferido, até então, um caráter quase sobre-humano na leitura corrente e mesmo acadêmica³⁵¹.

(Jean) Iris Murdoch, filha única de pais anglo-irlandeses, nasce em Dublin a 15 de julho de 1919, numa classe média-alta com pretensões genealógicas³⁵² e poucos meios³⁵³.

coruscating analysis of human capacity to turn love into power-games; the most uncompromising scrutiny of what takes place in the tyrant's cage which masquerades as a happy marriage. More than any English writer of her generation, she stared with wide-awake intensity into the muddled waters of our emotional lives, exposing our confusions, our need to deceive ourselves and other people»; «The books that he wrote about her, which began as an exercise in tender recollection, appeared to me a Pandora's box of which he quite clearly lost control. The resentments, envy, poisonously strong misogyny and outright hatred of his wife which seemed to me to come from the books, like some ghastly truth-drug, or course of psychotherapy, brought to the surface of the page, were things of which he probably had only a hazy consciousness» (WILSON, 2004: 6, 9). Esta crítica está também claramente implícita, quando Wilson lembra com requinte cruel que Bailey assumiu a autoria da icônica frase de abertura de *The Bell*: «I wrote the o-o-opening sentence, as a matter of fact» (WILSON, 2004: 173); ou quando descreve a caligrafia do professor universitário: «a hand which seems at first glance to be a wholly chaotic italic, but which, on further examination, is seen to be firm and authoritative» (WILSON, 2004: 24).

³⁵¹ Bran Nicol abordou as biografias de Bailey e Wilson e a revolução que causaram na interpretação murdochiana, ainda antes do lançamento dos fragmentos biográficos de David Morgan: «These suggest that Murdoch's personal investment in her own fiction is much more complex than it once seemed. Previously she tended to be caricatured in public as a private, puritanical individual, almost close to a saint, a portrait of the author that complemented her theory of authorship. Now, however, she has been transformed into a quite different figure: a complex, sexualized being, capable of cruelty and deception as much as kindness and intellectual seriousness. What is striking is the way this biographical material has transformed not simply our perception of Murdoch's personality, but her writing. Murdoch has effectively been returned to her own fiction, where previously she seemed strangely absent from it» (NICOL, 2006).

³⁵² É de notar, numa autora como Iris Murdoch, o seu curioso interesse e apego pela genealogia familiar, relatado (e partilhado) pelo biógrafo Peter J. Conradi, que invoca as raízes aristocráticas do lado materno de Murdoch e a forma como esta as enfatizou ao longo da vida, quer em cartas pessoais e profissionais, quer em ocorrências na sua obra ficcional. Recorda, também, um curioso, e inesperado, episódio em que Murdoch sucumbe ao ego, que tanto abominou, num confronto com um genealogista: «In the 1990s an amateur genealogist from Ulster, Arthur Green, wrote up his patient investigations into Iris's family history (...) and tried to show that her claims to descend from the Richardsons of Drum Manor, and her identification with an Anglo-Irish background, were, in his word, 'romanticism' (...). Green, at the suggestion of A. S. Byatt, sent these findings to Iris's publishers, Chatto&Windus. Iris defended her pedigree with (at first) some stiffness, later lamenting that she had not asked more questions of her parents, and so been better-informed. She referred Green to O'Hart's *History of Old Irish Families*, telling him she had lodged copies of relevant pages with her agent Ed Victor for safekeeping (...). O'Hart, which is noted for being, before 1800, notoriously untrustworthy, a source of myth, not fact» (CONRADI, 2001: 16). A imagem de Iris Murdoch como pertencente a uma família de alguma pretensão social perdurará, como denota a reflexão de Terry Eagleton em *Against the Grain*, publicado em 1986, num texto dedicado à obra de John Bailey: «He is married to the novelist Iris Murdoch, herself of *haute-bourgeois* Anglo-Irish provenance, who became an Oxford academic after a high-ranking career in the Civil Service» (apud WILSON, 2004: 39).

³⁵³ Na expressão do biógrafo A. N. Wilson «She was born in shabby-genteel circumstances» (WILSON, 2004: 13); e continua: «The Richardsons were of shabby-genteel impoverishment (...). There was some memory of gentility. IM carried this around with her throughout her life» (WILSON, 2004: 66).

Cedo a família se muda para Londres, onde Iris crescerá e viverá nas próximas décadas. Para além da especificidade de uma vivência doméstica feliz em unidade familiar com um pai devotado à leitura³⁵⁴ e uma mãe marcadamente artística³⁵⁵ – e uma liberdade e responsabilidade assinaláveis para a época – Iris Murdoch recebeu uma educação cuidada e inovadora. À ausência experiencial de discriminação de gênero, pouco tradicional na altura, mas natural para a jovem, somar-se-á um certo aspecto andrógino na justificação da irrelevância atribuída por Iris Murdoch às questões feministas³⁵⁶.

Para a jovem Iris, o confronto (e superação) da mãe com a estrita ética protestante da família do marido marcará, talvez, os primórdios da sensação de um estatuto de forasteiro (e da gestão que faz do mesmo) que não mais abandonará Murdoch, e que trará também a valorização do exercício quotidiano da tolerância:

*Rene also had a rough time from Hughes's sisters and mother. She 'didn't fit in with the Protestant ethic', thought Iris's first cousin Cleaver Chapman (...). Rene was beautifully made-up, cheerful and bright (...). Her new sister-in-law (...) was bossy and critical and on occasion ungenerous, smiling but lacking charity. Rene handled the disapproval very well, with tact, patience and good grace*³⁵⁷.

Esta clivagem não será, por isso, motivo suficiente para uma cisão familiar, pelo que o pequeno clã³⁵⁸ londrino constituído por Iris e pelos pais continuará a viajar até à Irlanda

³⁵⁴ Anos mais tarde, quando questionada por A. N. Wilson, então ainda seu biógrafo oficial, Iris Murdoch irá acrescentar o pai à lista dos homens que mais a influenciaram, juntamente com Platão, Shakespeare e John Bailey, avançados por Wilson: «Yes, Plato, Shakespeare and JB! I must also add my father» (WILSON, 2004: 65). Em entrevista a John Haffenden referira apenas «Kant and Plato, my personal gods» (HAFFENDEN, 2003: 128).

³⁵⁵ Rene Murdoch desistiu de uma carreira musical pelo casamento. Conradi recorda o efeito desta escolha em Iris Murdoch. Segundo o autor, Rene não sofreu verdadeiramente com a escolha, mas Murdoch sim, e terá sido como resultado que povoou os seus romances de mulheres que abandonam as carreiras pelos maridos (cf. CONRADI, 2001: 14, 22).

³⁵⁶ Para muitos, e sobretudo muitas, esta escolha intelectual da autora resulta num pseudo-estatuto masculino, incluindo-a no célebre conceito de *honorary man*. Curiosamente, num contexto distinto, a pintora Marie-Louise Von Motesickzy, encarregada de fazer um retrato de Iris Murdoch, escreverá ao amigo (e amante) comum Elias Canetti uma carta na qual atenta na natureza masculina da escritora, como recorda Jill Lloyd na biografia da pintora: «I have managed to capture Iris much better by heart», Marie-Louise wrote to Elias Canetti in November 1963, adding sardonically, «She really has a very good face if one understands that she is a man and not a woman» (LLOYD, 2007: 180). Gillian Alban classifica-a de «a powerfully androgynous person» (ALBAN, 2010: 67).

³⁵⁷ CONRADI, 2002a: 21.

³⁵⁸ A forte unidade e profundo amor da tríade familiar são assinalados por biógrafos, amigos e familiares. Note-se a leitura de Peter J. Conradi: «Iris once told her friend (...) that she had been 'brought up on love' (...) Because Iris was an only child, of very loving parents, and she a loving child, they got on together as if they were all equals (...). Rene had been only nineteen» (CONRADI, 2002a: 48).

a cada verão, permitindo à jovem os seus únicos momentos de vivência colectiva³⁵⁹ com os muitos primos³⁶⁰.

Murdoch começa o seu percurso estudantil em 1925 na *Froebel Demonstration School*, uma escola mista, de cariz progressista, e cujo lema parece antecipar o ideal murdochiano de virtude «Vincit qui se vincit» – vence aquele que se vence a si próprio. Durante a Primeira Grande Guerra, a escola fora pacifista e manteve indícios de republicanismo³⁶¹. A escola e o seu projecto pedagógico sucumbem, contudo, em 1933. Segue-se para a pequena Iris Murdoch a *Badminton School*, uma escola interna mais rígida, mas que se pretendia moderna, voltada para o exterior, dirigida por uma feroz socialista e feminista vegetariana com simpatias Quaker, Beatrice May Baker³⁶². Iris chegou a pedir ao pai para voltar a casa e, ao contrário dos pareceres coevos, o pai acorreu, apesar de a jovem ter acabado por optar por ficar no colégio. Esse sentimento de confiança absoluta, de *dependability*, marca a feliz relação de Iris com os pais³⁶³.

É em *Badminton* que Murdoch começa a escrever (ou, pelo menos, a publicar). Esta escola, tal como Froebel, é caracterizada por um forte pendor político de esquerda, estando implicada no movimento da Liga das Nações e no apelo ao desarmamento e sendo albergue

³⁵⁹ O biógrafo Peter J. Conradi é inequívoco: «For Iris, a much-loved child (...), Ireland represented company» (CONRADI, 2001: 26).

³⁶⁰ A relação de Iris Murdoch com a Irlanda e com o estatuto de anglo-irlandesa é uma temática complexa que analisarei em maior detalhe ao abordar o seu romance *The Red and the Green*, único romance histórico da autora, dedicado a um período novecentista de revolta irlandesa, muito próximo da vida da própria. Rubin Rabinovitz refere-se ao espaço-tempo do romance como «Dublin as it was in the time when [Iris Murdoch's] parents lived there» e «just before her birth» (RABINOVITZ, 1968: 38, 14).

³⁶¹ Apesar de a escola manter, a par, um pitoresco culto medieval dos ideais de cavalaria (cf. CONRADI, 2002a: 38, 47-48).

³⁶² Em 1983, Iris Murdoch publicará um poema dedicado à diretora Baker, apropriada e detalhadamente intitulado *Miss Beatrice May Baker, Headmistress of Badminton School, Bristol, from 1911 to 1946*. Dele destaco um passo que demonstra a importância da educação em Badminton na formação filosófica seminal de Iris Murdoch: «You waved the passport to a purer land,/ A sort of universal Ancient Greece, Under whose cool and scrutinizing sun/ Beauty and Truth and Good were *obviously* one» (CONRADI, 2002a: 72, itálico no original). A multiplicidade de credos religiosos que rodeia Iris Murdoch explica muito da sua tolerância e de uma forte apetência pela cosmovisão religiosa, ainda que vivida em Murdoch de forma agnóstica: «The extended Murdoch family comes out as a very intelligent, middle-class organism, stuffed with independent minds, a model example of Protestant and British Ireland, (...) another cousin, Brian Murdoch, also a Quaker (...) some Richardsons are Quakers. There are today a mere 1500 Quakers in the whole of Ireland, and if the frequency with which Quakerism turns up in Iris's fiction invites comment, it is also disproportionately reflected in Irish history, being particularly prominent in famine relief, big business and education. If Iris was herself touched by Quakerism's emphasis on integrity, quietness and peace, its belief in the availability of Inner Light to all, that all are capable of growing in wisdom and understanding, it is as likely to be from her headmistress at Badminton School as from her Irish relations that the influence came» (CONRADI, 2001: 15).

³⁶³ Iris Murdoch é inequívoca, tanto na descrição dessa felicidade familiar, como na avaliação da importância da mesma: «I lived in a perfect trinity of love. It made me expectant that in a way, everything is going to be like that, since it was a very deep harmony» (HAFFENDEN, 2003: 129).

de crianças de famílias refugiadas. É provável que seja toda a sua experiência discente que faça com que a educação seja sempre tida por Murdoch como um fator primordial para o desenvolvimento humano³⁶⁴.

O contacto precoce de Murdoch com os horrores do Nazismo³⁶⁵ marca-a particularmente³⁶⁶, sem nunca a desiludir completamente em relação ao Ser Humano. Maria Antonaccio, teóloga especializada em Iris Murdoch, reflete sobre a forma como todo o contacto com o potencial destruidor mais desmesurado e cruel do Humano e a forte influência das correntes filosóficas mais desiludidas da época não destruíram a crença murdochiana no Bem Humano:

*an exceptionally creative and morally passionate thinker who witnessed some of the devastating horrors of the twentieth century and was trained in some of its dominant philosophies – and yet never ceased defending the always unfashionable notion of goodness... a philosopher who was above all, a friend of the good*³⁶⁷.

Murdoch torna-se colaboradora habitual da *Badminton School Magazine*, onde chega a publicar vários textos de cariz político como *How I would govern the country*, aos dezasseis anos. A sua ligação ao Partido Comunista, no qual se filia em 1938, mas de que se afasta gradualmente no final da guerra, tem aqui as suas raízes mais profundas, e explica-se em parte pelo papel soviético na oposição ao nazismo. Como explica o biógrafo Peter J. Conradi, a partir de 1945 a posição de Murdoch começa a alterar-se, até que, em 1970, participará da campanha da libertação de Vladimir Bukovsky, dissidente soviético. Conradi atribui a inicial confiança de Murdoch a uma *naïveté* política³⁶⁸. Parece, assim,

³⁶⁴ A. N. Wilson sintetizou de forma certa o papel da educação para Iris Murdoch: «a commitment to education and a belief that formal education, if offered to children, could save individuals from chaos and civilisations from barbarism» (WILSON, 2004: 69). A própria Murdoch afirma: «Teaching children, teaching attention, accuracy, getting this right, respect, truth, a love of learning: those years are so profoundly important» (*apud* CONRADI, 2002a: 62).

³⁶⁵ Conradi refere que Iris Murdoch confirmou ter sabido no colégio de relatos em primeira pessoa dos campos de concentração nazis antes de estes se tornarem do domínio público (cf. CONRADI, 2002a: 70). Mas o sentimento do sofrimento que testemunha, e que Frances White sintetiza – «The Jewish people (and others) were persecuted and exterminated simply for being who they were: innocence and guilt did not enter this Kafkaesque world» (WHITE, 2010b: 25) – não converte nunca a filósofa a uma leitura cínica do potencial humano.

³⁶⁶ Ao sentimento de forasteira, desenvolvido desde a mais tenra infância, soma-se uma afinidade extrema com os refugiados vítimas dos anos de nazismo: em Badminton conhece-os diretamente, ainda antes da divulgação generalizada do horror nazi; na sequência da Segunda Grande Guerra trabalhará em campos de deslocados; terá amizades profundas com antigos prisioneiros. Finalmente, povoará a sua obra ficcional de personagens marcantes que foram sobreviventes da guerra. Richard Todd associa também estes fatores: «she clearly feels a constant need to attend to such instances of modern displacement, a need which she has linked with her own background and her experiences with UNRRA» (TODD, 1984: 22).

³⁶⁷ ANTONACCIO, 2000: vi.

³⁶⁸ Cf. CONRADI, 2002a: 77.

estar ainda em construção o profundo conhecimento da negritude da alma humana que Murdoch demonstrará na sua obra, estando, contudo já patente na jovem o espírito de abertura à razão do Outro.

Finda a formação liceal, Iris Murdoch avança para a Universidade de Oxford, onde estuda «Mods and Greats», expressão abreviada usada para denominar o curso de Estudos Clássicos da Universidade, com os ramos de *Honour Moderations* e *Literae Humaniores*. Daí advém indubitavelmente a devoção crítica da autora pelo pensamento platónico, algo que marcará o curso da sua carreira (filosófica, mas também literária). A Universidade de Oxford permanece – e permanecerá, em grande medida, ao longo da carreira de Iris Murdoch – fechada à filosofia continental³⁶⁹. Já em Oxford, Murdoch lê *A Peste*, de Albert Camus, livro que, segundo Peter Conradi, achou um excelente romance³⁷⁰. Também a aproximação à obra de Simone Weil³⁷¹ data deste momento. Será Platão, no entanto, e para lá da temática focada mais especificamente por mim, o filósofo que a marca mais profundamente. Iris Murdoch não é imediatamente seduzida pelo filósofo grego, durante os anos de estudo universitário, e só ao reinterpretá-lo mais tarde superará a sua recusa inicial do universo platónico³⁷². De facto, imersa num mundo em turbilhão político-social, Murdoch dificilmente poderia aceitar a atitude aparentemente reacionária e distante de Platão. Peter Conradi recorda:

Iris despised Plato, thinking him reactionary, dishonest, full of cheap dialectical tricks. Reading the Republic left her feeling aggressive, and she opposed Plato, in letters to a friend, directly to Marx. After denouncing Plato as 'the old reactionary,' she wished she lived 'near enough to know how people live in mines & cotton mills... I feel very bitterly the second-handness of most of my knowledge of life' - a sense that a later Iris would use Plato to explain. As if to cure herself of the taste of Plato, she sold the Daily Worker to the 'thronging multitudes of Blackpool', where her parents were evacuated in 1939³⁷³.

³⁶⁹ Não apenas nas matérias leccionadas, mas na própria atenção dos académicos, como assinala A.N. Wilson, pese alguma generalização: «there was no one in the Oxford philosophy faculty, except IM, who appeared to have read, or mastered, or considered important, the central texts of continental existentialism»; «Her existentialism, which made her into *l'étrangère* of the philosophy faculty, would have more than qualified her for a place at the table among the theologues. And such a place was laid for her, when she joined a group of Oxford theologians called The Metaphysicals» (WILSON, 2004: 141, 147).

³⁷⁰ Cf. CONRADI, 2002a: 260.

³⁷¹ Para um estudo da influência de Simone Weil em Iris Murdoch é de grande importância a leitura da obra de Gabriele Griffin em GRIFFIN, 2003, e do artigo conjunto de Anne Rowe e Pamela Osborn, *The Saint and the Hero: Iris Murdoch and Simone Weil* (ROWE & OSBORN, 2011).

³⁷² A maioria dos críticos lê Iris Murdoch como uma pensadora platónica. Creio, no entanto, perante as diferenças entre a autora e o filósofo, que a expressão do estudioso Thomas S. Hibbs é mais feliz quando a caracteriza como «broadly Platonic thinker» (HIBBS, 2005: 65). Harold Bloom falara já de «Her savage Platonism» (BLOOM, 1986b). Asiedo afirmara, também: «Murdoch both appeals to Plato and discounts him» (ASIEDU, 2001: 39).

³⁷³ CONRADI, 2002a: 87.

Está já marcado, de forma nítida, o ímpeto marxista que guiará a sua ação durante um período de tempo breve, mas significativo. A jovem Iris Murdoch não se compadece ainda com o potencial interventivo de uma filosofia de matriz metafísica e anseia por modelos mais imediatos e menos ascéticos. Neste aspeto, a leitura das múltiplas e variadas biografias de Murdoch torna-se um exercício valioso para a recusa da imagem de uma mulher fria, ascética e moralmente impiedosa que leituras enciclopedistas e grosseiramente superficiais podem invocar. Tal como Sartre se diria resistente ao desespero existencial, também Murdoch resistiu ao desespero moral da exigência monástica. Assim o compreendeu A. N. Wilson:

*Since investigating IM's life, it strikes me she was remarkably free of 'hang-ups'... Plenty of metaphysical angst (...). Plenty of staring into the abyss of life's meaninglessness and wondering, if God does not exist, whether anything is permitted. But from day to day, a remarkable sunniness of disposition*³⁷⁴.

Educada em ambientes de esquerda³⁷⁵, uma vez chegada a Oxford Iris Murdoch cedo se filia no Partido Comunista, onde assumirá um papel militante e ativo³⁷⁶. É nessa qualidade que conhece (e consegue fazer filiar no partido) o seu primeiro grande amor, o poeta Frank Thompson, estudante em Oxford, que dirá a um amigo que conheceu o seu par ideal, «a poetic Irish Communist»³⁷⁷.

Iris Murdoch vive este período envolta em estudo universitário, militância política, teatro amador³⁷⁸ e os conflitos amorosos de um grupo de amigos que, segundo Peter Conradi, poderá ter sido uma das fontes dos seus intrincados elencos novelescos³⁷⁹. Frank Thompson oferece-lhe um olhar crítico sobre o Marxismo e, em geral, um olhar mais distanciado e irónico sobre a vida³⁸⁰. Esse espírito, associado ao desenvolvimento do dis-

³⁷⁴ WILSON, 2004: 12-13.

³⁷⁵ Reporto-me à Froebel Demonstration School, onde estudou entre 1925 e 1932, e a Badminton, onde prossegue estudos até 1938.

³⁷⁶ É, por exemplo, num curso de verão do Partido Comunista em Surrey que Iris Murdoch conhece Eric Hobsbawn.

³⁷⁷ Note-se a forma como, mesmo para um Frank Thompson mais cáustico, há o reconhecimento de que as dimensões «poetic» e «Communist» convivem e, acrescento, se mesclam em Iris Murdoch. Citado em CONRADI, 2002a: 93.

³⁷⁸ O sempre irónico A. N. Wilson associa as duas dimensões na sua biografia da autora: «She was also deeply involved in drama and politics, if the two things can be separated» (WILSON, 2004: 13).

³⁷⁹ Cf. CONRADI, 2002a: 94. A obra de Murdoch é, aliás, marcada pelas intrincadas teias que frequentemente tece entre as suas personagens. Há, assim, algo de curioso na sua afirmação: «I confess I am not a great solver of puzzles» (MURDOCH, 1987: ix). Criadora foi, certamente.

³⁸⁰ Uma síntese perfeita deste espírito de Frank Thompson é o seu comentário ironicamente marxista às dificuldades amorosas do grupo de amigos que partilhava com Iris Murdoch: «It's not shortage of resources that's the problem, comrades. It's maldistribution of supplies» (*apud* CONRADI, 2002a: 95). Conradi estende, no entanto, até ao casamento com John Bailey um certo dogmatismo de Iris Murdoch: «Iris was, especially before her marriage, prone to humourless outrage about social and political issues – the wickedness of apartheid being one theme (...). She also inherited from her father's side an intense radical individualism» (CONRADI, 2001: 6).

curso argumentativo e às sólidas bases filosóficas adquiridas em Oxford, marcará a obra literária de Murdoch³⁸¹.

Em Oxford, Iris Murdoch começa a publicar poemas em periódicos, um género que desenvolverá pouco e no qual nunca chegará a revelar excelência³⁸². Um desses primeiros poemas, *Oxford Lament* de 1939, traduz de forma particularmente nítida a atitude literária de Iris Murdoch e a sua recusa da torre de marfim como posto de observação do Outro³⁸³:

*Deliver me from the usual thing,
The clever inevitability of the conversation,
The brilliant platitudes and second-hand
Remarks about life.
O for the tangent terror
Of the metaphor no one has used –
The keenness of cutting edges
On the fresh green ice of thought*³⁸⁴.

O início da Segunda Guerra Mundial encontra Murdoch num espaço protegido, em digressão com os Magpie Players, o seu grupo de teatro amador, e ainda crente no modelo soviético³⁸⁵. Iris Murdoch regressa a Londres com o anúncio da guerra que marcará indelivelmente a sua leitura do mundo e da vida. Frank Thompson oferece-se como voluntário, apesar de ser menor e da oposição ativa dos pais³⁸⁶, e em 1941 parte para a guerra. Iris Murdoch permanece em Inglaterra, estuda, pinta³⁸⁷, escreve e discute política. Em 1944,

³⁸¹ Cumpre, no entanto, assinalar a natureza paradoxalmente humanista da ironia que Iris Murdoch desenvolverá como recurso ilustrativo da condição humana. Fá-lo, contudo, de forma partilhada, humana e até formativa, e nunca de forma trocista.

³⁸² Este é um juízo estético que a própria Iris Murdoch reconhece e partilha, como o faz em 1987: «I am not really a poet. I think I don't know how real poetry is written» (SAGARE, 2001: 701).

³⁸³ Ao longo da vida, Iris Murdoch dará atenção particular aos que a rodeiam, o que fica claro no seu legado epistolar. A este respeito é do maior interesse a leitura de um artigo recente de Anne Rowe, *Those Lives Observed: The Self and the 'Other' in Iris Murdoch's Letters* (ROWE, 2009) e ainda de *Iris Murdoch, A Writer at War Letters & Diaries 1939-45*, editado por Peter J. Conradi (2010).

³⁸⁴ *Apud* CONRADI, 2002a: 98-99.

³⁸⁵ Peter Conradi cita-a dizendo, a propósito do pacto Ribbentrop-Molotov de não-agressão, o qual Frank Thompson recusa: «Curious how many intelligent people are getting the Soviet Union wrong over this business» (CONRADI, 2002a: 106). Crê-se ser Iris Murdoch a destinatária do poema *Madonna Bolshevicka*, no qual, respondendo ao pacifismo marxista de Murdoch, Frank Thompson afirma «Sure, lady, I know the party line is better/ I know what Marx would have said. I know you're right. / When this is over we'll fight for the things that matter. / Somehow, today, I simply want to fight./ That's heresy? Okay. But I'm past caring» (*apud* CONRADI, 2002a: 111).

³⁸⁶ Os pais de Frank Thompson chegam a interpor uma acção judicial para revogar o alistamento do jovem, mas a tentativa é infrutífera.

³⁸⁷ Perderou um quadro de Iris Murdoch, no qual figura uma cópia de *Ulisses*, de James Joyce. Iris Murdoch chegou a desejar ser pintora, como explicou a John Haffenden, em 1983: «My path took me away from the

Frank Thompson, depois de anos de luta no continente e de cartas trocadas com Murdoch, é detido em Litakovo³⁸⁸, na Bulgária, e fuzilado. O assassinato de Frank Thompson e o contacto com exilados salvos dos campos de concentração pela vitória aliada marcam Iris Murdoch profundamente. Também os múltiplos e distintos seminários de Oxford (por exemplo, com Eduard Fraenkel e Donald MacKinnon – que muito influenciaram Murdoch³⁸⁹ –, e ainda John Austin e E.E. Dodds, que lecciona Platão) serão determinantes para a formação intelectual da jovem estudante de Filosofia e, mais tarde, para a delineação do programa teórico que a consagrará como filósofa de direito próprio. O apreço de Donald MacKinnon pela metafísica e pela filosofia da religião abre um novo campo de interesse fundamental para a futura Ética murdochiana³⁹⁰. Note-se que MacKinnon exerceu uma influência particularmente duradoura no conceito murdochiano de Bem, como recorda A.N. Wilson:

*The Good, and our responsibility to it, was not dependent upon our own whim, or our own capacity to choose: it was an Absolute, demanding our submission and, MacKinnon would say as a troubled but devout believer in the Creeds, our worship. These intellectual considerations would remain with IM for the rest of her life, and the flood of opposing thoughts, together with the crowds of morally confused persons who filled her imagination in life and in fiction, did nothing to alter the inward convictions she learned in MacKinnon's tutorials*³⁹¹.

academic world, but then I was taken over by the desire to be a philosopher by the end of the war. I would very much like to have been a Renaissance art historian, and at one time I wanted to be a painter. I think I would have been a moderate painter if I had given my life to it, but that is an absolute hypothesis without any basis to it! I do sometimes try to paint, but I haven't got any training. So this is just a dream life. I envy painters, I think they are happy people. The painter lives with his craft the whole time: the visual world, which I adore, is always present, and the artist can always be thinking about his work, being inspired by light and so on. Painters can have a nice time» (HAFFENDEN, 2003: 128).

³⁸⁸ Livage, Lipata, Tsarevi Stragi, Malak Babul, Babul e Zavoya, cidades vizinhas de Litakovo, foram fundidas depois da guerra e renomeadas Thompson, em homenagem a Frank Thompson.

³⁸⁹ Abundam os amigos e estudiosos que atribuem à jovem Iris Murdoch uma necessidade intensa de se deixar conduzir por figuras patriarcais concretizadas em intelectuais mais velhos com os quais se envolve intelectual e, amiúde, emocionalmente, sendo exemplo supremo Elias Canetti. Peter J. Conradi sintetiza: «Reverencing her father, Iris thirsted for fatherly guidance for the intellectual she was becoming. Hence her need for gurus, for the same qualities on a more august and majestic scale. She found them in a series of learned exiles who famously influenced every aspect of British intellectual life, of whom Fraenkel might be taken as a prototype» (CONRADI, 2002a: 117-118). Wilson atribui a Fraenkel uma influência preponderante na obra futura de Murdoch: o rigor, que o próprio em outros momentos achou em falta nos textos murdochianos (cf. WILSON, 2004: 43, 73).

³⁹⁰ Numa carta a Frank Thompson, Iris Murdoch releva um aspeto fundamental na sua avaliação de MacKinnon: «MacKinnon is a jewel (...), he's a moral being as well as a good philosopher» (apud CONRADI, 2002a: 123). Wilson reconheceu o papel de MacKinnon na obra murdochiana: «IM's tutorials with MacKinnon, which turned into extended examinations of one another's souls, were an obvious seedbed not just for her later metaphysical speculations, but also for her fiction» (WILSON, 2004: 77). Como sintetizou Mark McLean «metaphysics and morals are essentially two aspects of the same endeavour for Murdoch» (MCLEAN, 2000: 195).

³⁹¹ WILSON, 2004: 78.

Em 1942 Murdoch começara a trabalhar como burocrata no *Treasury*, mas, constantemente consciencializada pela Inglaterra em guerra, pelos exilados³⁹² que chegam e pelas cartas de Frank Thompson, cedo crê insuficientes o emprego³⁹³ e as aulas particulares de Russo que vai tendo. Vivendo pela primeira vez sozinha, Iris Murdoch rodeia-se de um despojamento tido por artístico³⁹⁴. A escrita ocupa cada vez mais o seu tempo. Data desta altura todo um conjunto inicial de obras, em número incerto³⁹⁵, que não chega a público. A generalidade dos críticos deduz, a partir de cartas, diários e entrevistas, que estes primeiros textos não terão passado de uma fase de propedêutica literária necessária sim, mas não mais que isso³⁹⁶. Peter J. Conradi relata um episódio entre Murdoch e T. S. Eliot e a influência que teve: no final do outono de 1944, Iris Murdoch enviou o seu segundo romance para T. S. Eliot na editora Faber & Faber. Eliot respondeu rejeitando a publicação, uma decisão com a qual a própria autora viria a concordar, dado o caráter intimista dos seus primeiros textos. Ainda assim a falta de qualquer encorajamento fará com que Murdoch não volte a contatar a Faber & Faber³⁹⁷.

Paralelamente, Murdoch prossegue a escrita ensaística e, entre 1943 e 1944, publica uma série de recensões literárias. Uma delas, feita a um livro que se perdeu nas brumas do tempo, anuncia já uma dualidade que será fulcral na escrita e na ética de Iris Murdoch: o santo e o artista. Esta dualidade parte precisamente da leitura que o autor analisado (de pseudónimo Nicodemus) faz de ambos os conceitos, como interpretada pela própria Murdoch:

*[Nicodemus] compares the apartness of the artist with that of the saint. But the artist is not 'apart' in this sense. He sees the earth freshly and strangely; but he is inside the things he sees and speaks of, as well as outside them. He is of their substance, he suffers with them. Of saints I know nothing*³⁹⁸.

³⁹² A. N. Wilson relatará mais tarde: «Tears filled her eyes at the thought of those exiles» (WILSON, 2004: 62).

³⁹³ Numa carta a Frank Thompson, que continuamente a exorta a alistar-se na WAAF (Women's Auxiliary Air Force), Iris Murdoch relata assim o seu dia-a-dia: «I am on First Aid Duty tonight at the Treasury – an oasis of peace in a far too full life (...). We had one casualty tonight. Great excitement. A man with a cut finger. Christ!» (*apud* CONRADI, 2002a: 138).

³⁹⁴ Peter Conradi reconhece a forma como o ascetismo aparente do apartamento de Murdoch se prende com um culto de estilo boémio: «Iris's bohemianism also tended to make her avoid any hint of luxury, even if she could have afforded it» (CONRADI, 2002a: 147).

³⁹⁵ Peter J. Conradi regista que a própria Iris Murdoch tinha dificuldade em precisar o número de obras não publicadas: «Iris wrote several fictions before publishing *Under The Net* in 1954 – sometimes she gave the number as four, on one occasion six» (CONRADI, 2002a: 170).

³⁹⁶ Numa carta de 1945 a David Hicks, Iris Murdoch classifica estas obras de «my unsuccessful novels» (*apud* CONRADI, 2002a: 204).

³⁹⁷ Cf. CONRADI, 2002a: 170.

³⁹⁸ *Apud* CONRADI, 2002a: 173.

Iris Murdoch sintetiza em si ambas as dimensões, como deixará vincado Peter J. Conradi ao intitular um estudo definitivo da ficção murdochiana *The Saint and the Artist: a study of the fiction of Iris Murdoch*. A inserção do artista na substância da vida é algo que Iris Murdoch manterá no seu próprio percurso. A partir do fim da guerra, Iris Murdoch começa a colaborar com o UNRRA (United Nations Relief and Rehabilitation Administration), órgão instituído para atender às necessidades das populações libertadas do jugo nazi. Ao longo dos dois anos de trabalho que Murdoch aí desenvolve, perdura uma certa frustração pela dimensão burocrática das tarefas, mas uma noção importante de utilidade existencial por entre a morte de amigos e amantes como Frank Thompson e Noel Eldridge, um sentido que até aí faltara à jovem idealista. Para sempre se referirá à passagem pelo UNRRA como uma das coisas mais maravilhosas que fez³⁹⁹. A instituição proporciona-lhe também experiência no terreno, em Bruxelas⁴⁰⁰ e na Áustria. Gradualmente, abandonará o comunismo ortodoxo⁴⁰¹ (chega a integrar protestos contra atrocidades de Leste) e alinha com o Partido Trabalhista. A esquerda é a sua família política durante a maior parte da vida⁴⁰². Há, no entanto, uma viagem gradual que a faz alinhar com a direita em determinados aspetos⁴⁰³, nomeadamente a educação⁴⁰⁴. Ao longo da vida, há uma gradual aproximação à direita política, mas numa esfera de opinião ocasional, e nunca da militância vivida em

³⁹⁹ Cf. CONRADI, 2002a: 206.

⁴⁰⁰ A título de mera curiosidade recordei que no seu gabinete de Bruxelas, Iris Murdoch tinha afixada uma reprodução de *A Queda de Ícaro*, de Pieter Brueghel.

⁴⁰¹ Em 1987 Iris Murdoch responde à pergunta de se o comunismo terá futuro: «Well, I hope it hasn't. If by communism one means a regime like those that have existed in the Soviet Union and Eastern Europe. *This communism*» (SAGARE, 2001: 704, itálico meu).

⁴⁰² Richard Todd recorda: «[Murdoch] remained for a long time close to the Left» (TODD, 1984: 15).

⁴⁰³ Em 1968, Rubin Rabinovitz dizia dela, politicamente, «After a brief period as a Marxist, Miss Murdoch left communism in the Stalinist era and now describes her position as unilateralist, liberal, and pro-Labour – a position which might be *inferred* from a careful reading of her novels» (RABINOVITZ, 1968: 7, itálico meu). Já em 1984, Richard Todd refere-se a Iris Murdoch como «a thinker of definitely radical if *no longer* unquestionably left-wing instincts» (TODD, 1984: 22, itálico meu).

⁴⁰⁴ A. N. Wilson, biógrafo controverso – a dose de veracidade da sua biografia de Iris Murdoch padece, fruto de momentos menos verosímeis (verdadeiros?), como aquele em que descreve Iris Murdoch como espia comunista a deixar informações numa árvore oca –, mas próximo da autora, ilustra esse trajeto, recordando que o distanciamento da esquerda já democrática do Labour Party parte do desacordo em relação às políticas de educação: «the fundamental and obvious way in which to eliminate inequality was to provide good education for everyone regardless of whether they could afford to pay for it. And now the (...) 'The Labour Party... the party of the Left... introduces a system of education which is bad. Bad,' she repeated, going rather red (...). But why introduce 'mixed-ability classes'? We want schooling to be demanding. We want children to be introduced to what is difficult, to mathematical concepts, to grammar, to language. This is so vitally important. And this is what the Labour Party has taken away from everyone. That is an act of great wickedness.' *'So did you vote Conservative at the last election?' I asked. She laughed slightly and said she did not think she would ever go quite as far as that*» (WILSON, 2004: 36, itálico meu).

tempos de juventude⁴⁰⁵. Chega, ainda assim, a apelar ao voto conservador, aqui citada em conversa com o próprio autor A. N. Wilson a propósito do Marxismo:

Well, I hope we would talk about why these beliefs were wrong, why a belief in the individual, in freedom... This is vital. We were all drawn to Marxism as it were, as a way of fighting Hitler, Fascism, but... What has always interested me is the idea of freedom, of individual freedom (...). We thought – poor children that we were – that Communism would bring freedom (...). It is possible to think and as a result of thought we can devise political schemes which are better than others. Of course we can (...). We have a constitutional monarchy – that's ideal by many standards. We have freedom of thought, freedom of speech – these things were fought for. Of course the values of the Conservative Party are better than those of the Socialists (...). You must vote Conservative⁴⁰⁶.

Há, no entanto, um aspeto fundamental a reter: a própria Iris Murdoch recusava a leitura desta viagem pelo espectro político como mera deriva⁴⁰⁷.

A obra murdochiana não é nunca panfletária, nem sequer orientada por qualquer cartilha externa, chegando a ser criticada pela ausência de rumo político e preocupação histórica. A estudiosa Jacqueline Rose recorda esta questão⁴⁰⁸:

She has been criticized for not being political, because her characters do not seem to belong to a recognizably political world; but that might be the whole point. In Iris Murdoch's novels, the characters are suspended from civic possibility, and yet they talk on as if they might – just might – be living in an Aristotelian, or Platonic, world where to be virtuous was to be part of a polis before anything else⁴⁰⁹.

⁴⁰⁵ A. N. Wilson associa esta aproximação ao marido de Iris Murdoch, John Bailey: «Since those days, she has absorbed John's Right-Wing views on most subjects, though I don't believe she shares his whooping enthusiasm for capital punishment» (WILSON, 2004: 43); «when she came to express 'views' about the state of the world, they were often 'right-wing'; but in an extraordinarily detached way. The truth is that she took almost no day-to-day interest in politics, and if a newspaper was in her hands, it would as like as not be the *Evening Standard*, which she read for the cartoon strip, Modesty Blaise» (WILSON, 2004: 100-101).

⁴⁰⁶ *Apud* WILSON, 2004: 248-249, destaques no original.

⁴⁰⁷ Assim o apontou a A. N. Wilson, quando este lhe apresentou textos a incluir na futura biografia (que acabaria por surgir apenas postumamente): «Once, when I carelessly spoke of her lurch, or drift, away from youthful left-wing ideology, she retorted firmly, 'I don't like the images of lurching or drifting. I have *thought* about these matters» (WILSON, 2004: 68, *italico* no original). Denise Hilarion recupera algumas questões políticas pós-II Guerra Mundial no seu estudo *Problème du Mal et Conscience Humaniste après 1945: George Orwell, Arthur Koestler, Angus Wilson, Iris Murdoch* (HILARION, 1987).

⁴⁰⁸ Richard Todd associa este ponto à crítica murdochiana do Existencialismo: «it has often been remarked that, for a thinker of definitely radical if no longer unquestionably left-wing instincts, there is surprising little political commitment in her novels. And although she admired such commitment in Sartre and de Beauvoir, she sees this as a central issue in discussion of their work, a primary challenge which she must redefine» (TODD, 1984: 22).

⁴⁰⁹ ROSE, 1996: 74.

Seria, no entanto, redutor negar absolutamente a existência de preocupações sociais e políticas na sua ficção. Peter Wolfe descreve em Murdoch:

*an eye for social detail, an ear for philosophical undertones, and a heart attuned to the many nuances of commitment (...). This sensitivity allows her to narrate and to distill*⁴¹⁰.

Na verdade, a experiência direta com a esquerda comunista concederá a Iris Murdoch uma valorização das relações como definidoras da existência humana, mas também, por resposta ao comunitarismo e normativização, uma compatível valorização do indivíduo⁴¹¹.

A vivência continental de Iris Murdoch, que a influenciará intelectualmente toda a vida⁴¹², é marcada por um forte (e profundo) entusiasmo pelo espírito francês coevo, que a conduzirá, naturalmente, ao Existencialismo, tanto sartriano como, sobretudo, de Gabriel Marcel. Esta atração generalizada é um fenómeno comum à época. Anatole Broyard refere um *flirt* com o Existencialismo⁴¹³. Peter Conradi classifica este encantamento como típico da época, recordando a expressão de Arthur Koestler quando referiu uma *gripe francesa* que atingiria os intelectuais britânicos do momento⁴¹⁴. A própria Iris Murdoch, citada muito mais tarde pelo amigo John Russell, teria comentado essa fase e as relações intelectuais entre franceses e ingleses:

*I was never a Sartrean, or an existentialist, but Paris had always been – and is still, though I don't go there so often now – an indispensable city, a kind of Mecca for me. My Paris in the 1940s wasn't only philosophy, though. It was Edith Piaf on stage, and the Compagnons de la Chanson, and lots of other things. (...) I wish that more English people would have an easy day-to-day rapport with the French. They don't find it easy, though. They admire Stendhal and Flaubert, but they don't feel close to them, the way they do to the Russians. Tolstoy and Dostoyevsky are English, they think. They even think that Proust is English, too*⁴¹⁵.

⁴¹⁰ WOLFE, 1978: 113.

⁴¹¹ Ben Obumsele verificou também esta influência dos anos de militância comunista: «Although she has turned away from revolutionary enthusiasm towards a more inclusive charity, the socialist horror's at human egotism with its denial of community is still her main concern. Her insistence on both the unique preciousness of the individual and the absolute necessity of surrendering individuality expresses a paradox which is meaningful as much to the mystic as to the socialist» (OBUMSELE, 1975: 310).

⁴¹² Note-se o enquadramento que o biógrafo A. N. Wilson crê desejado pela autora: «it was in some great European tradition of modern writing – Beckett, Queneau, Sartre and Canetti – that IM aspired to place herself» (WILSON, 2004: 91).

⁴¹³ Cf. BROYARD, 1986.

⁴¹⁴ Cf. CONRADI, 2002a: 213. A intensidade é tal que, a propósito da filosofia existencialista, numa carta de setembro de 1945, Iris Murdoch invoca a frase de Valéry «pluie/Ou on se jette à genoux» (CONRADI, 2002a: 214). É no entanto importante não confundir esta simpatia com uma mera cedência a uma moda intelectual, algo que não é típico de Murdoch, como se comprova pelo distanciamento total do pensamento analítico, bem mais em voga nos ambientes filosóficos ingleses frequentados por Murdoch. Recorda Rubin Rabinovitz: «she had been somewhat attracted to existentialism. Though the logical analysts were very influential at Oxford when she studied there, Miss Murdoch seems never to have been particularly sympathetic to their views» (RABINOVITZ, 1968: 8).

⁴¹⁵ *Apud* RUSSELL, 1990.

Esta ligação a França terá um impacto fundamental na escritora britânica. Iris sente que partilha com Albert Camus o equilíbrio de escrita ficcional e escrita ensaística⁴¹⁶, enamora-se da novelística de Simone de Beauvoir⁴¹⁷ e reencontra-se na consciência mística dos chamados Existencialistas religiosos⁴¹⁸. Eis a forma como descreve todo o movimento em Outubro de 1945:

*a group of theories descended from Hegel & Kierkegaard, via Jaspers & Heidegger [sic] & now incarnated in Jean-Paul Sartre (non Catholic variety) & Gabriel Marcel (Catholic variety) and others. It's anti-metaphysical & phenomenalist in flavour – concerned with the concrete puzzle of personal existence, rather than with general theories about the universe... It's a theory of the self, & the self's attitude to death*⁴¹⁹.

Para Murdoch, esta abertura lúcida ao sentimento religioso da parte de alguns setores existencialistas é um fator de atração primordial. Recordo que a autora defenderá o valor de uma religiosidade ateia (*a-theos*), desprovida do conceito de Deus, mas centrada no

⁴¹⁶ Cf. carta de maio de 1945 na qual Iris Murdoch diz «As a result of late repercussions from Kierkegaard & Kafka the French novelist seems to be in a dilemma, wondering whether to write a philosophical essay or a novel. Some, like Albert Camus, write first one & then the other... a lot of exciting & maybe good literature seems to be getting written. I'm quite intoxicated by all this. The intellectual fumes are strangely mixed, very strong, overpowering» (CONRADI, 2002a: 214).

⁴¹⁷ A concepção beauvoiriana da mulher como um Outro na sociedade falocêntrica influencia, também, o pensamento murdochiano, não tanto na atenção à Mulher, mas na leitura do Outro consciente de Si como um Outro. Para lá dos já referidos trabalhos de Maria Luisa Ribeiro Ferreira, Peter Christensen apresentou também uma leitura comparada das filósofas em *Iris Murdoch as Critic of Simone de Beauvoir* (CHRISTENSEN, 1993).

⁴¹⁸ Refiro-me aqui a autores que conciliam o humanismo (e mesmo individualismo) existencialista do Ser Humano, lido como autor de si próprio, com a crença religiosa em conceitos e valores transcendentais. Nomes fundamentais são os de Gabriel Marcel, autor que influencia Murdoch diretamente, e de Karl Jaspers, para além da natural génese heideggeriana. Num precioso, cuidado e conciso manual de introdução ao existencialismo publicado recentemente, Thomas R. Flynn explica este delicado equilíbrio: «We saw Sartre give brief mention to theistic existentialists in his lecture and then proceed to discuss existentialism in terms that seem to exclude or at least discount belief in God. But not all humanism is atheistic. In fact, in a manner analogous to that of Heidegger, theists argue that atheism degrades the true worth of the human being by reducing him or her to a mere product of nature, without intrinsic value or ultimate hope. Again, much turns on the kind of freedom or autonomy that the would-be existentialist accords the individual. Atheists claim that such freedom is absolute. Whatever perfections humans have ascribed to God, they insist, have been gained at their own expense and theology is simply anthropology upside down. Nietzsche's thesis about the death of God leads him to advocate a heroic atheism by which one forges ahead like Sisyphus despite the presumed indifference of the Universe. Theists, on the contrary, argue that the distinguishing feature of the human being is his or her openness, not just to Heideggerian Being (though some would interpret Heidegger in a vaguely theistic manner), but to a Deity that understands and cares. For them, freedom is genuine but created. They view the world and our existence as a gift and an invitation to a loving response. Our resultant attitude should be one of what Gabriel Marcel calls 'creative fidelity' to this gift» (FLYNN, 2006: 54-55).

⁴¹⁹ *Apud* CONRADI, 2002a: 215.

reconhecimento de Absolutos e no valor da religião como fonte de introspecção desprovida de Ego⁴²⁰.

Ainda nesse ano de paixão francesa, conhece Jean-Paul Sartre em Bruxelas, mas nunca desenvolverão qualquer intimidade, nem sequer epistolar⁴²¹. Murdoch permanece cativada pela ética sartriana (que pouco mais tarde tão intensamente renegará), e escreve a um amante:

*his writing and talking on morals – will, liberty, choice – is hard & lucid & invigorating. It's the real thing – so exciting, & so sobering, to meet at last – after turning away in despair from the shallow stupid milk & water 'ethics' of English 'moralists' like Ross & Prichard (...). Nietzsche's and Schopenhauer's great big mistakes are worth infinitely more than the colourless finicky liberalism of our Rosses & Cook Wilsons*⁴²².

A.N Wilson, biógrafo de Iris Murdoch, coloca na questão da liberdade a ruptura radical de Murdoch com o Existencialismo, ao destrinçar a liberdade política da liberdade moral. A crença em absolutos éticos afastará Murdoch de Sartre e aproxima-la-á de Simone Weil e de um retorno a Platão⁴²³. Há, paralelamente, como assinala Rubin Rabinovitz, uma dimensão de (mito de) amadurecimento⁴²⁴ no afastamento murdochiano do Existencialismo⁴²⁵.

⁴²⁰ A este propósito, é de interessante leitura o artigo de Camille Fort *Le Dieu caché d'Iris Murdoch* (FORT, 2007). Se, como afirma Montserrat Figuerola, «Art and religion converge in morals» (FIGUEROLA, 2007: 244), então Murdoch opta distintamente pela Arte.

⁴²¹ Como registos do encontro perduram apenas as referências em cartas a amigos e no diário da própria Iris Murdoch, e ainda o autógrafo de Jean-Paul Sartre no exemplar de Murdoch de *O Ser e o Nada*. Richard Todd recorda o caráter inovador desta aproximação murdochiana: «She was one of the earliest non-Gallic readers of Jean-Paul Sartre's *L'Être et le Néant* (1943), and met its author in 1945» (TODD, 1984: 16).

⁴²² CONRADI, 2002a: 215-216.

⁴²³ Cf. WILSON, 2004: 129.

⁴²⁴ Concorde, no entanto, com A. N. Wilson, quando este afirma que a recusa de classificação por Murdoch não equivale a uma efetiva inadequação do termo existencialista para caracterizar o seu pensamento, ou parcelas do mesmo: «her life as an existentialist. ('I never was an existentialist,' she characteristically used to say whenever questioned about it in later interviews)» (WILSON, 2004: 135). Wilson vai mais longe e afirma «IM was an existentialist, and her best novels are all profoundly existentialist books» (WILSON, 2004: 137). Reconheço, no entanto, que, aqui, como amiúde no seu livro devotado a Iris Murdoch, A. N. Wilson se estende para lá da objetividade para um romantismo biográfico explícito em referências como as que se seguem: «IM, who had once seen Sartre in a bookshop in Brussels at the end of the war, loved Paris and spoke much in the post-war decade of her intention of spending a lot of time there (...). IM in her fantasy life enjoyed the thought of being, if not Sartre's mistress, at least a Simone de Beauvoir-type character who sat in cafés, smoked cigarettes and wrote long philosophical novels» (WILSON, 2004: 143). Autores como Richard Todd partilham com a própria Murdoch a identificação de amadurecimento e autonomização do pensamento da filósofa com o gradual afastamento expresso da corrente existencialista, como dito já em 1984: «In this way her career can be seen to have fallen into a number of phases and stages leading her from the influence of post-war existentialist fiction to a position now peculiarly her own» (TODD, 1984: 14-15).

⁴²⁵ Cf. RABINOVITZ, 1968: 8.

É, no entanto, fundamental afirmar claramente que, embora haja no pensamento de Murdoch uma notória viagem intelectual de distanciamento do Existencialismo, evidente até no tom das críticas feitas⁴²⁶, Iris Murdoch nunca foi uma existencialista incondicional (assim como nunca será uma anti-existencialista primária) e o seu primeiro livro⁴²⁷, *Sartre: Romantic Rationalist*, longe de ser um panegírico, compila já múltiplas críticas à corrente filosófica iconizada por Jean-Paul Sartre, críticas que se manterão, aliás, em identidade e quantidade (ainda que nem sempre em intensidade) ao longo do percurso filosófico da autora. Tal não implica, contudo, necessariamente a cisão que, intui-se, Iris Murdoch desejaria. De facto, creio que, apesar de renegar as soluções existencialistas para a existência humana – recusa de essências, auto-criação, responsabilidade universal, mas subjetiva – Iris Murdoch partilhará durante toda a sua vida intelectual da mundividência existencialista e das suas conclusões principais relativas ao *Ser*⁴²⁸, pretendendo, no entanto, buscar novas respostas e leituras distintas do *Dever Ser*, recorrendo, para esse efeito, a autores mais próximos de uma dimensão mística. Ben Obumselu é claro nesse sentido:

*So sounding a rebuke should indicate a final break with her earlier existentialist persuasion. But Murdoch remains, I think, recognizably in the camp – the atheistical mysticism (led by Plato and Simone Weil) in which she has sought a more disciplined account of moral life has brought her back to the traditional concepts of duty and selflessness. But she has failed to re-animate the world-view in which those concepts presided, the world-view assumed in the nineteenth-century realistic novel she so much admires. The world reflected in her own work is lonely and absurd*⁴²⁹.

De facto, se nos textos crítico-filosóficos Iris Murdoch sustenta posicionamentos de matiz (e matriz) espiritual, a sua obra literária, o espaço em que concretiza a sua mun-

⁴²⁶ Ben Obumselu, autor de um artigo fundamental intitulado simplesmente *Iris Murdoch and Sartre* refere já em 1975 este fator: «Iris Murdoch's criticisms of existentialism have increased in their harshness» (OBUMSELU, 1975: 296).

⁴²⁷ O livro terá tido origem num projeto mais generalista e nunca concretizado, dedicado ao Existencialismo Francês como um todo. Assim se pode presumir de A. N. Wilson: «In 1950 she signed a contract with Bowes & Bowes to write a book entitled *The French Existentialists* (...) The book never got written» (WILSON, 2004: 84).

⁴²⁸ Em 2009 apresentei uma comunicação intitulada *Iris Murdoch – Existentialist in spite of herself?* onde concluí: «Her 'response' to existentialism becomes an improvement on existentialism and she goes beyond being an existentialist in spite of herself to be an existentialist all by herself» (ARAÚJO, 2011: 86). Concorro, assim, com a atitude de Elizabeth Dipple a propósito da necessidade de se ler Iris Murdoch mais além das afirmações da própria autora sobre a sua obra: «criticism of her novels must, I think, break loose from the compelling frame Murdoch has given» (DIPPLE, 1982: 37). Afinal, como afirma Jean-Marie Schaeffer: «Il importe donc de distinguer entre le principe d'intentionnalité et l'utilisation de l'intention de l'auteur comme norme d'interprétation» (SCHAEFFER, 2011: 90).

⁴²⁹ OBUMSELU, 1975: 296, destaques meus.

dividência, partilha muito da leitura (efetiva, e não estereotipada) do Ser Humano e da Vida defendida pelos Existencialistas⁴³⁰.

Frases como as seguintes, escritas pelo punho do existencialista mais visceralmente negado por Murdoch, Jean-Paul Sartre, poderiam sem dúvida ter sido subscritas pela autora anglo-irlandesa:

*não há dos nossos actos um sequer que, ao criar o homem que desejamos ser, não crie ao mesmo tempo uma imagem do homem como julgamos que deve ser. Escolher ser isto ou aquilo é afirmar ao mesmo tempo o valor do que escolhemos, porque nunca podemos escolher o mal, o que escolhemos é sempre o bem, e nada pode ser bom para nós sem que o seja para todos (...); Estamos sós e sem desculpas (...); o cobarde se faz cobarde, que o herói se faz herói; há sempre uma possibilidade para o cobarde de já não ser cobarde, como para herói de deixar de o ser (...); os outros...como condição da sua existência (...) O outro é indispensável à minha existência*⁴³¹.

É inegável que, pela angustiante solidão em que coloca o Ser Humano, o Existencialismo sartriano não é menos eticamente exigente do que o misticismo ateu ou a moral laica⁴³² de Murdoch – talvez o seja até mais. O que Murdoch recusa desde o primeiro dia é a noção de subjetividade universal que está subjacente à teoria de Jean-Paul Sartre. São, assim, muito diferentes as respostas que cada autor defende frente a uma perspectiva existencial semelhante⁴³³.

Na Suíça, Iris Murdoch conhece e inicia uma amizade profunda e platónica⁴³⁴ com o escritor Raymond Queneau, destinatário da dedicatória do primeiro romance publicado

⁴³⁰ No fundo, esta tensão resulta da circunstância que James Clements encontra em diversos autores de meados do século XX, incluindo Iris Murdoch: «these novelists attempt to use language to get beyond language, and to use fiction to approach truth, in the pursuit of a higher morality than exists outside rational thought, but which had been lost in the mire of an increasingly rational age» (CLEMENTS, 2012: 29).

⁴³¹ SARTRE, 1964: 245, 253, 271-272, 275.

⁴³² Uso aqui a expressão sartriana (SARTRE, 1964: 252). Recordo e enfatizo que o sujeito sartriano não se compraz na sua crença na ausência de essências e de Deus, mas decide enfrentá-la total e individualmente, ao invés de adaptar novas crenças à descrença que o aflige – «não há desculpas» (SARTRE, 1964: 253).

⁴³³ Recuso, e considero até enganadora a conclusão de Ben Obumselu no seu (fora isso, notável) estudo das relações entre Iris Murdoch e Jean-Paul Sartre, quando afirma: «She and Sartre are on the same road, although, characteristically, she has travelled much further» (OBUMSELU, 1975: 298). Na minha perspectiva, não se trata de viajar a par e seguir viagem mais além, mas sim de viajar a par e, perante uma intersecção, seguir novos caminhos opostos. Não pretendo fugir a qualquer exercício de valorização, mas creio ser esta uma leitura mais justa.

⁴³⁴ Apesar de alguns autores o identificarem como amante de Iris Murdoch, a própria, certamente não por um pudor ausente de outras confissões amorosas, responde ao então biógrafo autorizado A.N. Wilson, quando interrogada a esse propósito: «Nothing happened in the case mentioned» (WILSON, 2004: 65). Para os mais interessados na dimensão biográfica, a recente aquisição, pelo Centre for Iris Murdoch (Kingston University), de 164 cartas de Murdoch datadas entre 1946 e 1975 permite um aprofundamento dos laços entre a autora e o mentor literário. Frases como «I would do anything for you, be anything you wished me, come to you at any time or place (...) you don't need me in the way in which I need you» (1952, *apud* FLOOD, 2010) alimentarão,

pela autora. Através dele, já afastado, mas muito conhecedor do Surrealismo, Iris Murdoch conhece novos mundos literários, mundos que não habitará, mas que a influenciarão. Queneau influencia directamente, aliás, os primeiros romances de Iris Murdoch⁴³⁵.

Cedo Iris Murdoch regressa a Inglaterra e a uma série de ligações amorosas que o seu biógrafo primordial, Peter J. Conradi, relata ao detalhe novelístico. Menciono este aspeto porque muitas destas ligações marcarão profundamente Iris Murdoch e terão impacto na sua obra. Destacam-se o entusiasmo platónico pelo (e com o) Professor Douglas MacKinnon, o triângulo amoroso com o amante desprezado Michael Foot e a melhor amiga Phillipa Foot, os relacionamentos com os *enchanters* Thomas Balogh e Elias Canetti, e o idílio com Franz Steiner, interrompido por morte prematura do refugiado e sobrevivente dos campos de concentração. Para alguns têm também particular importância as supostas experiências homossexuais da autora, embora deva dizer que, apesar da clara tolerância murdochiana para com a homossexualidade, não subscrevo esta centralidade. A este respeito, pelo contrário, A. N. Wilson condensa o reconhecimento do não-biografismo da obra ficcional murdochiana com a grande importância que o próprio atribui aos possíveis episódios homossexuais de Iris Murdoch:

That IM's novels reflect her experience is unquestionably true; but much of her 'experience' is lacking from the books altogether. There are, for example, no Dickensian or Proustian evocations of her childhood, which she described so frequently as 'a perfect Trinity of love', but which had no place in the fictive part of her brain. Nor do her novels depict that important, and perhaps most important, element of her emotional life, namely lesbian love⁴³⁶.

Por esta altura, Murdoch candidata-se a um doutoramento em Newnham College, Cambridge e tenta dar aulas de Filosofia na Universidade de Sheffield. Ganha, entretanto, uma bolsa e uma vaga para estudo na Universidade de Vassar, no estado de Nova Iorque. No entanto, pela resposta da própria à questão quanto à filiação passada ao Partido Comunista, perde o direito de visto e de entrada nos Estados Unidos, situação que perdurará ao longo de muitos anos e que influenciará a leitura murdochiana dos Estados Unidos da América. Peter J. Conradi descreve assim a ligação novelística entre Iris Murdoch e os Estados Unidos da América:

certamente, a versão romântica (ainda que platónica) da amizade destes dois nomes da literatura mundial. Anne Rowe destacou a sua importância literária para o real conhecimento das influências continentais em Murdoch (FLOOD, 2010). Um aspeto lateral, mas relevante, é a contribuição para a dissolução da figura intelectual, fria, segura e equilibrada de Murdoch, aqui mostrada, por seu punho, como humanamente insegura e perturbada por dramas existenciais.

⁴³⁵ O primeiro romance publicado por Iris Murdoch, *Under the Net*, é dedicado a Queneau e apresenta um assumido pastiche do romance *Pierrot, mon ami*, do próprio Raymond Queneau. A. N. Wilson fala de um «spirited pastiche» (WILSON, 2004: 83).

⁴³⁶ WILSON, 2004: 91.

*it is in her fiction the land to which, like Henry James in The Golden Bowl, she exiles characters at the end of two novels; or the place where neurotically stiff English intellectuals go to liberate themselves, arriving back home in a state of unacceptable exuberance*⁴³⁷.

Começa aqui um (raro) período depressivo na vida de Iris Murdoch, marcado pela indefinição profissional e pelas dificuldades financeiras para as quais o pai a alertara aquando da sua demissão da UNRRA. Coincide este momento existencial com uma fase de crescente interesse pelo sentimento religioso, alimentado pelo seu professor, o devoto Douglas Mackinnon, que sugere uma visita à Abadia de Malling, em Kent⁴³⁸.

Iris Murdoch, educada num contexto familiar religioso e escolar predominantemente agnóstico, abordará, assim, as preocupações metafísicas da religião a partir de um terreno intelectual secular de ampla cultura⁴³⁹. Há nela uma valorização da intervenção concreta que coexiste com uma tendência metafísica próxima do (mas não equivalente ao) sentimento religioso. A ética surge assim como terreno primordial do interesse murdochiano, ponto de encontro de valores estruturais, lidos como metafísicos, e de preocupações concretas, circunstanciadas, derradeiramente humanas⁴⁴⁰. Numa carta datada de plena segunda guerra mundial, depois de ter descrito o quadro doloroso de recuperação de destroços na sequência de um bombardeamento, Iris Murdoch explica:

*My trouble is that I am obsessed with my soul... I was not made for action, I hate action, I loathe political activity, of any sort beyond reading Engels & enjoying the intellectual refinements of Marxism. I have to force myself to be active – my spirit is forever returning to the still centre, & I have to drive it out again into the world of movement & change... My journey is just beginning. One cannot have a harmony that does not contain the universe... and that... Means changing the social system*⁴⁴¹.

O encanto de pós-guerra de Iris Murdoch com o Existencialismo co-existe na autora com uma aproximação filosófica ao Cristianismo centrada na melhoria do Eu, conseguida pela superação do individualismo através da metafísica – está já em marcha o processo

⁴³⁷ Um exemplo deste último percurso é Morgan Browne, de *A Fairly Honourable Defeat*. CONRADI, 2002a: 247.

⁴³⁸ Esta visita terá um papel central na criação do romance *The Bell* e das suas personagens religiosas, nomeadamente a Abadessa, que abordarei adiante.

⁴³⁹ Richard Todd fala de «a carefully cultivated, historically aware, and genuinely international literary sensibility», que acompanha «strong conceptions of the role of art in society and as an instrument of human knowledge» (TODD, 1984: 14).

⁴⁴⁰ Para Rubin Rabinovitz, o interesse de Murdoch por questões éticas parte de um interesse filosófico e reflete-se, depois, de forma natural, na obra ficcional: «One of Miss Murdoch's greatest interests, in the classroom as well as in her philosophical articles, is ethics; and ethics is certainly the legitimate concern even of the non-philosophical novelist» (RABINOVITZ, 1968: 3).

⁴⁴¹ *Apud* CONRADI, 2002a: 249.

que conduzirá Murdoch a declarar a metafísica como guia para a moral⁴⁴². Há, em Iris Murdoch, uma ideia central que guiará o seu pensamento e a colocará em rota de colisão com o pretenso solipsismo da corrente existencialista: a recusa do individualismo, lido pela autora como fonte de enganos e obstáculo ao Bem. A ética murdochiana resume-se à existência de um Bem em si⁴⁴³ a ser procurado e atingido pela intolerância com o Eu e a tolerância com o Outro, uma ideia que se forma muito cedo na sua obra e é repetida e explorada ao longo do percurso artístico e intelectual da autora. Essa coerência extrema pode ser igualmente considerada a falha maior da filosofia murdochiana⁴⁴⁴. Paralelamente, a crença otimista no potencial humano, não de sartrianamente superar a contingência, mas de a aceitar, é uma crença algo desmedida⁴⁴⁵. Falamos de uma filosofia centrada no indivíduo (ainda que anti-individualista) e numa relação pessoal com o Bem, que secundariza qualquer forma de esforço coletivo ou contextualização historico-social, crítica que

⁴⁴² *Metaphysics as a Guide to Morals* é o título da obra filosófica que virá a publicar em 1992. Trata-se de um texto fundamental e da obra filosófica mais extensa de Iris Murdoch, mas não necessariamente da obra mais conseguida. Note-se a caracterização de A. N. Wilson: «an imperfect work, rambling and occasionally incoherent. Yet its patient, Kantian insistence on the reality of goodness lies at the heart of IM's work and life» (WILSON, 2004: 240).

⁴⁴³ É desta noção que se origina a classificação de Iris Murdoch como realista moral. Note-se a definição de realismo moral em A. N. Wilson: «moral realism – the belief that the Good has as much outer reality as matter. It is not something that we summon up by acts of will» (WILSON, 2004: 148).

⁴⁴⁴ Martha C. Nussbaum, para lá da admiração, partilha desta teoria: «a simplifying universal theory, always a Murdochian vice» (NUSSBAUM, 2003: xviii). É, no entanto, um vício que Iris Murdoch interpretaria como tal e rejeitaria adoptar voluntariamente. De facto, as palavras de Denis Wrong sobre *Under the Net* (e *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera), serão extensíveis ao todo da obra murdochiana, pelo menos no plano das intenções: «Two well-known modern novelists, Iris Murdoch and Milan Kundera have, each in a single novel, eloquently expressed the view that 'theory' is fundamentally useless in illuminating, let alone overcoming, the quandaries of human life when major decisions have to be made. Both of them essentially identify theory with general statements from which practical prescriptions might be derived to aid in the resolution of the highly contingent problematic situations in which human beings inescapably find themselves. Both writers considered this insight into the irreducible particularities of the individual human lives important enough to invoke it, albeit allusively, in the very titles of the novels in question, *Under the Net* and *The Unbearable Lightness of Being*» (WRONG, 2005: 6).

⁴⁴⁵ A título de curiosidade, mas com significado para a interpretação da obra murdochiana, recordo a reflexão de Lisa Fiander, para quem este sopro otimista de Murdoch por entre o pessimismo existencial da ficção britânica sua coeva se associa, não à Verdade desejada, mas a ambientes mágicos e contos de fadas: «In her 1970 essay, 'Existentialists and Mystics,' Murdoch argued that fiction should take up the role that philosophy once had, of comforting and sustaining readers with images of human ability: 'And if stories are told, virtue will be portrayed, even if the old philosophies have gone away.' (181). If British fiction has become especially grim over the past fifty years, describing bleak landscapes inhabited by the cruel and the disheartened, Murdoch, Drabble and Byatt provide magical alternatives for the reader. The fiction of these writers is distinctive in its presentations of an encouraging view of humanity. It has this characteristic in common with fairy tales» (FIANDER, 2004: 22).

lhe é apontada amiude⁴⁴⁶. Recentemente começa a surgir uma vaga de estudos de aspetos político-sociais em Murdoch⁴⁴⁷, mas esta é sempre uma dimensão a recuperar dos textos, e não um aspeto central do pensamento da autora.

A atenção ao Eu só é válida para Iris Murdoch no sentido do aperfeiçoamento e não de uma auto-reflexão que se possa confundir com auto-comiseração e teatralização de si mesmo. Iris Murdoch não é, aliás, imune ao fenómeno, o que a pode tornar ainda mais consciente dos perigos do mesmo, como provam os seus diários, nomeadamente este excerto de 1947:

Urge towards drama is fundamental⁴⁴⁸(...). I am using novels to slough off my lesser selves – instead of a means to self-knowledge and greater inwardness. Hence my ‘moral vulgarity’.

The escape from drama? (Need of not drifting away from politics.) In love. (...). Drama besets me – when alone often, walking along road &c. This corrupts my inner life – I must attend to that fact. (...) What goes on in my head is 4/5 unnecessary or bad. Fantasies, self-pity, self-torture⁴⁴⁹.

Bem e Amor são realidades extremamente próximas no pensamento da autora, para quem o Bem é algo de inatamente apelativo ao indivíduo, um equilíbrio do Eu com o Outro que lhe é natural, desejável e apazível, e não o árduo abdicar de si próprio promovido por alguns ascéticos. Courtney Fitzsimmons sintetizou o Bem murdochiano como algo de ativo e ligado a Eros, enquanto Amor do Bem, portanto como algo que o indivíduo descobre e que naturalmente o atrai⁴⁵⁰.

No final da década, Iris Murdoch prossegue estudos pós-graduados e torna-se *fellow* em St Anne's College, Oxford, onde leccionará Filosofia durante um total de quinze anos. Em 1963, e durante quatro anos, transfere-se para o Royal College of Arts, acabando depois por abdicar da docência para se dedicar por completo daí por diante à criação literária e filosófica. São dois os percursos intelectuais que, a par, marcarão a sua vida: a filosofia

⁴⁴⁶ Como refere também Jane Zhang: «her philosophical works (...) appear idiosyncratic and individualistic – more like a commentary on other philosophers than a philosophical system (...) a Platonic search for a transcendent Good, which, to her, is equivalent to a quest for self-perfection (...). Even many who admire Murdoch judge this perspective as limited. Martha Nussbaum, for instance, points out that it is one thing to focus on each person's struggle for self-perfection. It is quite another thing to suggest that social justice does not matter or the search for it is superficial» (ZHANG, 2007: 1-3).

⁴⁴⁷ É o caso, a título de exemplo, do artigo de Anne Rowe e Sara Upstone, publicado em 2012, *Iris Murdoch, Ian McEwan and the Place of the Political in Contemporary Fiction* (ROWE & UPSTONE, 2012) ou do artigo *Beyond Fact and Value: Asceticism and Politics in Murdoch's Later Work* apresentado por Rui Bertrand Romão ao Colóquio 'Baggy Monsters' Late Works by Iris Murdoch realizado pela Iris Murdoch Society em setembro de 2012.

⁴⁴⁸ Usado aqui no sentido de *fundamento, essência e não de importante, necessário*.

⁴⁴⁹ *Apud* CONRADI, 2002a: 251-252.

⁴⁵⁰ Cf. FITZSIMMONS, 2010: 165.

moral e a ficção literária⁴⁵¹. Iris Murdoch casou-se com o académico John Bailey, professor de Literatura Inglesa em Oxford, cuja obra crítica a influenciará⁴⁵². Será um casamento de intelectuais, duradouro, cúmplice, pleno de adultérios confessos (pelo menos por parte de Iris Murdoch) e sem filhos. Para Bailey, essa questão surge como algo nunca debatido, dada a idade dos noivos (Iris Murdoch casa um mês depois de cumprir 37 anos). No entanto, a maternidade (ou, antes, o instinto maternal) não é um capítulo ausente da vida psicológica da autora, para surpresa até dos mais íntimos⁴⁵³.

Dois anos antes do casamento, após a série de textos preteridos, Murdoch publicara⁴⁵⁴ finalmente um romance, *Under the Net*, uma espécie de resposta (e homenagem⁴⁵⁵) à ficção sartriana, depois de o seu primeiro livro, de ensaio filosófico, ser também dedicado a Jean-Paul Sartre⁴⁵⁶. Inicia-se assim uma série de vinte e seis romances⁴⁵⁷ publicados entre 1954 e 1995 (*Jackson's Dilemma* será o último⁴⁵⁸), que serão acompanhados por seis livros de Filosofia⁴⁵⁹

⁴⁵¹ Richard Todd refere espiritualmente «her 'other' career as one of Britain's leading moral philosophers» (TODD, 1984: 14).

⁴⁵² A influência poderá, aliás, ser considerada mútua. A. S. Byatt recorda este tráfego intelectual bidireccional a propósito da recusa da tipificação das personagens, algo em que Murdoch poderá ter incorrido, mas que nunca defendeu. Diz Byatt, recordando os livros *The Characters of Love* e *Tolstoy and the Novel*, de John Bailey: «John Bailey argues that the contemporary impatience with the idea of 'character' as an attempt to create a unique individual is a sign both of a literary and of a moral failing» (BYATT, 1976: 20-21).

⁴⁵³ Supresa por exemplo de Leonie Marsh, uma amiga grávida a quem Iris Murdoch confessa sentir alguma inveja: «Leonie (...) was surprised when Iris declared herself envious of the baby that followed» (CONRADI, 2002a: 95).

⁴⁵⁴ Terá sido Elias Canetti a enviar o trabalho para a editora.

⁴⁵⁵ Homenagem não por qualquer imitação, mas pela discussão de uma teoria que considera digna de reflexão e rebate.

⁴⁵⁶ Lorna Sage dirá da escrita de Sartre, *Romantic Rationalist*, publicado em 1953: «She's clearing the way for the novels, working out a place for herself» (SAGE, 1992: 73).

⁴⁵⁷ Subscrovo a definição da teóloga e especialista em Filosofia Maria Antonaccio: «twenty-six complex and hugely entertaining novels» (ANTONACCIO, 2000: v). Como nota A. N. Wilson, essa equilibrada dualidade dever-se-á à capacidade de Iris Murdoch de integrar profunda reflexão no mais literário dos romances: «IM was one of those very rare novelists who could incorporate metaphysical speculation into the true stuff of fiction itself. She had some of the Dostoevskian gift of showing the way that these matters affect the inner lives of human beings» (WILSON, 2004: 132).

⁴⁵⁸ Este romance, escrito já sob efeito da doença de Alzheimer, é objeto de múltiplos estudos de psiquiatria, mais até do que de crítica literária. Determinante neste facto é o estudo coordenado por Peter Garrard e do qual resultaram textos científicos (GARRARD & VELZEN, 2008b) e de divulgação (GARRARD, 2008a). Um outro curioso estudo, em que autora, obra e doença de Alzheimer se mesclam de forma nem sempre óbvia, é o de Rivka Isaacson (ISAACSON, 2007).

⁴⁵⁹ Os especialistas da obra filosófica de Iris Murdoch afirmam a importância destes escritos para a filosofia ocidental, independentemente da dimensão literária da autora. Note-se a forma como Maria Antonaccio a define: «a brilliant philosophical mind whose criticisms of both analytic philosophy and existentialism were decisive for many later thinkers» (ANTONACCIO, 2000: v).

(dos quais um em formato de diálogo platónico), cinco peças⁴⁶⁰ (das quais uma é a adaptação partilhada com J. B. Priestley do seu próprio romance, *A Severed Head*⁴⁶¹ e outras incluem adaptações de *An Italian Girl* e *The Black Prince*) e ainda um livro de poemas⁴⁶². Neles, e através deles, sustentará a tese da Arte como possível acesso ao domínio metafísico e, por ele, moral da existência⁴⁶³. A obra de Murdoch comporta distintos níveis de leitura⁴⁶⁴, o que lhe permite, ao longo das décadas de publicação, ser simultaneamente uma das mais lidas e uma das mais complexas autoras britânicas⁴⁶⁵. Richard Todd é inequívoco ao considerar que a atenção que Murdoch recebeu dos leitores a partir dos anos 50 é superior à de qualquer outro escritor britânico do pós-guerra⁴⁶⁶. A.N. Wilson fala de uma *instant*

⁴⁶⁰ Apesar de não ter o teatro por género de eleição, Iris Murdoch traduzirá o interesse intelectual que lhe este lhe gera numa proximidade vitalícia, apontada recentemente pelo biógrafo Peter J. Conradi: «Theatre, as an image of life, mattered to Murdoch always. (...) She nurtured ambitions as a play-wright, wrote two plays that were put on, and saw two of her novels adapted successfully for the stage. (...) she knew amateur theatre at first-hand» (CONRADI, 2010: 27). Recentemente Cinzia Giglioni publicou um interessante artigo, *Iris Murdoch: from page to stage*, relevante para o estudo de Murdoch e o teatro (GIGLIONI, 2009).

⁴⁶¹ Esta adaptação, partilhada e aprovada pela própria, torna-se significativa para a compreensão do real sentido do romance *A Severed Head*. Também para este fim é recomendável a leitura do artigo de 1973 de Frank Baldanza *The Manuscript of Iris Murdoch's A Severed Head* (BALDANZA, 1973).

⁴⁶² Refiro-me a *A Year of Birds* publicado em 1984 (MURDOCH, 1984). Em 1997 Yozo Muroya e Paul Hullah publicam uma compilação que intitulam *Poems by Iris Murdoch* (MURDOCH, 1997).

⁴⁶³ Ludwig Wittgenstein é um autor importante nesta concepção murdochiana da epifania pela Arte: «Wittgenstein's claim at the end of the Tractatus that the metaphysical realm exists but is beyond discussion provided a contemporary distillation of an intellectual and artistic problem that was of great relevance to Murdoch: what is the relation of forms of human expression – language, art, literature – to greater metaphysical concerns? It also instilled within her a profound ambivalence, as she was shocked by the extremity of Wittgenstein's position, but was also compelled to accept its veracity, to at least some extent» (CLEMENTS, 2012: 32).

⁴⁶⁴ Peter Ackroyd atribui a esta pluridimensionalidade a riqueza da obra de Iris Murdoch: «Miss Murdoch's writing is continually interesting because it works on so many levels at once and has a range which few other contemporary novelists possess» (ACKROYD, 1983).

⁴⁶⁵ A morte por Doença de Alzheimer, acompanhada das memórias (semi-póstumas) do marido, John Bailey, e o filme *Iris*, de Richard Eyre, fizeram de Murdoch, na consciência pública, um ícone desconhecido, mas reconhecido: «She was doomed to become the Alzheimer's Lady» (WILSON, 2004: 265). Esse é um dado, aliás, comum a outras personalidades. Paulo Sibília equipara Murdoch a Virginia Woolf e Sylvia Plath a este respeito: «as escritoras ficcionalizadas no cinema passam a ser cultuadas como personagens que protagonizam dramas privados (...) enquanto é sorratamente ofuscada a sua condição de autoras com abrangência pública» (SIBILIA, 2004: 18). Alguns autores, como A. N. Wilson, são particularmente críticos do papel de John Bailey neste processo: «Whatever we decide about that, we might think that the repeated public 'revelations' by her husband in recent years, which began before her death and which have done so much to demean her in dignity, were not something that any domestic partner deserves from another» (WILSON, 2004: 101-102). O autor associa também a própria Universidade de Oxford a este desvio à obra murdochiana: «Clumsy Oxford seeks to perpetuate her memory, not by a Chair of Literature or Philosophy but of Alzheimers» (WILSON, 2004: 264).

⁴⁶⁶ Cf. TODD, 1984: 19.

readability dos textos murchochianos⁴⁶⁷, que associa à franqueza socialmente oportuna⁴⁶⁸ do seu retrato do Humano:

*she was writing about the inner lives of men and women with a frankness which, to a somewhat pinched post-war generation, was marvellously liberating (...). Above all, she analysed the ways in which men and women, in their erotic dealings and feelings, exercise power*⁴⁶⁹.

A obra murchochiana é, também, objeto de uma forte atenção pela crítica, particularmente pela crítica académica, mais ciente das suas múltiplas dimensões. Um exemplo claro desta atenção surge logo em 1969, com a publicação de um número especial de *Modern Fiction Studies* dedicado a Iris Murdoch, que incluiu não apenas estudos críticos (de Frank Baldanza e Peter Kemp, entre outros), mas também contributos de cariz marcadamente académico, raros no estudo de um autor no ativo e com apenas 13 anos de publicação – refiro-me a *A Note on the Iris Murdoch Manuscripts in the University of Iowa Libraries*, de William M. Murray⁴⁷⁰, e *Criticism of Iris Murdoch: A Selected Checklist*, de Ann Culley, com John Feaster⁴⁷¹. Bernard Bergonzi, com o tom crítico que lhe é característico, ilustra a forma como a produção murchochiana se tornou uma instituição britânica:

*Iris Murdoch's annual novel seems to have become an established British institution. In private it may be derided or dismissed, but in public it gets the respect customarily given to venerable traditions*⁴⁷².

Alguns autores referirão, a propósito da rapidez e volume de produção da escritora e filósofa anglo-irlandesa, o correspondente descuido na depuração linguística, no cuidado erudito, e, no caso dos romances, no ocasional remate apressado⁴⁷³. Outros, como Richard Todd, atribuirão esse estilo literário a uma aproximação à natureza contingente do narrado:

⁴⁶⁷ Cf. WILSON, 2004: 90.

⁴⁶⁸ Comungo da tese geral de Marielle Macé, para quem o maior ato de coragem do sujeito é o de assumir a responsabilidade pelo seu imaginário (cf. MACÉ, 2011: 211).

⁴⁶⁹ WILSON, 2004: 90.

⁴⁷⁰ MURRAY, 1969.

⁴⁷¹ CULLEY & FEASTER, 1969a.

⁴⁷² BERGONZI, 1968.

⁴⁷³ Apesar de Iris Murdoch declarar que o todo do romance é algo pensado antes da escrita – «I don't write the first sentence until I've planned the whole novel in great detail» (*apud* SAGARE, 2001: 701) – esta sensação de desfecho enquanto arrumo, de história e de personagens, ocorre diversas vezes. No sempre polémico caso de A. N. Wilson, estes descuidos formais são estendidos à obra filosófica e associados à influência do estilo académico do marido de Iris Murdoch, John Bailey, figura cujo papel na vida da autora Wilson caracteriza habitualmente em tom pejorativo: «In the case of JOB [John Bailey], the slapdash brilliance, the seldom bothering to verify a source, to look anything up, to provide any evidence of 'work' when dashing off his books (...). This surely had a poor effect on IM [Iris Murdoch] herself, especially in her philosophy books?» (WILSON, 2004: 43). A este respeito há sobretudo que assinalar, no que diz respeito à obra literária, a auto-consciência da autora e desejo de aperfeiçoamento, veiculados em entrevista a Jack I. Biles relativamente à ficção escrita até 1978:

*The elusiveness indeed seems part of her very conception of the novel. The distrust of endings and completeness in art, which her work has always implicitly conveyed and has come more explicitly to show, is reflected in the manner in which each novel has been despatched [sic] in order to make way for the next*⁴⁷⁴.

Para lá da discussão de estilo, concordo com Todd no que se refere ao caráter intencionalmente aberto de alguns finais (os casos de *The Bell* e *A Severed Head* serão dos mais interessantes) e em verificar até a forma como alguns descuidos contribuem, ainda que talvez de forma involuntária, para a fluidez comunicativa. Não posso, no entanto, partilhar da quase irrelevância que Peter Wolfe dá a esta questão⁴⁷⁵.

No entanto, como espero provar, para lá da multiplicidade e diversidade (até, obviamente, qualitativa) de textos filosóficos e literários de Iris Murdoch, há um pensamento uno e cuidadosamente trabalhado em torno do mundo e da vida, que não foge ao compromisso com uma reflexão ética⁴⁷⁶ e metafísica⁴⁷⁷. Tal não deve, no entanto, ser equiparado a uma aceitação do romance enquanto veículo filosófico ou cartilha moral. Note-se a descrição do romance ideal⁴⁷⁸ apresentada pela própria autora:

one recognizes the great novel by many different features about it: that it is a well made story, that it has lively characters, that it has an interesting point of view, is beautifully written, and so on. I think the fundamental thing which a great novel can't be without is a kind of moral vision, an ability of the writer to judge justly his own general attitude to his society and attitude to his characters (...). I think it's very dangerous if a novelist attempts to express a philosophy or definite theory in a novel. The traditional novel is a place where people live in all kinds of different ways,

«I am not particularly content. I mean I know what's wrong with the stuff. And one tries to improve it, one does one's best to improve (...), one is terribly conscious of one's limitations as an artist. I think I *have* improved: the latter stuff is better than the earlier stuff. I have become more relaxed and, in a sense, more confident. There is more reflection in the later novels than in the early ones (...) the young person is anxious and afraid to ramble round. Then, later on, you don't care if you ramble round» (BILES, 1978: 122).

⁴⁷⁴ TODD, 1984: 20-21, destaque no original.

⁴⁷⁵ Cf. WOLFE, 1978: 97.

⁴⁷⁶ A. S. Byatt considera que para Murdoch as preocupações éticas e artísticas se conjugam no desejo de verdade: «Her philosophical work deals largely with the relations between art and morals, both of which she sees as, at their best, sustained attempts to distinguish truth from fantasy» (BYATT, 1976: 6).

⁴⁷⁷ Recentemente, Maria Antonaccio apresentou uma definição de metafísica murdochiana que permite compreender melhor esta dimensão da autora e a forma como não se afasta tanto do concreto quanto as aproximações a Platão possam indiciar: «the task of ethical thinking must be understood reflexively, that is, as a self-transcending form of reflection capable of evaluating the concepts and images it produces. This is what Murdoch meant by 'metaphysics'» (ANTONACCIO, 2012: 76).

⁴⁷⁸ Segundo Richard Todd é essa preocupação de equilíbrio que torna Iris Murdoch uma escritora única: «Iris Murdoch's understanding of what it means to be a contemporary writer is an intensely personal one, and it has been achieved through a profound and articulate understanding of the relationship between art and morality in the context of the historical moment in which she lives» (TODD, 1984: 98).

*where different kinds of characters meet, where it's the deep aspects of human life that are being spoken of and not an abstract theory*⁴⁷⁹.

Ainda assim, a escrita novelística de Iris Murdoch incorre naturalmente em repetições⁴⁸⁰ e marcas estilísticas e narratológicas (estratégias narrativas, episódios de enredo, tipos de personagem) que, associados à teoria central do papel do romance e da Literatura e à leitura da Mundo e da Vida da autora, estabelecem o que a crítica convencionou denominar *Murdochland*⁴⁸¹ e que constituirá a superestrutura barroca que refere Carey Seal⁴⁸². Malcom Bradbury apresenta em 1973 uma descrição deste universo que, enquanto visão panorâmica, permanecerá válida para a totalidade da obra ficcional de Iris Murdoch:

*Latterly the society of her books has narrowed socially – usually into a world of the professional or leisured, and civilised, upper-middle classes; into a small number of households among these; and into a prototypical group of figures who have justly the air of having known each other for a very long time – and these societies have been angled strangely towards the ordinary world, so as only on occasion to appear part of it. It has also become a world of strange sexual and moral expectation, of curious fornications, strange sympathies and contacts, and curious unconnectedness, curious ignorances. In short, it has become a convention; there is a recognizable Murdochland, with whose geography, mores, and erotics we have grown most familiar*⁴⁸³.

Não se trata, no entanto, de uma mera deficiência literária ou imaginativa nem tão-pouco de uma extrapolação crítica. Concorro com a especialista checa Milada Franková quando afirma que esta repetição de personagens, quase personagens-tipo murdochianas,

⁴⁷⁹ *Apud* SAGARE, 2001: 697.

⁴⁸⁰ A. N. Wilson, que interpreta essas repetições como falências de estilo, coloca-as no tempo após os 60 anos de vida da autora: «Her plots became repetitive, and her novels ran the dangers of self-parody. No one was more acutely aware than she of what had and had not happened to the career which had begun with such promise in the early 1950s» (WILSON, 2004: 93). Ainda assim, reconhece «No one was writing quite like this in the quarter-century of IM's literary career. Her novels are hit-and-miss affairs, but they have unforgettable pungency» (WILSON, 2004: 97). Outros autores parecem não constatar essa estandardização de personagens e enredos – note-se o caso de Lorna Sage, que afirma mesmo (em 1986): «It is difficult to chart Iris Murdoch's progress, if only because she has a gift for making the variety of possible plots and characters seem inexhaustible» (SAGE, 1986: 111).

⁴⁸¹ O termo surge em vários autores, dos quais, para além de Malcom Bradbury, em excerto acima transcrito, datado de 1973, o mais reconhecido é Richard Todd: «Murdochland is now an internationally known landscape and the direction of her fiction represents a significant tendency of the contemporary British novel» (TODD, 1984: 20), diz Richard Todd. Ainda assim, encontra-se o termo já numa recensão crítica de 1968: «This is Murdochland. One expects complications, revelations, and red herrings» (JANEWAY, 1968), afirma Elizabeth Janeway. Esse mundo, segundo Linda Simon, é um mundo onde é estranho ser humano: «Clement decides that being human is 'a very weird affair'. It is, indeed, in Ms. Murdoch's world» (SIMON, 1994).

⁴⁸² Cf. SEAL, 2011.

⁴⁸³ BRADBURY, 1973: 233.

em situações diegéticas distintas, traduz a noção de indivíduo como uma construção de identidade e circunstância, sujeita à contingência e ao Outro⁴⁸⁴.

Na obra ficcional, tal como na ensaística, Murdoch viverá esta preocupação de equilibrar convenção – recorrendo ao termo usado por Bradbury – e contingência, assim como essência e existência. Esta última dualidade, de particular relevância para o estudo aqui desenvolvido, é central para o percurso individual das personagens murdochianas. Quando Polónio, personagem shakespeariana de *Hamlet*, dá os seus conselhos ao filho Laertes que se emancipa, mais do que os lugares-comuns desbotados que alguns lêem nas suas palavras⁴⁸⁵, transparece uma noção de carácter como soma de atitudes (e, possivelmente, intenções) particulares. Depreende-se, então, uma leitura do Ser Humano como livre criador de si próprio, enquanto ser moral, e responsável maior da sua moralidade, para lá do reconhecimento das debilidades da condição humana. E, no entanto, Polónio termina com a célebre expressão: «This above all: to thine own self be true» (*Hamlet* I-3-78). Parece, então, reconhecer uma essência precedente à existência. Toda esta dualidade intelectual é central nos encontros (e des-encontros) entre Iris Murdoch e o Existencialismo, particularmente na sua variante sartriana. Enquanto para Jean-Paul Sartre e a generalidade dos existencialistas (particularmente aqueles que, à semelhança de Murdoch, não são religiosos) os valores são uma construção humana e derradeiramente individual, a autora anglo-saxónica defende a existência literalmente essencial de valores e conceitos éticos, cuja capacidade de serem percecionados depende do esforço humano, sendo que ambos identificam estas distintas aproximações à Ética com a ideia de liberdade, como sustenta a investigadora Maria Antonaccio⁴⁸⁶.

A par desta ideia, Ben Obumselu abordara já a forma como, reconhecendo ambos a leitura de formas na existência humana como mito, Sartre e Murdoch divergem desde o início na sua interpretação desse instinto, que para Sartre é inerente à consciência humana e se torna mesmo ímpeto de construção, mas permanece refúgio falso e erro de percepção para a autora britânica⁴⁸⁷.

Richard Todd regista a forma como paralelamente Murdoch recebe toda esta influência profunda do Existencialismo, e de Jean-Paul Sartre em particular, e procede a uma crítica feroz de ambos, sem esquecer um aspeto que muitos críticos, particularmente os de formação literária, tendem a menosprezar: o carácter heterodoxo do próprio movimento

⁴⁸⁴ A autora não deixa de indicar, paralelamente, uma possível associação da repetição à busca de universalidade: «This search for unity is by no means new to Murdoch's work. (...) recurrent variations of certain themes and concerns» (FRANKOVÁ, 1995b: 77). Em conversa com Milada Franková, em junho de 2010, abordou-se a forma como Iris Murdoch recorre a contextos (e referenciais) culturais distintos e a situações existenciais diversas, mas a tipos humanos semelhantes e sobretudo a preocupações filosóficas iguais (FRANKOVÁ, 1995a: 26).

⁴⁸⁵ Cf. DREWRY, 2004: 29.

⁴⁸⁶ Cf. ANTONACCIO, 2000: 66.

⁴⁸⁷ Cf. OBUMSELU, 1975: 299.

existencialista, demasiadas vezes lido como equivalente do pensamento sartriano⁴⁸⁸. Muito da recusa absoluta de Murdoch em ser lida como existencialista deriva da rejeição murdochiana do potencial de arrogância existencial que intui no individualismo sartriano, como indicia a própria, em entrevista a Christopher Bigsby:

*I don't think I ever was an existentialist. I think that my objections to existentialism went right back to my first meeting with it (...) I think that existentialism does advocate a sort of irresponsible self-centred kind of luciferian attitude to the world*⁴⁸⁹.

De facto, como destacam Maria Antonaccio e William Schweiker na introdução que assinaram para o livro conjunto *Iris Murdoch and the Search Of Human Goodness*⁴⁹⁰, muito do pensamento murdochiano estará determinado pela necessidade de dar uma resposta às ideias sartrianas que tanto a marcaram no contacto inicial. É a conceção de Ética que a separa de Sartre, mas é a sua conceção de Humano que os aproxima, numa ponte intelectual sólida, assente na proficuidade da discussão e discórdia mais do que poderia aspirar estar assente qualquer proximidade centrada na mera anuência. Murdoch e Jean-Paul Sartre partilham o reconhecimento da «dificuldade e [simultânea] necessidade de imaginar os outros como diferentes, com centros de consciência tão reais como os nossos»⁴⁹¹, subcrevem a ideia de que o sentido existencial, o significado das coisas e dos acontecimentos, é uma conceção meramente humana e, finalmente, partilham também o elo entre Literatura e pensamento moral⁴⁹². Há, no entanto, todo um abismo na sua interpretação da contingência da vida humana: ambos reconhecem essa contingência, mas Sartre tem por

⁴⁸⁸ Cf. TODD, 1984: 16-17.

⁴⁸⁹ *Apud* ZIEGLER & BIGSBY, 1982: 211, 222.

⁴⁹⁰ Diz Maria Antonaccio: «Murdoch (...) launched one of the first challenges to existentialism within ethics. Yet in doing so, Murdoch did not follow the path of other prominent challenges to existentialist thought, notably that of Martin Heidegger and, more recently, deconstructionism, which turn against any humanistic concern. Rather, Murdoch reopened the question of the relation of the self and the Good seen in Platonic ethics while insisting, with liberals and existentialists, on the moral importance of the individual person» (ANTONACCIO & SCHWIKER, 1996: xiii).

⁴⁹¹ A expressão é de A. S. Byatt (BYATT, 2004: xiv, tradução minha). É de assinalar aqui que o egoísmo não é para Murdoch um vício, defeito de caráter, mas antes um constituinte natural da essência humana, a ser, no entanto, dominado, como a própria afirma: «It's part of human nature to be selfish» (SAGARE, 2001: 697).

⁴⁹² Jean-Paul Sartre chega a declarar «bien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral» (SARTRE, 1948: 111) – algo que Murdoch não partilha integralmente na sua teoria literária, mas geralmente aplica na sua prática novelística. A aplicação (e veiculação) da Filosofia pela Literatura é um método que Murdoch apre(e)nde de Sartre: «Sartre, on whom she published a critical study before she appeared as a novelist, and who certainly influenced her as a philosopher seeking to develop ideas in fiction, though in her method of doing this she has resisted his influence» (JEFFERSON, 1982: 265). No entanto, para a autora não há uma supremacia do pensamento filosófico, como recorda, aliás, Román Cuartango: «El arte, insiste Murdoch, es más importante que la filosofía para la salvación de la humanidad» (CUARTANGO, 2006: 291).

ela um repúdio que Murdoch nem subscreve, nem entende: para Sartre, a contingência é uma circunstância reconhecida mas agonizante, um insulto imposto ao Ser Humano⁴⁹³. Murdoch pergunta-se, aproximando-se assim mais do existencialismo de Gabriel Marcel:

*Why (...) does Sartre find the contingent over-abundance of the world nauseating rather than glorious*⁴⁹⁴?

Enquanto Jean-Paul Sartre e a corrente mais forte do existencialismo vêem na contingência existencial uma fonte de náusea⁴⁹⁵, mas também uma prova da radical liberdade humana⁴⁹⁶, sustentada pela inescapável solidão e ausência de sentido que fazem do Ser Humano construtor de si próprio, um ser radicalmente autónomo, Iris Murdoch recusa aceitar a autonomia individual radical na esfera da moralidade, ao mesmo tempo que projeta um indivíduo capaz de funcionar em plenitude na consciência plena da sua circunstância⁴⁹⁷. Note-se que a filósofa partilha da noção sartriana de um Ser Humano que se constrói a si próprio, mas insiste no apriorismo das categorias éticas fundamentais de Bem e Mal, enquanto bússulas externas a, e determinantes para, a ação humana. Há, aliás, um certo, talvez inconsciente, pragmatismo filosófico na escolha desta posição murdochiana que pretende travar o relativismo ético⁴⁹⁸. Na realidade, Iris Murdoch recorre a modelos como o Platonismo e o Cristianismo (tidos, aqui e pela autora, como modelos filosóficos e nunca religiosos) para resistir ao pretenso relativismo ético que não concebe a universalidade da categoria do Bem, este último uma linha de pensamento que a autora catalã Margarita

⁴⁹³ Para um interessante estudo comparado desta questão é de todo o interesse a leitura do artigo de Diogenes Allen, *Two Experiences of Existence: Jean-Paul Sartre and Iris Murdoch* (ALLEN, 1974).

⁴⁹⁴ SRR, 21.

⁴⁹⁵ Invoco aqui o título da emblemática obra de Jean-Paul Sartre, *La Nausée*.

⁴⁹⁶ Na feliz expressão de Colette Audry «La liberté qui se manifeste par l'angoisse» (AUDRY, 1966: 139). Note-se que, como recorda A. S. Byatt, SRR irá abordar com profunda atenção toda a questão da liberdade individual e existencial: «In her book on Sartre she is much concerned with limiting and defining his notions of freedom, both in art and in politics» (BYATT, 1976: 8).

⁴⁹⁷ O estudioso James Clements inclui Iris Murdoch num grupo de escritores de meados do século XX dos quais diz: «Each of these authors saw the potential for a new individual, one able to live with strangeness, ambiguity, and, perhaps, the pensionable metaphysical concepts such as goodness, and truth. They admitted, however, that the required suspension of rational knowledge, the feeling of awe in the face of the unknown, was anathema to the modern sensibility» (CLEMENTS, 2012: 12).

⁴⁹⁸ Montserrat Figuerola sintetiza a resistência de Iris Murdoch à (aparentemente total) liberdade humana preconizada pelos sartrianos numa expressão que denuncia este mesmo cariz pragmático: «relativity does not fit with morality» (FIGUEROLA, 2007: 241). Utilizo o termo pragmático aqui no natural sentido filosófico de orientação intelectual em direcção a um bem maior, a uma real utilidade. Recordo, no entanto, que a mesma estudiosa espanhola, centrada numa leitura filosófica, defende: «Literature is a very good way of explaining Moral Philosophy» (FIGUEROLA, 2007: 244). Esta é uma afirmação que subscrevo, mas que não considero que seja aplicável ao intuito, e mesmo à obra murdochianas.

Mauri⁴⁹⁹ sintetiza como a tradição de uma ética liberal própria da Idade Moderna, que refuta a possibilidade de uma condição unitária de vida virtuosa⁵⁰⁰.

Será, no entanto, importante notar que Sartre não denuncia nunca um entusiasmo criativo de tom nietzschiano pelo estado de abandono universal a que o Ser Humano está votado. O que o filósofo francês rejeita é a invocação das circunstâncias e de condicionalismos externos à liberdade intrínseca do Ser Humano como atos de má fé (*la mauvaise foi*). Considera, aliás, que o apelo, a atração que tais justificações geram são prova da náusea e do medo⁵⁰¹ humano perante a liberdade radical que reconhece em si mesmo. Jean-Paul Sartre não é nunca alheio à reflexão ética⁵⁰² – aliás, a sua reflexão ética é precisamente o primeiro ponto de atração para Iris Murdoch.

O que Sartre não partilha com Murdoch é a ideia de externalidade da Ética. A rota de colisão entre Iris Murdoch e Jean-Paul Sartre dá-se, então, em torno da questão central da Subjetividade ética. Para Sartre, o sujeito é autor, centro e fim de tudo; para Murdoch há toda uma dimensão externa ao sujeito individual – tanto em termos de Alteridade como de Objetividade – que, segundo ela, Sartre ora ignora, ora interpreta como mero grilhão ao Sujeito, mas que para a autora assume uma importância central. O estudioso Alfonso López Hernández recorda, em tese defendida na Universidade Complutense de Madrid a forma como, para Murdoch, a liberdade pessoal surgirá sempre em função do reconhecimento da contingência, própria e alheia⁵⁰³. No entanto, Iris Murdoch nunca sucumbe à falibilidade de uma Objectividade ética desejada – Megan Laverty, especialista australiana e autora de um estudo notável sobre a ética em Murdoch⁵⁰⁴, sintetizou a atitude de Murdoch numa expressão extremamente interessante, mas não inteiramente correta⁵⁰⁵ ao afirmar que Murdoch conclui, simultaneamente, não haver qualquer fundamento objetivo para a virtude, e a virtude ser absolutamente necessária⁵⁰⁶.

⁴⁹⁹ Margarita Mauri, estudiosa catalã de Filosofia, tem desenvolvido um trabalho consistente no estudo da obra de Iris Murdoch, em torno da qual tem vindo a orientar um frutuoso seminário, e também das relações entre Ética e Literatura. A este respeito é de particular interesse a leitura do seu artigo *Ética a través de la literatura: la reflexió moral a través del text literari* (MAURI, 2007).

⁵⁰⁰ Cf. MAURÍ, 1991: 226.

⁵⁰¹ A este respeito é particularmente interessante a narrativa *Intimité* incluída em *Le Mur* (1939), de Jean-Paul Sartre, na qual fica explícita a atitude sartriana perante o medo da decisão e, como tal, da autonomia.

⁵⁰² Cassiano Reimão recorda, num estudo do pensamento sartriano, a centralidade que as questões éticas assumem para o filósofo existencialista: «O pensamento de Sartre é um pensamento de intenção moral (...) constitui uma verdadeira ideologia moral (...). A moral está ligada à acção do homem na História (...) por isso, é inviável o estabelecimento de uma moral assente em valores trans-históricos» (REIMÃO, 2005: 22).

⁵⁰³ Cf. LÓPEZ HERNÁNDEZ, 2004a: 38.

⁵⁰⁴ *Iris Murdoch's Ethics A Consideration of her Romantic Vision*, publicado em 2007.

⁵⁰⁵ É-me, no entanto, difícil crer que Iris Murdoch subscrevesse abertamente esta conclusão de absoluta inexistência de fundamentos objetivos para a Virtude, ou para o agir virtuoso, ainda que a sua obra ficcional permita tal intuição.

⁵⁰⁶ Cf. LAVERTY, 2007: 7.

Estabeleçamos, então, de maneira inequívoca, o posicionamento filosófico de Iris Murdoch que a aproxima e, simultaneamente, diferencia do pensamento existencialista mais comum⁵⁰⁷. Maria Antonaccio, provavelmente a mais profunda e conhecedora estudiosa do pensamento filosófico (e, em sentido lato, religioso) de Iris Murdoch, estabeleceu um quadro intelectual de integração do pensamento murdochiano verdadeiramente notável, tanto em acuidade como em clareza. Segundo a autora, Murdoch representa um ponto intermédio de equilíbrio entre os filósofos kantianos, mais centrados na responsabilidade do indivíduo, e a tradição de matriz hegeliana, mais alerta às condicionantes externas da vivência individual como dado biológico, social e histórico:

The Kantian view – which she chiefly associates with Sartrean existentialism and traditional liberal theory – is solipsistic, in her judgment, because it defines the self's freedom over against the givens of its situation; while the Hegelian view – which she characterizes as 'romantic' – threatens the separateness and particularity of the agent with absorption into the totality of its relations. In this fashion, Kant and Hegel function largely as 'types' in relation to which Murdoch works out her constructive view (...). A third group in the contemporary debate occupies a mediating position between the two alternatives. Proponents of this view, among whom I would include Charles Taylor and Seyla Benhabib, share the concern of liberal and existentialist ethics to preserve the self-transcending capacity of human beings and believe that liberalism has articulated some of our most significant moral and political values. But at the same time, they recognize that autonomy is always mediated by social, linguistic, historical, and other forces that shape and inform moral identity (...). Murdoch is among those who occupy this third mediating position⁵⁰⁸.

Há, assim, uma posição intermédia de Murdoch (e outros pensadores) que reconhecem a importância da essência, da circunstância existencial, da contingência da experiência humana, recusando, no entanto, que esta seja suficiente para determinar a existência humana. Na realidade, um ponto primordial para Iris Murdoch é o de que, apesar de reconhecer a secularidade – o cariz estritamente humano das noções de Bem e de Mal – recusa que essa secularidade se converta em subjetividade e que a subjetividade, por sua vez, redunde em relativismo ético⁵⁰⁹. Esse desejo de objetividade ética não deve, no entanto, ser confundido

⁵⁰⁷ Recordo o importante carácter heterodoxo e múltiplo dos percursos filosóficos incorporados no conceito de 'Existencialismo'. É nesta perspetiva mais ampla e menos estereotipada, mais verdadeiramente filosófica, do Existencialismo que se torna inquestionável a inclusão de Iris Murdoch numa corrente que tão veemente e repetidamente renegou: «IM [Iris Murdoch] didn't share Sartre's view that 'innocent' individuals discover themselves morally by pitting themselves against the values of 'society'. Nor did she perhaps ever believe that morality was a matter of asserting the will. But in the sense that Dostoevsky was an existentialist and Kierkegaard was the father of existentialism, she was surely one herself» (WILSON, 2004: 150-151).

⁵⁰⁸ ANTONACCIO, 2000: 8-10.

⁵⁰⁹ Esse relativismo é o que, segundo A. N. Wilson e outros autores, fará Iris Murdoch recusar a filosofia existencialista e regressar ao Platonismo: «The idea that goodness or morality were functions of the will she came to regard as 'demonic'; and these thoughts led her back to a wholehearted embrace of Platonism» (WILSON,

com intransigência comportamental. De facto, o pensamento murdochiano é marcado pela tolerância e pela temperança, fatores que muitas vezes a tornam refém de alguns aparentes paradoxos, ou que, pelo menos, a colocam em equilíbrios dialécticos difíceis, mas que dizem bem da consciência crítica e inteligência da autora. Um caso flagrante é a tensão entre o desejo de sublimação do Eu e a constante concentração no percurso e aperfeiçoamento individuais, paradoxo bem conhecido dos especialistas murdochianos⁵¹⁰.

A recusa da autora em retirar a Ética e a Filosofia da esfera do humano concreto, do eterno sujeito, implica para Iris Murdoch abdicar da universalização conceptual tradicional dos tratados filosóficos e manter a abertura à casuística⁵¹¹ enquanto terreno por excelência de reflexão filosófica. Assim, a aplicação novelística das reflexões filosóficas torna-se um meio de expressão privilegiado por Iris Murdoch, e muitas vezes um laboratório para o testar das teorias que a filósofa desenvolve. Este constante auto-questionamento e confrontação com o Real são preocupações centrais em Iris Murdoch⁵¹². Daí que, apesar da clareza quase doutrinal da sua obra filosófica, Iris Murdoch não evite a contradição nos seus romances, algo tido como positivo e apenas possível na Arte⁵¹³. A.N. Wilson também indicia esta ideia de que a obra literária de Murdoch existe fundamentalmente como terreno de teste filosófico:

2004: 148). Note-se que a preocupação de definição moral é um dado de tal forma marcado em Iris Murdoch que essa se torna a dimensão salientada em estudos mais gerais. Ann Grieve e Marie-Françoise Cachin, por exemplo, no seu estudo *Le Roman Britannique depuis 1945*, integram a autora (a par com Ian McEwan e Martin Amis) numa categoria que denominam «Les nouveaux moralistes» (cf. GRIEVE & CACHIN, 1996: 26-27).

⁵¹⁰ Recentemente, este paradoxo foi retomado por Samantha Vice e Chritopher Mole: «Murdoch's contribution towards rehabilitating the value of the inner life is well documented. However, her suspicion of the self is equally well known, and central to her moral vision is the claim that ethics requires self-forgetfulness rather than self-concern (...). Murdoch worries that our desire for consolation and order will falsify experience and hamper progression to the real unity of the Good» (VICE, 2007: 60, 69); «Murdoch's best argument for the moral importance of states of mind entails a commitment to self-directed attention. This does not pose a problem by itself. The problem arises when this commitment is combined with Murdoch's view that self-directed attention is a source of moral failure» (MOLE, 2007: 75). No caso de Samantha Vice, a autora vai um passo mais longe e propõe uma figura (*self-concern*) que represente o cuidado com o aperfeiçoamento individual num percurso de sublimação do Eu: «I am thus proposing that, like prayer, art and study, self-concern be taken as one of the 'techniques for purification' that Murdoch argues can help us to become better. In fact, if we now examine Murdoch's own exploration of moral activity we see this view working implicitly» (VICE, 2007: 63). Cf. LAVERTY, 2007: 7.

⁵¹¹ Aqui lida como «the concreteness of individual persons», na feliz expressão de Peter Wolfe (WOLFE, 1966: 8).

⁵¹² Deborah Johnson assinala esta questão ao descrever Iris Murdoch: «a writer whose whole literary and philosophical stance involves the most stringent testing out of generalizations» (JOHNSON, 1987: xi).

⁵¹³ Suguna Ramanathan também destaca esta dimensão: «The effect is different from the insights of her essays and lectures for only art can simultaneously offer contradictory positions. Her novels form a many-faceted conglomerate, rather like an immense crystal drop mirroring innumerable possibilities»; «the novels are centrally and deeply moral works. But they are not *moralistic*, for good is subjected (...) to overwhelming attack» (RAMANATHAN, 1990: viii, 2).

*IM did not abandon philosophy, but she was not at her best when writing purely philosophical novels. Like the great nineteenth-century novelists whom she read and reread so often, she would increasingly attempt to write books in which ideas were depicted as living movements in the minds of living people, rather than books in which characters were merely symbols of ideas. Had she ever resolved her own philosophical questions, she would perhaps not have needed to write fiction*⁵¹⁴.

A escolha do romance⁵¹⁵ é óbvia e natural, enquanto construto literário que conjuga⁵¹⁶ interioridade e sociabilidade das personagens com a multiplicidade de eventos passíveis de traduzir a contingência existencial. Note-se a forma como Iris Murdoch refere esta questão em entrevista a Jack I. Biles, comparando o romance com outras formas literárias, nomeadamente o texto dramático:

Many novels rightly – this is something I also do – fight against the drama. I mean that ordinary life is not dramatic (...). Ordinary life is comic and absurd. It may be terrible, but it is absurd and shapeless, and the novelist very often attempts to convey the shapelessness by having

⁵¹⁴ WILSON, 2004: 131.

⁵¹⁵ São vários os autores que relevam a pertinência da escolha primordial do romance por Iris Murdoch. Note-se os casos de Richard Todd, que recorda, aliás, que esta atenção ao romance é um facto declarado e justificado por Iris Murdoch ainda antes de começar a publicar ficção, no livro *Sartre: Romantic Rationalist* («The book acknowledges Sartre's deepened portrait of consciousness, the parallels between existentialist and British philosophy, and also the importance of the novel as a mode of human enquiry», in TODD, 1984: 16); de Peter Wolfe («It is not accidental that Iris Murdoch, as a theoretical moralist, has found the novel a suitable artistic mode; fiction's traditional practice of observing moral conduct, usually in social situations, corresponds extremely well with her leading philosophical principles» in WOLFE, 1966: 8 ou, de forma mais explícita todavia «When we recall the bracing, dynamic character of Iris Murdoch's philosophy and the emphasis she places upon specific personal encounters, we can further understand her need to sustain immediacy. This challenge, once again, requires a fictional method that is dramatic rather than reflective» in WOLFE, 1966: 6). A própria Iris Murdoch, no artigo de 1956, *Vision and Choice in Morality*, aborda a forma como o cariz particular do romance e, em sentido lato, do narrado, se alia na perfeição à dimensão moral da reflexão existencial: «Certain parables or stories undoubtedly owe their power to the fact that they incarnate a moral truth which is paradoxical, infinitely suggestive and open to continual reinterpretation (...). Such stories provide, precisely through their concreteness and consequent ambiguity, sources of moral inspiration which highly specific rules could not give», in *E&M*, 91. Será esta noção que explicará a abundância novelística na produção murdochiana, aposta que a crítica Lorna Sage associa a um estilo característico e consistente da romancista: «Iris Murdoch kept a faith in the novel's continuity and vitality alive, not only by inventing her own recipe – densely-populated, hybrid, dangerous and celebratory – but by simply doing it again and again. Her fertility of invention, her addictive and throwaway plots, the endless difference one from another of her characters, spelled out a cryptic consistency people counted on» (SAGE, 2002: 211).

⁵¹⁶ Concorde aqui com Peter Wolfe quando o investigador norte-americano diz: «Perhaps more effectively than any other medium, the novel can exploit various levels of psychological and social behavior without sacrificing dramatic immediacy» (WOLFE, 1966: 9). De facto, o romance, ao permitir a comunicação interna de múltiplas personagens e até (possivelmente) de um ente extradiegético, o narrador, numa espécie de caleidoscópio de reflexões íntimas, de textos líricos, e ao conjugar essa dimensão com a colocação dessas mesmas personagens em exterioridade, em (inter-)ação, à maneira do texto dramático, permite uma exploração total da Identidade que nenhum outro formato literário potencia.

*a dramatic shape, which if he is telling a story, he usually has to have. At the same time he is fighting against it and blurring it – even destroying it. For me, this is a proper proceeding in the novel, but the theater is a very different matter. The theater is more like poetry*⁵¹⁷.

Não é indiferente para esta escolha que Iris Murdoch considere, num texto crítico, o romance como a forma de arte mais consciente de e interessada na Alteridade⁵¹⁸, e como tal, melhor tradutora⁵¹⁹ da multiplicidade e contingência da experiência humana. É essa mesma atitude filosófica que fará a autora recorrer a um tom frequentemente cômico que não só não mina a validade filosófica dos seus propósitos, como, em sentido contrário, se liga à noção de uma tolerância quase relativista pelo concreto, mantida a par com a noção da existência de valores absolutos⁵²⁰. Iris Murdoch assume plenamente esta dimensão, como, por exemplo, em entrevista a John Haffenden em 1983:

*a novel is a drama, and dramas happen when there is trouble. A completely harmonious life might not produce the drama. But the books are full of happiness; I feel they are shining with happiness. In spite of the fact that people have a bad time – this is true of the novel in a general way – the novel is a comic form (...). I'm not mocking my characters. The comedy is very deep in form. The vitality and energy of art make you happy whatever its subject matter (...). To dramatise your life and to feel that you have a destiny represents a very general human temptation*⁵²¹.

Por diversas vezes, Murdoch parece, no entanto, boicotar a sua própria filosofia ao testá-la e a fazer consequentemente fracassar no terreno dos romances⁵²². Não iria, ainda

⁵¹⁷ *Apud* BILES, 1978: 117.

⁵¹⁸ No artigo de 1959 *The Sublime and the Beautiful Revisited*, Iris Murdoch caracteriza o romance: «the form of art most concerned with the existence of other persons» (*ES&M*, 278). A este respeito sintetizará Lorna Sage, aproximando do romance a noção de fidelidade à contingência: «For Murdoch, the novel is the art-form that best (most embarrassingly) symbolises the affinities between art and the muddle of living» (SAGE, 1992: 82). Paralelamente, como Gillian Dooley afirma, «The novel is a flexible form and it is capacious and adaptable enough to suit a multitude of purposes» (DOOLEY, 2005).

⁵¹⁹ Tradutora, isto é, das teses filosóficas e da sua adequação ao particular, sujeitas a uma esquematização padronizante. Jennifer Hansen explica: «According to Murdoch, philosophy explains, clarifies, and knows the world. Philosophy does not entertain us, because its writing must be subservient to the task of clarification» (HANSEN, 2005: 372).

⁵²⁰ Recentemente, Farzaneh Naseri-Sis resume esta questão de forma contundente: «Murdoch's particular interest is comedy, and she employs comic themes, subjects and devices. The reason Murdoch creates a comic vision is that she sees life as essentially comic» (NASERI-SIS, 2011: 2).

⁵²¹ *Apud* HAFENDEN, 2003: 133.

⁵²² Gillian Dooley aponta num recente artigo a forma como os romances de Murdoch são para a autora, paralelamente, um local para pôr à prova as teorias filosóficas que sustenta na escrita ensaística, mas também, e consequentemente, um momento de reconhecimento da eterna falibilidade da teorização humana: «It is the place where she tests her philosophical ideas and, often, implicitly finds them wanting; but it also provides the field for a struggle between her philosophy of fiction and her novelistic instincts» (DOOLEY, 2009: 430). Também William Slaymaker assinala esta dimensão: «Whereas the philosophical essays show the theoretical

assim, tão longe quanto Anatole Broyard, que teoriza a possibilidade de a ficção funcionar como uma espécie de vingança murdochiana da sua própria filosofia⁵²³. Na realidade, creio que esse teste literariamente empírico das teorias murdochianas revela a honestidade intelectual habitual da pensadora que se recusa a instituir códigos existenciais universais⁵²⁴. Paul Duguid, numa crónica de jornal, destaca a forma como a obra ficcional de Iris Murdoch se orienta por um mesmo intuito e em torno de uma mesma mensagem filosófica, parecendo, para o crítico, aproximar-se de uma tentativa repetida à exaustão de um artista trabalhar um mesmo tema até surgir a imagem perfeita⁵²⁵. De facto, poder-se-á dizer – numa imagem que, apesar de ser correta na descrição do real conseguido, contrariaria os propósitos iniciais de Iris Murdoch – que os romances da autora anglo-irlandesa funcionam como um bando de pombos-correio, todos distintos entre si, mas todos transportando, a diferentes públicos e por distintas abordagens, uma leitura filosófica do Mundo e da Vida comum ou, no mínimo, um questionamento comum em torno das mesmas dimensões existenciais.

Assim, também quanto ao papel e valor da Literatura, Iris Murdoch defende um difícil equilíbrio: se por um lado rejeita que a Literatura se torne mero veículo de algo que lhe é externo, instrumento panfletário ou didático, por outro lado não aceita o ato literário como um mero exercício estético⁵²⁶ e preconiza uma arte voltada para a reflexão

possibility of freedom through a love of the good, true and beautiful, the recent novels show the failure of such a scheme. The determining forces of the overpowering, selfish ego and the mechanical psychical and physical drives combine to make freedom not a matter of degree but an unrealizable dream» (SLAYMAKER, 1992: 25). É, assim, importante perceber que a separação fulcral de Literatura e Filosofia em Murdoch se dá mais no plano da metodologia (e das certezas) que no plano das ideias debatidas, e só nessa dimensão podemos reconhecer «her resolve to keep her novel writing apart from her interest in academic philosophy» (RABINOVITZ, 1968: 14). Recuso completamente a ideia de uma priorização de um dos aspetos, como na teoria avançada por Richard Todd: «She maintains that philosophy and fiction writing are separate activities, and that in her case the former is subordinate to the latter» (TODD, 1984: 23). Todd avança para justificar a afirmação com a crítica murdochiana a Sartre, o que faz o leitor conceder o benefício da dúvida de ter havido um 'not' ('the former is not subordinate') omitido por lapso tipográfico. Charles Newman enfatizará a capacidade da autora de equilibrar os dois aspetos e suas especificidades: «it takes a mind as comfortable with ideas as Miss Murdoch's to know just how much intellect to put on display in a novel» (NEWMAN, 1988).

⁵²³ Cf. BROCARD, 1990: 3.

⁵²⁴ Alasdair MacIntyre avança que este teste se dá tanto por vontade da autora como por ser esse o efeito natural da polifonia novelística: «Murdoch's novels should have taught her readers to approach all philosophy, including her own, warily, and hers are not the only reasons for so doing. Philosophy is always a conversation in which there are a number of voices to be heard» (MACINTYRE, 1993).

⁵²⁵ Cf. DUGUID, 1990.

⁵²⁶ Bran Nicol é claro, ao fazer a distinção entre Iris Murdoch e o *Nouveau Roman*, quando diz que uma das principais diferenças entre Robbe-Grillet e Murdoch é que ela assume que o romance tem uma função (cf. NICOL, 2010: 10).

existencial e, particularmente, para as preocupações éticas⁵²⁷. Na realidade, a objeção de Murdoch à utilização ideológica não é a tradicional ideia de corrupção de uma pureza ascética do estético, mas antes a noção de que veicular uma interpretação *a priori*, vincular o narrado a uma leitura única, é falsear um fator fundamental da existência humana: a contingência⁵²⁸. O Ser Humano surge já envolto numa circunstância, mas obrigado a fazer escolhas, à maneira dos protagonistas das tragédias clássicas como recorda Tony Milligan, quando aproxima a obra murdochiana dos textos clássicos⁵²⁹.

A Arte surge como comprovante da irredutibilidade da experiência humana e garante da irredutibilidade da contingência à teorização fechada, como explica John Thomson, recordando que Iris Murdoch responde assim aos mais diversos inimigos da perspectiva virtuosa sobre o Mundo: Hegel, Sartre, Moore ou Derrida⁵³⁰. Rubin Rabinovitz percebeu bem, já em 1968, a forma como é pela recusa imanente do particular, do contingente, do *in-sistematizável* da vida nas teorizações fechadas, que Iris Murdoch recusa que a Arte seja padronizada por ideias filosóficas externas pré-definidas que amputam a liberdade existencial das personagens romanescas. Segundo ele, a ligação da Literatura à Ética surge para Murdoch como um ato de Amor: o Amor que o autor tem pelas personagens e a forma como faz o leitor amá-las e compreendê-las, numa disponibilidade para com o Outro que facilmente estenderá, depois, à sua vida individual. Assim, é lícito depreender que para Iris Murdoch é um pecado capital cingir a personagem a uma função⁵³¹, retirar-lhe o carácter contingente e, como tal, complexo, impossível de reduzir ou condensar, por forma a usar essa personagem para veicular um conceito apriorístico, nomeadamente um conceito de Bem (ou, pela sua ausência, de Mal). Há virtude em Iris Murdoch, mas parece não haver uma clara separação de *bons* e *maus*, heróis e vilões. No entanto, o próprio Rabinovitz reconhece algo que se torna óbvio na leitura da obra ficcional de Iris Murdoch: a forma como esse desejo de separação de águas e de autonomização total das personagens sucumbe à pena da filósofa⁵³², como é o caso, a título de exemplo, do conceito de *homem*

⁵²⁷ Um ponto importante para a compreensão da teoria artística, ou *poética*, murdochiana é o facto de se dirigir primordialmente à Literatura na sua dimensão representativa, uma vez que Iris Murdoch está, acima de tudo, preocupada com o Humano, o carácter e a existência humanos. Formas de arte abstratas não são o centro da sua atenção, como bem assinala Rubin Rabinovitz: «There is no use in even attempting to apply Miss Murdoch's ideas to abstract painting or to music, and, wisely, she is silent on these topics» (RABINOVITZ, 1968: 22).

⁵²⁸ É a importância dessa contingência que leva Anatole Broyard a afirmar: «While she's an intellectual if there ever was one, her novels are full of the rough-and-tumble, the real life, the spirit» (BROYARD, 1990: 3).

⁵²⁹ Cf. MILLIGAN, 2007: 156.

⁵³⁰ Cf. THOMSON, 2002: 52.

⁵³¹ Note-se a curiosa expressão com que Iris Murdoch se refere às personagens quando descreve o seu processo de escrita a Ved Mehta: «'I do my writing at home, during vacations,' she said haltingly. 'I settle down with some paper and my characters, and carry on until I get things done'» (*apud* MEHTA, 1963: 49).

⁵³² É bastante feliz a imagem de Rubin Rabinovitz: «ideas do creep into Iris Murdoch's novels» (RABINOVITZ, 1968: 3).

bom patente em romances como *The Nice and the Good*. As ideias filosóficas da filósofa Iris Murdoch permeiam a obra ficcional da romancista Iris Murdoch. Rubin Rabinovitz declarou a futilidade das tentativas murdochianas de separar as duas dimensões⁵³³, considerando a sua obra ficcional tão envolvida em ideias filosóficas, como a obra de Joseph Conrad ligada ao mar⁵³⁴.

Na sua dissertação de 2005, Elizabeth Tomazic equipara A. S. Byatt e Iris Murdoch pela forma como equilibram as dimensões formativa e lúdica da Literatura⁵³⁵. A autora incorre, num entanto, num erro, ao associar a essa dualidade uma conceção de personagem para Murdoch e Byatt como construção, e não pessoal real, o que muito desagradaria a Iris Murdoch. Ora, Iris Murdoch pretende consubstanciar nas suas personagens, precisamente o Outro, em toda a sua autonomia.

Na sua constante tentativa de conceder o palco dos romances ao Outro e se anular do escrito, Murdoch, ao invés de experimentalismos literários típicos do século XX, escolhe como fonte primeira do seu estilo narrativo o realismo⁵³⁶ oitocentista⁵³⁷ de George Eliot⁵³⁸

⁵³³ Iris Murdoch recusa, de facto, constantemente o termo *philosophical novelist*, embora simultaneamente aplique o seu pensamento filosófico na obra literária. Richard Todd parece ter encontrado uma alternativa feliz na expressão «*novelist as philosopher*»: «She seems to call for the novelist as philosopher, but not the philosophical novelist» (TODD, 1984: 21).

⁵³⁴ Cf. RABINOVITZ, 1968: 45.

⁵³⁵ Cf. TOMAZIC, 2005: 18.

⁵³⁶ James Clements explica a primazia dada ao tom realista, e simultaneamente a forma como essa primazia não significa uma total ausência de estratégias narrativas experimentais: «a wide range of literary devices that agitate a text so that it moves from being purely descriptive to acting as an experience/event. By grounding these techniques in a realist narrative, the writers of 'mystical' novels maintain the reader's focus on a recognizable world, rather than on techniques themselves. Consequently, the more experimental elements of these novels remain no more than tools that facilitate knowledge or experience, and do not become ends-in-themselves. As Murdoch warned, literature that is written in an overtly experimental or non-realistic style runs the risk of reducing the world to 'objects and words.' By foregrounding their texts in a realistic world, the writers of 'mystical' novels resist this reduction. Literary realism is therefore no less apt a genre for these authors than more experimental forms, and, indeed, may be more suitable, as experimental fiction runs the converse risk of becoming too mired in language, and ignoring the world altogether» (CLEMENTS, 2012: 17). A. S. Byatt atribui até a este difícil equilíbrio de realismo e simbologia alguma dificuldade na leitura da autora (cf. BYATT, 1976: 32). Norma Thompson considera este um realismo já marcado pela ruptura de fé na objetividade que caracterizará o século XX (cf. THOMPSON, 1999: 190). Richard Bradford irá mais longe, considerando-o *quirky* (cf. BRADFORD, 2007: 73). Há, no entanto, como aponta Anne Rowe, uma dimensão de verdade própria de Iris Murdoch: «Murdoch herself always distinguished between actual and imaginative truth and suggested that the 'truth' of a work of art need not lie in its verisimilitude» (ROWE, 2010b: 88).

⁵³⁷ Richard Todd sustenta, no entanto, que Iris Murdoch teve sempre consciência que a mentalidade novecentista nunca poderia reconstituir a mundividência oitocentista: «She has emphasized that she aims to write a realist, in an identifiably nineteenth-century tradition of English and European fiction. At the same time, however, she has maintained that it is now practically impossible for novelists to do this, for good philosophical and epistemological reasons» (TODD, 1984: 13).

⁵³⁸ Um interessante estudo comparado de Iris Murdoch e George Eliot é apresentado por Marialuisa Bignami, sob o título *Iris Murdoch and George Eliot: Two Women Writers of Ideas* (cf. BIGNAMI, 2011).

ou mesmo Joseph Conrad, numa opção que não a deixa isenta de críticas⁵³⁹. Perguntada por antepassados literários, Iris Murdoch responde:

Well, Homer and Shakespeare most of all! At least, these are the people I want to be influenced by! As far as novelists go, I suppose Jane Austen, Dickens, Dostoevsky, Tolstoi, James. I think probably not the Turgenev aspect of Russian literature. Not French literature at all, apart from Proust. I like Proust. I can't get on with Stendhal particularly; I don't actually like that aspect of the French genius. Proust I find very congenial and feel very happy with. But, it's mainly Dostoevsky, Dickens, Tolstoi⁵⁴⁰.

Ainda assim, Murdoch reconhece que a revolução de consciência do século XX não permitirá nunca um regresso absoluto:

in a way, one is closer to Dickens than one is to Joyce. These great models offer story and reflection and social comment and so on; they are more live models. Though in a sense you can't go back. One's consciousness is different⁵⁴¹.

Segundo o autor James Clements este é um fenómeno comum numa série de autores coevos de Murdoch. Clements considera que esta tendência detetável em meados do século XX é característica de um estágio intermédio⁵⁴² entre Modernismo e Pós-Modernismo, que visa manter a profundidade filosófica sem o empobrecimento contextual e comunicacional da narrativa.

Sem que Murdoch alguma vez use a Literatura como mero veículo de ideias, filosóficas ou outras, a forte preferência murdochiana pela literatura oitocentista denuncia a recusa

⁵³⁹ Note-se o caso de Harold Bloom: «The age of Samuel Beckett and Thomas Pynchon, post-Joycean and post-Faulknerian, is set aside by Murdoch's novelistic procedures, almost as though she thus chose to assert her own direct continuity with the major nineteenth-century Russian and British masters of fiction. Murdoch's anachronistic style and outmoded narrative devices are not, in my experience of reading her, the principal flaws in her work» (BLOOM, 1986a: 1).

⁵⁴⁰ *Apud* BILES, 1978: 121-122.

⁵⁴¹ *Apud* BILES, 1978: 121, destaque no original.

⁵⁴² James Clements apresenta para o romance novecentista uma dicotomia semelhante ao par murdochiano romance jornalístico/romance cristalino e a forma como uma série de romances escapa a essas categorias: «The nineteenth-century realist novel had drawn its success from its concern with the ethical-objective; from its convincing illusion of a real world resplendent with meaning. This area was now off-limits, as it is either non-existent (according to Kant and existentialism) or extra-linguistic (according to Wittgenstein and his followers). This left only the empirical-objective (the neo-realist novel) or the ethical-subjective (the self-referential experimental novel) ... There was, however, a kind of novel emerging in the 1950s that did not fall victim to this dichotomy. The authors of these works believed that the argument that the ethical-objective cannot logically be proven to exist, while possibly true, by no means precludes its pursuit, as confidence in rational forms of knowing had been eroded by recent historical events. They also felt that the second claim – that the ethical-subjective is extra-linguistic – while not necessarily wrong, does not stop it from being an artistic concern either» (CLEMENTS, 2012: 6-7).

da autora em pactuar com uma interpretação (aparentemente) mais centrada na estética como valor fundamental da Literatura⁵⁴³. Iris Murdoch não quer subjugar a Literatura a cartilhas, filosóficas ou outras, que lhe sejam externas, mas também não foge nunca a colocar as suas ideias filosóficas no palco dos seus romances⁵⁴⁴. Rubin Rabinovitz considera que a maior indefinição dos romances murdochianos, e as questões que deixam em aberto, resulta da tensão entre o desejo de incluir conceitos e perspectivas filosóficas e o desejo de se abster deles. Segundo o crítico, são os perigos da mitificação e do didatismo que refreiam o impulso murdochiano de incluir *ideias*. Eu preferiria substituir este último termo por *respostas*. Na verdade, não são as ideias que Murdoch procura afastar das páginas dos romances. O que Iris Murdoch recusa é a utilização do romance como veículo de defesa ou mesmo doutrinação de uma pretensa resposta universal que, como tal, não abarcaria a contingência da experiência humana⁵⁴⁵. Iris Murdoch recusa também o experimentalismo⁵⁴⁶ associado à escrita novelística no período em que escreve, como explora o estudioso Richard Todd. Não se trata de um simples regresso ao passado, mas de um passo em frente na recuperação da importância da personagem e da narrativa acima do meio linguístico e da forma⁵⁴⁷. Esta recusa é, aliás, particularmente significativa no campo da construção da personagem, pela noção subjacente de Humano⁵⁴⁸.

⁵⁴³ Todd Breyfogle estudou a base socrática desta escolha: «The poet as a bard or rhetorician is engaged in entertainment or image-spawning. Murdoch, by contrast, consistently brings to the fore the Socratic recognition that creative power must resist pursuing the exhilaration of beauty to be in service of what is true and good» (BREYFOGLE, 1999: 19).

⁵⁴⁴ Concorde, aliás, com Rosemary Dinnage: «Murdoch did not just write philosophy as a philosopher and fiction as a novelist. It is all part of one *oeuvre*, which annoys purists, and makes her something of a prophetess» (DINNAGE, 1999).

⁵⁴⁵ O próprio Peter J. Conradi reconhece, no entanto, que a estruturação forte e consciente dos romances de Iris Murdoch não se conjuga com a contingência que a autora deseja traduzir: «a curious formal feature of Iris Murdoch's novels – the high degree of design and coincidence they exhibit, and the contrast this affords to their apparent commitment to the open, the contingent» (CONRADI, 1981: 427).

⁵⁴⁶ Margaret Scanlan fala de um experimentalismo oitocentista aceite por Iris Murdoch: «A fifty-year vogue for 'experimental' novels notwithstanding, Iris Murdoch continues, to all outward appearances, to write nineteenth century fiction. But if she avoids word-play, unstructured plots, even the stream-of-consciousness, her novels are still experimental, but in Zola's sense, not Joyce's. Like her French predecessor, Murdoch believes that the novel can evaluate ideas (...) Murdoch challenges her own tenets» (SCANLAN, 1977: 69).

⁵⁴⁷ Cf. TODD, 1984: 13-14.

⁵⁴⁸ Maria Antonaccio frisa: «She had observed, as a novelist and critic, the rise of Symbolist trends in modern poetry and literature, which seemed to question the importance of the portrayal of character in literature» (ANTONACCIO, 2000: 5). A mesma autora refere a relevância paralela da recusa da concepção pós-estruturalista do Humano por Murdoch: «she challenges poststructuralism's attack on the notion of the individual, which she believes is part and parcel of the general attack on the notion of self-consciousness in post-Cartesian philosophy. The second and related point is that Murdoch believes poststructuralism amounts to a form of 'linguistic determinism' that understands the self as a 'discursive effect' of language rather than a user and speaker of language» (ANTONACCIO, 2000: 10-11).

Iris Murdoch é inequívoca na sua preferência pelo romance realista oitocentista⁵⁴⁹. No seu célebre artigo de 1961, *Against Dryness*, Murdoch avança a sua tese no que diz respeito à natureza específica do romance enquanto género literário e, particularmente, no que concerne ao modelo ideal de romance. Iris Murdoch considera que o carácter concreto e particular dos textos narrativos realistas oitocentistas⁵⁵⁰, por contraposto a um romance novecentista voltado para um sentido universal, promove a consciência da contingência, da particularidade e da alteridade da experiência humana. Por outras palavras, o facto de os romances oitocentistas estarem centrados em retratos particularizados de experiências concretas e não numa tentativa de extrapolação doutrinal⁵⁵¹ facilita ao leitor o exercício de sublimação do Eu fundamental ao aperfeiçoamento moral. Segundo Murdoch, o romance no século XX, salvo excepções, divide-se em duas grandes categorias: cristal⁵⁵² (*crystalline*) e jornalístico⁵⁵³, sendo que se o primeiro, no qual a autora integra as obras de Sartre e Camus, abdica do indivíduo concreto para veicular uma leitura universal da existência (ainda que sintetizada num indivíduo), o segundo assenta na documentalização da experiência humana:

The twentieth-century novel is either crystalline or journalistic; that is, it is either a small quasi-allegorical object portraying the human condition and not containing 'characters' in the nineteenth-century sense, or else it is a large shapeless quasi-documentary object, the degenerate

⁵⁴⁹ A preferência de Iris Murdoch por autores como George Eliot, mas também Dickens, Tolstoy, Dostoevsky leva alguns a considerarem-na parte integrante de um grupo que Murdoch frisa ter como ideal e não como par: «Oh, it's impossible; I can't accomplish it. I can't write novels like the people you have mentioned – Dickens or Tolstoy or Dostoevsky or Proust, the people I admire deeply. I am afraid I can't, but I can try, and these are ideals» (*apud* SAGARE, 2001: 698-699). A. S. Byatt considera a escolha do romance realista uma escolha artística e simultaneamente moral: «Miss Murdoch prefers the major nineteenth-century novels, on grounds both moral and aesthetic» (BYATT, 1976: 12). Note-se que, como afirma Rubin Rabinovitz, esta escolha não é exclusiva de Iris Murdoch: «during the 1950s, when the *nouveau roman* was emerging in France, most English novelists had returned to traditional forms» (RABINOVITZ, 1967: 2).

⁵⁵⁰ Note-se, no entanto, o carácter heterogéneo do romance oitocentista, na leitura de Edwin Muir: «Obviously Thackeray was interested in society, and as obviously Emily Brontë was very little interested in it» (MUIR, 1979: 32).

⁵⁵¹ Iris Murdoch afirma: «The nineteenth-century novel (I use these terms boldly and roughly: of course there were exceptions) was not concerned with 'the human condition', it was concerned with real various individuals struggling in society» (*E&M*, 291). Essa particularização permitirá uma real atenção ao Outro, ao invés da sua redução a um conceito. Ana Lita diz a este respeito: «Murdoch claims it is the function of the novel to develop this kind of attentiveness to others» (LITA, 2003: 167).

⁵⁵² Não uso o termo *cristalino* para tradução de *crystalline* por considerar que na língua portuguesa o termo cristalino comporta sobretudo semas de transparência e acuidade que não se comprazem totalmente com o carácter original polifacético do termo murdochiano.

⁵⁵³ Bernard Bergonzi resumirá em 1968 num artigo de jornal, de acesso ao grande público, estas categorias murdochianas, já então estabelecidas: «the 'journalistic' novel of accumulated fact, and the 'crystalline' novel of aesthetic concentration, which is more concerned with pursuing an ideal of form than with conveying a sense of the variousness of reality» (BERGONZI, 1968).

*descendant of the nineteenth-century novel, telling, with pale conventional characters, some straightforward story enlivened with empirical facts*⁵⁵⁴.

A distinção é avançada desde *Against Dryness*, em 1961. Iris Murdoch prossegue declarando o primeiro tipo o mal menor e aquele a que os mais sérios escritores novecentistas se dedicam. Em *Existentialists and Mystics* (1972), Murdoch apresenta uma nova distinção: romance existencialista (Sartre, Camus, mas também Hemingway, Kingsley Amis e D. H. Lawrence) e romance místico (Graham Greene, Saul Bellow, Muriel Spark e William Golding). O primeiro, descendente do Romantismo e da sua valorização do indivíduo, (cor) responde a uma sociedade sem as pré-definições morais e sociais de outrora e com uma absoluta confiança na vontade e capacidade individuais. Murdoch associa-o ao pensamento kantiano, à individualização produzida pelo protestantismo e ao capitalismo, retirando da caracterização uma mundividência e um modelo existencial:

*Existentialism, or to use an even more general term, voluntarism, philosophy which emphasises and values will-power, is of course an offspring of the thought of Immanuel Kant. It is also a natural mode of being of the capitalist era. It is attractive and indeed to most of us still natural, because it suggests individualism, self-reliance, private conscience, and what we ordinarily think of as political freedom, in that important sense where freedom means not doing what is right but doing what is desired. The beginnings of capitalism and the age of science both produced and needed free-moving independent people. Protestantism pictures such people as endowed with freedom of conscience, no longer slaves of authority. Only what is freely chosen is genuinely valuable. (...) God, Reason, Society, Improvement and the Soul are being quietly wheeled off. (...) We know this novel and its hero well. The story of the lonely brave man, defiant without optimism, proud without pretension, always an exposé of shams, whose mode of being is a deep criticism of society. He is an adventurer. He is godless. He does not suffer from guilt. He thinks of himself as free. He may have faults, he may be self-assertive or even violent, but he has sincerity and courage, and for this we forgive him (...) Kant and Protestantism pictured man as divided between his fallen nature and a separate spiritual world. (...) For the modern existentialist descendant of this line of thought, this spiritual elsewhere has ceased to exist*⁵⁵⁵.

Esta dualidade filosófica estende-se, assim, não apenas aos tipos de romance, mas aos tipos de indivíduo, numa caracterização que Murdoch avançara já, em 1959, em *The Sublime and the Beautiful Revisited*. A autora separa aquilo a que chama *Ordinary Language Man*⁵⁵⁶ – um Ser Humano resultante da filosofia analítica britânica de Stuart Hampshire,

⁵⁵⁴ E&M, 291.

⁵⁵⁵ E&M, 223-225.

⁵⁵⁶ De entre as obras analisadas neste estudo, o exemplo mais claro de *Ordinary Language Man* é James Tayer Pace, de *The Bell*.

Gilbert Ryle e A. J. Ayer e influenciado pelo pensamento de Ludwig Wittgenstein⁵⁵⁷ – do *Totalitarian Man*⁵⁵⁸, criação existencialista⁵⁵⁹. Cada um deles representa para Murdoch a cedência a cada um dos dois grandes inimigos do Bem, da Atenção ao Outro e anulação do Eu como fonte de Virtude: respetivamente, a convenção e a neurose:

Ordinary Language Man (...) is not overwhelmed by any structure larger than himself, such as might be represented by a metaphysical belief or by an institution. As a moral agent he is completely free, choosing between acts and reasons on his own responsibility; and it has been a major preoccupation of empiricist moral philosophy to depict the agent as totally free and self-sufficient. Even the presence of others is felt, if at all, simply as the presence of rational critics. This man is alone with a loneliness similar to the loneliness of Kant's man.

*In the philosophy of Sartre we find the same solitary moral agent, and the same emphasis on the moment of choice, but displayed in terms of a dramatic Hegelian psychology. Ordinary Language Man is at least surrounded by something which is not of his own creation, ordinary language. But Totalitarian Man is entirely alone. How well we know this man from the pages of modern literature. He suffers from Angst, which is Achtung minus confidence in universal reason*⁵⁶⁰.

Na realidade, concordo com A. N. Wilson, quando indica que, em última instância, Iris Murdoch encontra em ambos os pólos de cada uma destas dualidades um mesmo pecado⁵⁶¹: uma teoria redutora do Ser Humano, acompanhada de uma crença excessiva

⁵⁵⁷ Alison Scott-Baumann coloca mesmo esta dicotomia murdochiana como polarizada por Jean-Paul Sartre e Ludwig Wittgenstein: «Murdoch believes that we identify quite closely with these characters whom she names Totalitarian Man (Sartre) and Ordinary Language Man (Wittgenstein), despite the existence of those who criticize them and to whom we should pay even more attention. We may ask ourselves why we find the work of Sartre and Wittgenstein, for example, so attractive? Murdoch believes regretfully that we identify with the clear, well organized and organizing ideas of Totalitarian Man and Ordinary Language Man rather than with those of their critics such as Marcel or Weil, whose ideas are more productive yet also more ambivalent and morally demanding and in whom we do not see ourselves reflected» (SCOTT-BAUMANN, 2010: 158).

⁵⁵⁸ Igualmente de entre as obras analisadas neste estudo, o exemplo mais claro de *Totalitarian Man* é Michael Meade, de *The Bell*. Devo, no entanto, assinalar, com Richard Todd, que a aplicação concreta em romance permite a Murdoch ir mais longe e confrontar a teoria que desenhou com a existência concreta: «But while *The Bell* thus has about it the sense of an imaginative critique of the theory, it is superior to it in patiently exploring the theoretical concepts for their applicability to real life» (TODD, 1984: 44).

⁵⁵⁹ Privilegiei, sempre que possível, os textos da própria Iris Murdoch, mas devo referir aqui a síntese de A. S. Byatt a este respeito: «[Totalitarian] Man feels anguish, or *Angst*, in the face of an absurd or hostile universe. His highest value is his own will, his own assertion of his solitary self, against a society suffering from an absence of God and its own hypocrisy and pointlessness. Again, Totalitarian Man's major virtue is sincerity (...). Totalitarian Man is interested in the Human Condition, not the messy particular individual. His art is the crystalline work with himself as symbolic representative of mankind. Ordinary Language Man produces documents, concerned with social facts of behaviour, eschewing metaphysical depths» (BYATT, 1976: 7, 12). Note-se a clara aproximação das dualidades murdochianas quanto a tipos de romance.

⁵⁶⁰ *EM*, 268-269.

⁵⁶¹ Wilson afirma algo mais que também subscrevo: a injustiça da sua interpretação do Existencialismo como opositor da transformação interna tão cara a Murdoch (vd toda a exemplificação ética do caso da sogra e da

no poder da Vontade/Desejo. Vejamos como Wilson coloca a questão, recorrendo o autor para isso a uma citação de *Against Dryness* da própria Iris Murdoch:

Her research interests, which were to culminate in the Sartre book (1953), continued to explore the existentialists and in particular their moral philosophy or lack of it. She came to identify the existentialist theories of the Will within the utilitarianism of such Oxford philosophers as Stuart Hampshire, R. M. Hare and A. J. Ayer. Above all, she criticised Hampshire's Thought and Action as an implausible account of human nature. The human being in Hampshire's vision is 'rational and totally free except in so far as, in the most ordinary law-court and commonsensical sense, his degree of self-awareness may vary. He is, morally speaking, monarch of all he surveys and totally responsible for his actions'⁵⁶².

Ora a Literatura, a grande literatura, será, então, um veículo de excelência para a superação desta dualidade errada⁵⁶³ e para a superação do seu poder de atração⁵⁶⁴.

Uma das tendências do romance oitocentista, tão admirado por Iris Murdoch, é a crescente complexidade das personagens e a gradual dissociação de exterior-interior, e inerente desvanecimento da estereotipização das personagens⁵⁶⁵. Creio, então, que perante o quadro apresentado da obra murdochiana e a sua reflexão filosófica, a recusa da autora em criar personagens facilmente classificáveis em categorias éticas pretensamente estanques e

nora em *The Idea of Perfection*). A.N. Wilson marca aí uma diferença fundamental entre o Totalitarian Man e o Ordinary Language Man: «existential moments, dependent not upon some change in outward facts or circumstances, but upon changes in their own will or perception. She is surely not merely unfair but wrong to say that existentialists have denied the existence of an inner life, though she was abundantly right to suggest that the Oxford analytical moral utilitarians – or whatever you would call Hampshire, Hare and Ayer – had a pretty wooden picture of the human heart» (WILSON, 2004: 151).

⁵⁶² WILSON, 2004: 148.

⁵⁶³ Referindo-se aos conceitos de *Totalitarian Man* e *Ordinary Language Man*, Richard Todd afirma: «Neither are in themselves adequate to express that sense of human nature which is found in the greatest literary art of Tolstoy or Shakespeare» (TODD, 1984: 44).

⁵⁶⁴ Segundo Alison Scott-Baumann é precisamente esse fenómeno que Iris Murdoch visa (e atinge) com os seus romances: «Sartre and Wittgenstein present an exaggerated negation of depth; this manifests itself as a force that develops a positive charge, energy through narcissistic, solipsistic myth makings, and linguistic posturing. Thus we find Murdoch's Ordinary Language Man (Wittgenstein) and Totalitarian Man (Sartre) melodramatic and irresistible. In her philosophical writings she can analyze this phenomenon yet not easily refute it, even though it has been with her since she first met Sartre in 1945: Conradi shows Murdoch identifying the demonic in Sartre as early as 1947. In her novels she can get much closer than is possible in philosophical writings, to challenging our narcissism and suggesting the strengths of unselfing, by creating characters who seem free to act despite plots that create chaotic situations driven by chance occurrences» (SCOTT-BAUMANN, 2010: 162-163).

⁵⁶⁵ Estas características são comumente apontadas na crítica literária. Andrew Bennett e Nicholas Royle problematizam: «the realist novel tends to rely on a particular conception of what a person is – that a person is a complex but unified whole. We might develop this further by suggesting that the realist model of character involves a fundamental dualism of inside (mind, soul or self) and outside (body, face and other external features)» (BENNETT & ROYLE, 1995: 53).

objectivas como o são as de herói, vilão ou anti-herói, de mulher-anjo ou mulher-demónio, se torna uma consequência natural e necessária. Há, no entanto, um papel fundamental da filosofia existencialista no pensamento murdochiano que deve ser invocado e estudado. A própria mescla de literatura filosófica e criação literária autónoma influenciada pela reflexão filosófica na qual Iris Murdoch se move é mais um fator a aproximar a autora do percurso intelectual dos maiores vultos do Existencialismo – não se trata apenas de uma e outros recorrerem à Literatura para veicular leituras filosóficas, mas antes da forma como Murdoch e Existencialistas encontram na criação literária uma proximidade maior à sua ideia de um mundo à medida do humano, e como tal, necessariamente individual e subjetivo. Em *Qu'est-ce la littérature?* Sartre partilha com Murdoch a noção da Literatura como reino de reconhecimento da subjetividade da experiência humana, que denuncia. Alerta, no entanto, para a forma como o carácter temporal do escrito, pela distância, pode paradoxalmente adquirir um falso sentido de significado estrutural, essencial, ético até:

Le livre, en effet, n'est point en objet, ni non plus un acte, ni même une pensée: écrit par un mort sur des choses mortes, il n'a plus aucune place sur cette terre, il ne parle de rien qui nous intéresse directement; laissé à lui-même il se tasse et s'effondre, il ne reste que des taches d'encre sur du papier moisi, et quand le critique ranime ces taches, quand il en fait des lettres et des mots, elles lui parlent des passions qu'il n'éprouve pas, de colères sans objets, de craintes et d'espoirs défunts. C'est tout un monde désincarné qui l'entoure où les affections humaines, parce qu'elles ne touchent plus, sont passées au rang d'affections exemplaires, et pour tout dire, de valeurs⁵⁶⁶.

Uma escritora envolvida em reflexão filosófica na Europa de meados do século XX nunca poderia ficar incólume ao fenómeno Existencialista; uma escritora cuja primeira obra publicada é um estudo dedicado à obra de Jean-Paul Sartre e que leu e analisou Marcel, Sartre, Camus e Beauvoir será sempre associada a esta corrente. A grande questão de Iris Murdoch com o Existencialismo surge da sua leitura de que a corrente filosófica proclama (ou, pelo menos, sustenta) uma atitude para com o Mundo que reduz o Outro a uma inviolável Alteridade, definida sempre pela Identidade do Sujeito, impedindo assim uma percepção des-individualizada do Real. Ora, recordo que em Murdoch a virtude reside precisamente nessa possibilidade e no exercício da transcendência do Eu, como recorda Margarita Mauri⁵⁶⁷. Esta capacidade gera, simultaneamente, uma espécie de consciência criativa do Real, que, como explica Heidi Gehman⁵⁶⁸, tem ecos parcialmente similares ao pensamento existencialista:

⁵⁶⁶ SARTRE, 1948: 78, destaque no original.

⁵⁶⁷ Cf. MAURÍ, 2008.

⁵⁶⁸ Heidi Marlene Gehman coloca Iris Murdoch, juntamente com H. Richard Niebuhr e William Schweiker, numa categoria que denomina *realismo reflexivo* (cf. GEHMAN, 2005: 29).

Morality, too, must move between the effort to see reality and the effort to then describe what reality looks like in the light of the Good. Thus for Murdoch, moral claims, like art, must be obedient to reality but also involve some kind of creative one-making activity of consciousness that must continually be tested for its truthfulness (...) a kind of middle ground between the existentialist view that morality is created by the individual, and the traditional forms of moral realism that insist that we must simply conform our patterns of thought and action to the structure of the cosmos and our place in it (...). The values illuminated by her vision of the moral life are not ones simply created by an act of will, nor one's simply discovered in the nature of things, but ones we grasp through creative imagination and moral effort as we attempt to see reality as it truly is⁵⁶⁹.

É impossível não nos questionarmos se a avaliação murdochiana da corrente existencialista é totalmente justa (e justificada). Tanto Iris Murdoch como os pensadores existencialistas concordam que a moralidade, o agir moral, é uma escolha humana e não uma circunstância inata ou um traço comportamental⁵⁷⁰. Esta ideia, aliás, pouco tem de inovador, e subjaz já a mitos tão antigos como o do anel de invisibilidade de Gíges: quando a responsabilização social, e com ela o medo de consequências, está ausente, a ação moral reside tão-somente no âmbito da escolha individual e, como tal, corre o risco de se tornar refém de interesses pessoais⁵⁷¹. O próprio Platão colocara Sócrates a defender que é no interesse pessoal do indivíduo agir moralmente, para aperfeiçoar a sua alma, ao invés de a corromper. No entanto, nada disto implica necessariamente que a moralidade seja um conceito subjetivo, e é aqui que reside o ponto central da teoria murdochiana: a ideia de uma vida desprovida de deus(es) não cauciona⁵⁷² para Iris Murdoch qualquer tipo de relativismo ético – aliás, o facto de ser autónomo e inteiramente livre nas suas escolhas

⁵⁶⁹ GEHMAN, 2005: 25-26.

⁵⁷⁰ James Clements assinala a forma como esta questão pode redundar numa leitura de todos os atos como meros exercícios de vontade individual, colocando a génese no pensamento kantiano: «the idea, clearly presented in the writings of Kant, that goodness cannot be considered to be anything other than a product of the human will (...). Goodness, consequently, became inextricably connected to duty, which effectively deontologized the Good; Goodness, suggested Kant, is not found, nor aspired towards – it is made. This concept was taken to its logical extreme in the 1940s and 1950s in the philosophy of Sartre and Camus, where ethical considerations almost disappeared completely while demonstrations of will became ends-in-themselves» (CLEMENTS, 2012: 3).

⁵⁷¹ Trata-se, em Iris Murdoch, da tentativa de que os valores superem as meras normas, sem se tornarem mera subjetividade, uma forte preocupação contemporânea como recorda Hans Joas: «values and norms – terms which are often used almost interchangeably in the wider public but for which a clear distinction has been made in philosophy and social theory since around 1900» (JOAS, 2001: 44).

⁵⁷² Segundo Rubin Rabinovitz, a ênfase na recusa do subjetivismo e da introspeção é tal que se torna ela própria um erro murdochiano, uma padronização artificial do Real: «Miss Murdoch's constant emphasis on the dangers of subjectivity. Certainly some degree of self-knowledge is needed to achieve morality or love (...). Miss Murdoch argues as if all swimming should be outlawed because swimmers sometimes drown; any introspection, she seems to feel, is a step on the dangerous path toward solipsism. She displays the same attitudes in her criticisms of literature: writers are praised or rejected mainly because of the degree to which they eliminate themselves from their works» (RABINOVITZ, 1968: 45).

torna o indivíduo murchiano particularmente responsável pelas suas opções morais. Neste aspecto, a autora não está tão distante dos pensadores existencialistas como leituras apressadas de uma e outros fariam crer. Na realidade, colocar a moralidade na esfera pessoal, liberta de obrigatoriedades externas, pode conduzir facilmente ao caucionar de uma espécie de autenticidade animal do Eu – o que é algo que tanto Iris Murdoch como os existencialistas recusam, ainda que os panegíricos à liberdade dos últimos possam gerar alguma controvérsia e até possíveis acusações de inconsistência.

Por forma a estabelecermos um contraste mais claro, atentemos no Objetivismo de Ayn Rand⁵⁷³, esse sim uma defesa do ego e do interesse individual como pretensas fontes éticas, geradoras de uma suposta racionalidade moral, liberta de fé, credos, caprichos e, também, altruísmos. Para além das objeções apontadas por vários, e de forma particularmente cristalina por Louis P. Pojman⁵⁷⁴, a crença de Rand numa existência egocêntrica como meio definitivo para uma racionalidade moral esbarra frontalmente na crença murchiana nas vantagens das atitudes heterocêntricas e no valor moral do reconhecimento da Alteridade⁵⁷⁵. Poderíamos mesmo dizer que, de forma talvez inconsciente, os famosos *encantadores* murchianos – personagens egocêntricas, biograficamente devedoras de antigos amantes⁵⁷⁶ da autora como Thomas Ballogh e Elias Canetti⁵⁷⁷, que, como se fossem

⁵⁷³ Para aprofundar este tema é fundamental a leitura de *Atlas Shrugged* da própria Ayn Rand, e, a título de exemplo, os estudos da obra de Rand desenvolvidos por Leonard Peikoff (PEIKOFF, 1993), Chris Matthew Sciabarra (SCIABARRA, 1995) e Robert L. Powell (POWELL, 2006).

⁵⁷⁴ Refiro-me particularmente ao artigo intitulado *Egoism and Altruism A Critique of Ayn Rand* que Louis P. Pojman publicou na sua interessante obra *The Moral Life An Introductory Reader in Ethics and Literature* (POJMAN, 2004: 580-588), onde o autor aponta e desmonta todas as falácias da criação de Ayn Rand, para além de apresentar a sua própria crítica. No mesmo livro acedemos à re-publicação de *A Critique of Ethical Egoism* de James Rachels, que apresenta alguns pontos indiretamente pertinentes para esta questão (cf. RACHELS, 2004: 588-603).

⁵⁷⁵ Alister E. McGrath aborda o abismo entre Rand e Murdoch e as suas teorias metafísicas: «two ‘atheist’ metaphysics» (MCGRATH, 2001: 244-260).

⁵⁷⁶ Uma nota lateral aqui, inevitável dada a contínua ênfase, mais ou menos tímida, dada ao tópico nos estudos murchianos, para a reflexão em torno da vida afetiva e sexual da autora e da sua «robust and apparently guilt-free attitude to sex» (WILSON, 2004: 73), que tem vindo a ser objeto de atenção, mais ou menos *voyeurística*, particularmente de biógrafos e recenseadores, e de forma marcante desde a interpretação da jovem Iris Murdoch pela atriz Kate Winslet e pelo realizador Richard Eyre no filme *Iris*. Cumpre ressaltar, no entanto, a afirmação da própria Iris Murdoch: «I think that promiscuous sex is bad, rushing from one person to another without love or respect» (*apud* SAGARE, 2001: 708). O recurso aos diários e cartas do espólio arquivado na Kingston University faculta uma leitura distinta da imagem de uma devoradora quase ninfomaníaca que surge em algumas caricaturas atuais e revela a intensidade emocional e intelectual das diversas ligações afetivo-sexuais da autora.

⁵⁷⁷ Recentemente Julian Preece, biógrafo de Veza Canetti, mulher de Elias Canetti, apesar de incluir a autora naqueles «bruised by their Canetti experience» (PREECE, 2007: 44), alertou para uma dimensão auto-consciente do comportamento de Iris Murdoch perante o filósofo: «Canetti’s relationships with his ‘disciples’ were a matter of give and take: he gave ‘his intelligence, his compassion, his time’ and in return he observed them as objects of study (...). The case with Murdoch is different (...) if she added Canetti to her list of powerful

manipuladores de marionetas, exercem o controlo das personagens em seu redor – espelham os efeitos finais de uma autenticidade lida à maneira de Ayn Rand. É precisamente o perigo de um niilismo assente apenas na vontade que Murdoch pressente, por exemplo, em Martin Heidegger, e que a conduz a uma recusa (excessivamente) veemente da corrente existencialista⁵⁷⁸, como apontou Rubin Rabinovitz. Murdoch vê na continuação de Nietzsche e no conceito heideggariano de *nada* a sustentação de um vazio moral⁵⁷⁹.

Murdoch recusa tanto uma leitura utilitarista da moralidade (o bem comum, o maior bem para o maior número de indivíduos, o útil), como a tentativa de identificação de moralidade com autenticidade⁵⁸⁰ individual. É de tal forma estreita e exigente a fronteira mental onde Iris Murdoch coloca o seu conceito de moral que muitos sucumbem à tentação de a colocar numa das suas margens, e particularmente no sentido de uma conceção mística, religiosa de Bem, identificando totalmente a sua noção de Bem com a noção religiosa de Deus⁵⁸¹. James Clements, ressaltando a ausência de uma ideia convencional de Deus, considera a diferença de conceitos em Murdoch pouco mais do que semântica⁵⁸².

and knowledgeable older mentors whose mistress she became, she knew exactly what she wanted from him and took no instruction» (PREECE, 2007: 43, 47). Julian Preece acrescenta ainda informação relevante para compreender um certo desprezo intelectual de Canetti: «She was a passionate listener, which irked Canetti because he felt she took without giving and that is why her books in his opinion are such a 'stew' of others' thoughts» (PREECE, 2007: 47). No entanto, a leitura mais comum permanece a de Canetti como *enchanter* destrutivo e dominador na vida de Murdoch: «Canetti was a cruel man (...). In some senses, IM never broke free from the spell of Canetti» (WILSON, 2004: 88).

⁵⁷⁸ Diana Phillips abordou a forma como também Jean-Paul Sartre apresenta este perigo para Iris Murdoch: «Sartrean man is a solipsistic, inward-directed consciousness, cut off from his fellow human beings (...). One of Murdoch's objections to Sartre is that, in his view, all relationships are essentially either of a sadistic or a masochistic nature» (PHILLIPS, 1991: 49). A ficção murdochiana albergará muitas figuras assim – por exemplo, Julis King (de *A Fairly Honourable Defeat*) ou Mischa Fox (de *The Flight from the Enchanter*) –, mas Iris Murdoch confronta-os com outros modelos existenciais e morais que, para a autora, os superam.

⁵⁷⁹ Cf. RABINOVITZ, 1968: 40-41.

⁵⁸⁰ Iris Murdoch considera que esta hiper-valorização da autenticidade se estende à leitura existencialista da Arte: «Existentialism, the last fling of liberal Romanticism in philosophy, by putting a value upon sincerity and immediacy, suggests a criticism of old solemn art as as being in *mauvaise foi*. The 'happening' is a proper child of existentialism» (MURDOCH, 1972).

⁵⁸¹ Alguns consideram que a noção murdochiana de Bem é mais exigente e menos apiedada do que qualquer noção de Deus. É o caso de David M. Holley: «Murdoch's Good is after all a secular substitute to God. The vital difference between the two is that while the Good is an object of love, it is not something capable of returning our love. By contrast, God is conceived as a Goodness that acts for our benefit» (HOLLEY, 2010: 73). Outros, como Heidi Gehman, acham que a substituição enfraquece o potencial moral da teoria murdochiana: «I argue that in Murdoch's shift from God to Good, something necessary is lost in the effort to seek the good» (GEHMAN, 2005: 40-41). Um aspeto curioso, ainda que lateral, é a proximidade dos significantes ingleses para Bem (Good) e Deus (God), algo que Murdoch explorou. Alan Jacobs resumirá «focus is directed [to] a single letter, the letter 'o': the presence and absence of the letter can determine the grounds of our moral lives» (JACOBS, 1995: 32). Alan Jacobs retomará esta questão da diferença entre 'God' e 'Good' num capítulo espiritualmente intitulado *Iris Murdoch's Added Vowel* do seu livro de 2004, *Shaming the Devil: Essays in Truth-telling* (cf. JACOBS, 2004: 116-127).

⁵⁸² Cf. CLEMENTS, 2012: 13.

No entanto, importa realçar que a filosofia murdochiana é feita à medida do Humano, assente, condescendo, num conceito metafísico de Bem, mas um Bem atingível apenas por meios estritamente humanos⁵⁸³. Iris Murdoch e os existencialistas partilham, assim, a leitura humanista que Sartre definiu como a matriz fundamental do seu pensamento⁵⁸⁴. Subscrevem uma mesma ideia de liberdade sem Deus de um indivíduo que determina a sua existência e que redundava numa responsabilidade acrescida. Contudo, para Murdoch essa responsabilidade solitária é um desafio meritório e uma oportunidade, enquanto os sartrianos (mais do que o próprio Jean-Paul Sartre) se angustiam pela necessidade de criar o seu próprio código moral e pela contante incerteza das escolhas, que os conduz por vezes a um estado de desespero, a abusada *crise existencial*⁵⁸⁵.

A dimensão platónica do pensamento murdochiano⁵⁸⁶ faz a autora acreditar numa essência, num mundo pré-existente, não-religioso e, como tal, fá-la recusar a constante auto-criação moral do Existencialismo. No entanto, paradoxalmente, será também a tolerância de Iris Murdoch perante as incapacidades humanas, que deixam tantos aquém do Bem, que a afasta dos existencialistas mais radicais, cuja ideia de existência subjetiva torna absoluta e universalmente responsáveis (e capazes) – uma perspetiva, de facto, angustiante. Uma forte influência, ainda que de forma nada acrítica, nesta ideia de um Bem que existe autónomo do Humano e que deve ser objeto da atenção e vontade humanas é Ludwig Wittgenstein⁵⁸⁷. É particularmente relevante o seu *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921)

⁵⁸³ De facto, o perigo para Iris Murdoch consiste na excessiva valorização do sujeito, que a autora atribui a uma leitura truncada do pensamento cartesiano: «Sartre, Miss Murdoch says, derives many of his ideas from Descartes and Hegel (...). But unlike Descartes, Sartre does not believe in the dualism of mind and body, nor does he accept Descartes's metaphysical arguments leading to a proof in the existence of God (...). An emphasis on the factors of isolation and utter dependance on self, Miss Murdoch feels, has caused a strong tendency toward subjectivity in the philosophical followers of Descartes because of a concentration on the Cartesian *cogito ergo sum*» (RABINOVITZ, 1968: 5). Ora, na realidade, o sujeito sartriano não é alheio à necessidade de sentido –, mas interpreta-a como uma construção a criar, e não uma recuperação a perceber: «the Sartrean hero, who, nauseated by the formlessness of reality, seeks to discover some underlying rational principle to alleviate the messiness of existence» (RABINOVITZ, 1968: 10).

⁵⁸⁴ O título de um dos textos-charneira de Jean-Paul Sartre é inequívoco – *L'Existentialisme est un humanisme*. Murdoch classificá-lo-á de «rather bad little book» (em 1950), *E&M*, 111 e «pamphlet» (em 1952), *E&M*, 138.

⁵⁸⁵ Este horror às circunstâncias universais da existência humana é algo que se interliga diretamente com a náusea sartriana, identificada diretamente por Iris Murdoch com a recusa da contingência: «Miss Murdoch has translated Sartre's concept of nausea as 'horror of the contingent'» (RABINOVITZ, 1968: 9). Recentemente, Anne Rowe e Priscilla Martin abordaram esta questão: «Murdoch's main problem as a philosopher and an atheist was to justify moral absolutes in a world without God. But she differed from Sartre in perceiving this absence as a painful dilemma and was to question the freedom and solipsism of his lonely godless modern individual» (MARTIN & ROWE, 2010: 16).

⁵⁸⁶ Sonja Zuba publicou recentemente *Iris Murdoch's Retrieval of Plato*, um trabalho onde demonstra a importância de Iris Murdoch para a recuperação do pensamento platónico (cf. ZUBA, 2009).

⁵⁸⁷ No seu excelente trabalho *Iris Murdoch: A Literary Life*, Priscilla Martin e Anne Rowe documentam bem esta influência: «A major attraction of Cambridge for Murdoch was Ludwig Wittgenstein, who was to be a

e a noção aí expressa de uma dimensão extra-linguística do Real (7.^a e última secção: «Whereof one cannot speak, thereof one must be silent»⁵⁸⁸). Murdoch tinha plena consciência de que o *Tractatus* não era plenamente assumido por Wittgenstein à época em que se deixa influenciar por ele⁵⁸⁹, mas é nele que encontrará o fulcro da influência do filósofo na construção que a autora faz de um *Ser em si* de raiz platónica, o qual não pode ser exprimido. Há, no entanto, uma ambivalência forte, até emocional, na relação com o pensamento do filósofo austríaco, como documenta o biógrafo Peter J. Conradi, que descreve como Murdoch sofreu de angústia de influência e sonhou toda a vida com Wittgenstein, além de ter incluído referências ao próprio e à sua obra em diversos romances⁵⁹⁰. Marijke Boucherie Mendes aponta a forma paradoxal como a romancista se aproxima do filósofo:

*Ao contrário de Wittgenstein, Iris Murdoch não se cala e, romance após romance, cria personagens cujos pensamentos, actos e reacções perante pessoas e objectos são imbuídos de medos, paixões, obsessões, alegrias e prazeres. Em Murdoch, o silêncio puro de Wittgenstein é paradoxalmente criado por reductio ad absurdum da tagarelice caótica da contingência humana que os romances colocam em cena*⁵⁹¹.

Nunca uma corrente filosófica foi tão caricaturada como o Existencialismo. O jovem⁵⁹² pálido e magro, frequentador de cafés⁵⁹³ e fumador ininterrupto de tantos desenhos e fil-

permanent influence on her thought and fiction. However, she was just too late to hear his lectures, as he had resigned his Fellowship at Trinity in the summer of 1947 and moved to Ireland in December. Murdoch met him a couple of times» (MARTIN & ROWE, 2010: 9).

⁵⁸⁸ James Clements aborda a primazia dada por Iris Murdoch a esta passagem de Ludwig Wittgenstein: «The *Tractatus* is a regular point of reference throughout Murdoch's essays and novels, and, judging by the content of these allusions, she was not captivated by the passages that interested the analytical school – the methodical analysis of grammatical propositions – but, instead, by the implications of that brief final sentence» (CLEMENTS, 2012: 32).

⁵⁸⁹ No prefácio ao livro publicado postumamente (1953) *Philosophical Investigations*, preparado provavelmente em 1946, Wittgenstein afirma que o texto que escrevera dezasseis anos antes continha erros que minavam o valor do tratado. Por isso mesmo diversos especialistas medem as palavras de 1921 com uma cuidadosa distância. A este propósito relata Roger M. White, no seu livro sobre o *Tractatus*: «Because of this, the attitude arose that the *Tractatus* should be regarded as of largely historical interest: what worse advertisement for a book than that its own author disowned its basic positions» (WHITE, 2006: 141). No entanto, alguns consideram que a rejeição do *Tratado* por Wittgenstein nunca foi uma questão encerrada. É o caso de Peter Munz: «it is strange that Wittgenstein never explained why he discarded and disowned his *Tractatus*» (MUNZ, 2004: 9). A este respeito cf. CLEMENTS, 2012: 31.

⁵⁹⁰ Cf. CONRADI, 2002a: 263.

⁵⁹¹ MENDES, 1996: 312.

⁵⁹² Ben Obumsele acredita que também Murdoch partilhou da leitura do pensamento existencialista como fase adolescente da reflexão, não em termos etários, mas emocionais e intelectuais, algo que deixaria, assim, implícito no romance *The Unicorn*: «In the character of Effingham, existentialism is analyzed as a generalization of emotional immaturity» (OBUMSELE, 1975: 313).

⁵⁹³ Em 1949 Vladimir Nabokov refere-se à corrente existencialista evocando já o estereótipo que a acompanhará até à actualidade: «Sartre's name, I understand, is associated with a fashionable brand of cafe philosophy» (NABOKOV, 1949).

mes é apenas a face dos muitos estereótipos colados a este movimento. O próprio mundo filosófico não foi nunca alheio a estes estereótipos, nem tão-pouco à percepção dos erros originados por essa leitura estereotipada. Mary Midgley recorda a forma como Murdoch estava profundamente consciente das leituras redutoras feitas às revoluções intelectuais que lhe são, *lato sensu*, coevas – Sartre, mas também Nietzsche, Freud, Skinner, Heidegger:

*So (as Iris points out) what we got instead was a strange, half-conscious jumble composed of the most dramatic parts of each doctrine because these parts were both the most exciting and the easiest to remember*⁵⁹⁴.

Parece, por vezes, que Iris Murdoch tem mais objeções à leitura comum do existencialismo do que aos próprios textos existencialistas que leu e estudou – por exemplo, a ideia sartriana de indivíduo, ao contrário do estereótipo, aceita a noção de circunstância, ainda que não a de essência. Este juízo de intenção poderá parecer algo arriscado, sobretudo se tivermos em conta as palavras, aparentemente inequívocas, da própria Murdoch:

*I shall argue that existentialism is not, and cannot by tinkering be made, the philosophy we need*⁵⁹⁵.

Mas, na realidade, Iris Murdoch foi das primeiras estudiosas mundiais do fenómeno existencialista e, como tal, contribuiu precisamente para a separação entre o estereótipo e a corrente filosófica⁵⁹⁶, ainda que por vezes tenha sido ela própria vítima (e autora) de alguma mescla. Desde o seu primeiro livro publicado, *Sartre: Romantic Rationalist (SRR)*, e ao contrário do que defendem os que intuem uma progressão extremada da paixão ao repúdio⁵⁹⁷, Murdoch aponta tanto as virtudes, como os vícios que, para ela, constituem

⁵⁹⁴ MIDGLEY, 1998.

⁵⁹⁵ MURDOCH, 1970: 46.

⁵⁹⁶ Afirma, a este respeito, Richard Moran: «Iris Murdoch encountered Sartre's Existentialism at the height of its cultural fashion and influence, and as one of its first and most important expositors in English, she played a crucial role in bringing these ideas out of the realm of posture and fashion and into the realm of serious thought» (MORAN, 2012: 182). Tal não quer dizer, de forma alguma, que Iris Murdoch rejeite apenas o estereótipo do Existencialismo. A autora, que conheceu profundamente os textos dos existencialistas, rejeita também, e sobretudo, os extremos a que a corrente intelectual pode conduzir, como aponta Rubin Rabinovitz, aqui abordando diretamente Heidegger, autor ao qual Iris Murdoch dedicava um livro em escrita no fim de vida: «the dark side of German existentialism...the writings of Nietzsche and Heidegger. As Miss Murdoch said in a recent paper, most existentialist thinking seems to her either optimistic romancing (a reference probably to French existentialism) or else something positively Luciferian. 'Possibly,' she says, 'Heidegger is Lucifer in person'» (RABINOVITZ, 1968: 40). As citações murdochianas pertencem a *The Sovereignty of Good*.

⁵⁹⁷ Aliás, até autores que analisaram profundamente o percurso intelectual murdochiano *vis-à-vis* Existencialismo, como Rubin Rabinovitz, incorrem ocasionalmente nesta leitura subjetivista, ao sobrevalorizar o contacto pessoal, o pretensu encantamento inicial: «visits to Paris heightened that interest: discussions in sidewalk cafés, the songs of left-bank nightclub singers, the appearance of the city itself – all seemed to enhance the purely philosophical aspects of existentialism. Miss Murdoch even met Sartre, whom she remembers for his patience with youthful questioners» (RABINOVITZ, 1968: 8). Outro caso é o do menos científico A. N. Wilson: «An early absorption in the primary texts of continental existentialism – Martin Heidegger and Jean-Paul

o Existencialismo⁵⁹⁸. Será a partir dessa base que irá emergir o seu próprio pensamento filosófico. Como o disse Peter Conradi, Murdoch mostrou as desadequações do *existencialismo pop*⁵⁹⁹, o que não quer dizer que a escritora, como intelectual de pristina honestidade, renegue as influências que considerou válidas⁶⁰⁰. Há, na área que concerne mais diretamente ao estudo que aqui desenvolvo, um indubitável cariz sartriano no conceito do indivíduo como um projeto ético em construção⁶⁰¹ e da atitude ética como algo de contextualizado⁶⁰² (ainda que, para Murdoch, sempre face a um Bem em si). Há, paralelamente, uma aproximação a Gabriel Marcel⁶⁰³, o reputado existencialista religioso, na ideia

Sartre in particular – turned to a feeling of revulsion, certainly against Sartre. With Heidegger she became increasingly obsessed, though inwardly. In her later days, she wrote and obsessively rewrote a book about Heidegger which in the event she decided not to publish» (WILSON, 2004: 136).

⁵⁹⁸ Concorde, assim, com Rabinovitz quando reconhece o cariz crítico dos primeiros textos murdochianos relativamente à obra de Jean-Paul Sartre e ao Existencialismo em geral: «Though she feels that Sartre is a philosopher of great importance, especially because of his influence among contemporary thinkers, the most interesting parts of Miss Murdoch's book – and those which tell the most about her own ideas – are the objections she puts forward to some aspects of Sartre's philosophy» (RABINOVITZ, 1968: 4) e a forma como desse diálogo intelectual surge o pensamento murdochiano: «From her analysis of Sartre's views Iris Murdoch's own philosophical position begins to emerge: she has a more objective view of the universe than the Sartrean existentialist» (RABINOVITZ, 1968: 6).

⁵⁹⁹ Cf. CONRADI, 2007: xvi.

⁶⁰⁰ Daí que compreenda Megan Laverty quando afirma a pluridimensionalidade da rejeição murdochiana do existencialismo («Murdoch's censure of existentialism is empirical, philosophical and ethical», in LAVERTY, 2007: 82), mas não aceite que a variedade de dimensões de objeção se constitua num caráter absoluto e generalizado dessa mesma objeção. Nesta leitura não estou, de todo, sozinha, permitindo-me subscrever as palavras da estudiosa Maria Antonaccio: «it is important to see beyond Murdoch's strong disavowals of existentialism to what she minimally shares with existentialism. For although she clearly rejects its voluntarist anthropology and what she judges to be its extreme beliefs about freedom, she does not thereby jettison its concern for the integrity of the self as a unique center of value and significance» (ANTONACCIO & SCHWEIKER, 1996: 116).

⁶⁰¹ Concorde, aliás, com Heather Widdows: «Murdoch's interest in Sartre seems to have been born precisely from her wish to assert the concept of self and the inner life» (WIDDOWS, 2006: 27). Reforço, no entanto, que para Iris Murdoch, a concentração individual do sujeito sartriano é contraprodutiva e um escolho à ação ética, porque o torna incapaz de reconhecer valores enquanto essências e porque o faz afastar-se do Outro. Rubin Rabinovitz aponta esta última questão: «This inordinate preoccupation with the self causes the Sartrean man to abstain from contacts with things outside of himself. The greatest loss for the Sartrean hero, Miss Murdoch feels, is the diminished effectiveness of his contact with other human beings» (RABINOVITZ, 1968: 5).

⁶⁰² Ann T. Delehanaty apresenta uma interessante síntese desta questão: «Murdoch claims that any description of the *good* must be flexible and capable of changing over time in order for the agent to be seen as free and responsible for his or her choices (...). This places the responsibility of defining the good on the decision-making individual instead of relying on an abstract theory that could not attend to the particulars of the situation. Murdoch contends that moral decision making should be understood more as a continuum than as discrete decisions in time» (DELEHANTY, 2001: 42, *italico meu*). Note-se que o relativismo se aplica sempre a um *bem* em situação, uma escolha continuada visando sempre aproximar-se do Bem, e não ao Bem em si.

⁶⁰³ Esta aproximação é reconhecida nos estudos murdochianos: «Martin Buber's 'I and Thou' concept is close to Miss Murdoch's love idea; even more important is Gabriel Marcel's connection of phenomenological and ontological questions with the idea of love (as in *The Mystery of Being*, vol II)» (RABINOVITZ, 1968: 44).

de Amor. A questão fulcral é que Murdoch não se afasta tanto em termos eruditos, teóricos ou doutrinários da corrente existencialista, dedicando-se antes ao estudo dos raciocínios e valores de situações concretas e do confronto de determinadas propostas intelectuais com os efeitos da sua concretização individual e/ou comunitária. É nessa análise que encontra e denuncia aquilo que crê serem as insuficiências e os erros da filosofia desenvolvida por Sartre e demais pensadores existencialistas. A pretensa resposta murdochiana ao Existencialismo concretiza-se, assim, num aperfeiçoamento do Existencialismo⁶⁰⁴. Iris Murdoch vai além de ser uma existencialista contrita, tornando-se, de facto, uma existencialista individualizada. É assim fundamental juntar o Existencialismo e a liberdade que traz ao indivíduo, como autor de si próprio, ao grupo de influências centrais que marcam Murdoch: Freud⁶⁰⁵, Platão e Simone Weil⁶⁰⁶.

Esta atitude idiosincrática de Iris Murdoch estende-se à sua relação com a religião e o pensamento místico – Murdoch não comunga de nenhuma religião, rejeita o teísmo, mas é profundamente influenciada pelos mecanismos da mundividência religiosa *per se*⁶⁰⁷. Não se trata da crença transcendental em si, que a autora, não partilha, mas do exercício

⁶⁰⁴ Partilho, e estendo, assim, a opinião veiculada em 1975 por Ben Obumselu, estudioso da Zâmbia e autor de um estudo conciso, mas fundamental, das relações intelectuais entre Iris Murdoch e Jean-Paul Sartre: «Murdoch's responses to moral life arise typically from her contact with existentialism. Quite often the most useful approach to her work is to regard it as revision of Sartre» (OBUMSELU, 1975: 314).

⁶⁰⁵ Para além do fulcral estudo desenvolvido em TURNER, 1993, recorro como o papel de Freud em Murdoch é invocado em trabalhos tão recentes como *A Third Sense of Ethics Between Philosophy and Fiction* de Amy Smith, publicado em 2010. Iris Murdoch pode ter parodiado os excessos freudianos em *A Severed Head*, mas tinha grande interesse no desconhecido do subconsciente humano, como referiu em entrevista a Olga Kenyon: «One is aware of a large dark area of one's mind from which all sorts of ideas and images emerge, and certainly in the invention of stories this great abyss can provide unexpected material (...). I think any artist knows this well, that extra-ordinary imagery and very strange ideas can appear unexpectedly. Think of dreams; here it seems that an extraordinary inventive process is going on of which one knows very little» (*apud* KENYON, 1989: 135).

⁶⁰⁶ Ben Obumselu resume a forma como Iris Murdoch funde estas três influências: «To the closed system of sensual self suggested by Freudian psychology and Plato's myth of our moral experience Murdoch has added, under the influence of Weil, a mystical parable of our social and political condition» (OBUMSELU, 1975: 312).

⁶⁰⁷ Donald MacKinnon tem um papel fulcral na sensibilização de Iris Murdoch ao valor do espírito religioso, como recorda Philippa Foot (cf. FOOT, 1999: 1). Conradi dá grande importância à relação com a família do pai, citando a própria Murdoch nos encontros de Caen – «When Hughes went to London at the age of sixteen in June 1906 to train for his civil service exam (...) he, who is remembered as gentle, liberal and free-thinking, was escaping from what his daughter Iris was to term the Puritanism of his 'black Protestant' forebears (...). This was a Puritanism from which Iris claimed to have inherited something of value» (CONRADI, 2001: 11). De facto, cedo se constataria a influência religiosa no comportamento da intelectual britânica: Dominic de Grunne, a tutor «(...) soon saw in her the extreme 'idealistic puritanism' of her planter-Ulster forebears» (CONRADI, 2001: 6). A. N. Wilson afirma na sua biografia da autora: «She would always be deeply religious in temperament» (WILSON, 2004: 152). Nas palavras de Margaret Pachau, «Murdoch is interested in the link between morality and religion and speaks of religion as being the love and worship of the good (...). She inhabits a region where religion and ethics meet» (PACHUAU, 2007: 11).

de introspecção e sobretudo de aceitação do Universo como superior ao Eu e do Outro como um ser em si, para a Vida, e não um ser para mim. A própria Iris Murdoch, em entrevista a Jack Biles, explora o seu sentido da importância do pensamento religioso e a sua apreensão pela dissolução deste no Ocidente contemporâneo, possivelmente como reação às atrocidades da Segunda Guerra Mundial⁶⁰⁸, entre outros fatores:

The general disappearance of religion from the background of the human mind is one of the most important things that have happened recently. There are all sorts of causes to do with science and the scientific method and the breaking up of capitalism, and the loss of confidence in a single human world, which came after Hitler. A whole complex of causes.

One is tremendously struck, reading the great Victorian novelists, with how much religion was taken for granted. In some ways, even when people were skeptical [sic], there was a kind of Christian attitude or morality or something, which was absolutely unshaken. I think all these things are shaken, now. The disappearance of prayer from people's lives, the disappearance of any sort of practice of religion, is, in any case, a sad phenomenon.

I am not myself a Christian believer, but I was brought up as a Christian and I feel close to Christianity. I believe in religion, in some sort of non-doctrinal sense – in a Buddhist sense. I think people miss this particular steadying influence, this spiritual home and spiritual center⁶⁰⁹.

A ênfase que concede ao raciocínio místico está, como se prova acima, profundamente ligada à preocupação ética de Iris Murdoch e à necessidade de conceitos claros, absolutos, de Bem e Mal, que não fiquem reféns do indivíduo e que, como tal, se tornem relativos. A autora rejeita qualquer hipótese de relativismo ético, vivendo assim uma forte preocupação com o estabelecimento da noção de uma vida virtuosa, conseguida por escolha⁶¹⁰ e esforço individuais de aproximação a conceitos objetivos, embora nunca apresentados e determinados por revelação, à maneira mística e, como tal, muito mais difíceis de determinar e sistematizar. Ao longo da sua obra, e particularmente na filosofia de *The Sovereignty of Good*, Iris Murdoch defende uma religiosidade ateia, uma atitude ética com todas as características da mentalidade religiosa (particularmente da Cristã), mas sem a dimensão sobrenatural⁶¹¹.

⁶⁰⁸ Não iria tão longe quanto Luísa Muraro, que atribui à experiência da guerra a formação da filósofa: «In effetti, è lì che incomincia l'esperienza che fa di Iris Murdoch una filosofa» (MURARO, 2005b).

⁶⁰⁹ *Apud* BILES, 1978: 120, itálicos no original, sublinhados meus.

⁶¹⁰ Curiosamente A. N. Wilson refere que Iris Murdoch gerava nos amigos a consciencialização dessa capacidade de escolha: «you also felt that, as well as surveying and noticing, IM was looking at that part of her friends' beings or souls of which perhaps they were not quite aware themselves. It was the part which could choose to be a good or a bad person» (WILSON, 2004: 37, itálico meu).

⁶¹¹ A.N. Wilson caracteriza de forma curiosa esta dualidade: «Here seemed on offer a way of being religious, and even of worshipping something, or almost worshipping it, and yet not having to believe the impossible – i.e. a personal loving God whose existence was clearly incompatible with the innocent and pointless suffering of the universe (...) seemed to be offering the possibility of being 'religious' while not having to believe (...). She speaks constantly of her desire to find – perhaps to found, for there is more than a little in her character

Iris Murdoch parece, possivelmente à semelhança de Platão, basear toda a sua filosofia em conceitos de uma simplicidade quase pueril, tanto pela sua dificuldade de definição como sobretudo pela sua aceitação universal⁶¹² – o Bem, o Amor. Consciente dessa circunstância, a luta da filósofa e romancista será a de fazer conviver uma Ética de absolutos com a complexa mentalidade contemporânea⁶¹³ e com um espírito de tolerância que lhe é próprio e que se associa também a uma mundividência não religiosa, centrada na experiência terrena⁶¹⁴.

Uma tese ética única desenvolve-se e atravessa todo e cada um dos seus romances, que funcionam, assim, como seus mensageiros para diferentes públicos: a superação (tolerante) do Eu para um conhecimento real do Mundo, por via da Atenção. Há aqui a referir o papel fundamental de Simone Weil no estabelecimento e valorização deste conceito da Atenção⁶¹⁵, lido por Murdoch como a capacidade de sair da esfera unipessoal do indivíduo, algo apenas possível através do Amor⁶¹⁶:

*Love is the perception of individuals. Love is the extremely difficult realisation that something other than oneself is real. Love, and so art and morals, is the discovery of reality*⁶¹⁷.

of some pioneering nun like Teresa of Avila – a new Christianity which has discarded the fiction of God and focuses on the spiritual Christ» (WILSON, 2004: 201-202, 212).

⁶¹² Cláudio Reis explora a raiz platónica do cariz universal do Bem murdochiano: «A moralidade, diz Murdoch, mostra-nos um tipo de unidade – unidade que, na célebre alegoria platónica, é ilustrada na apreensão da idéia de bem» (REIS, 2004: 95).

⁶¹³ Concorro, assim, com Luisa Muraro, quando afirma: «Lei non è un'ingenua, non è una semplice... Quello che fa è di riprendere e proporre parole semplici che erano come consumate dall'abuso, consumate dal nostro stesso discredito, dalla sfiducia, dallo sconforto, e ce le restituisce come parole valide» (MURARO, 2005b). Toda esta dimensão está intrinsecamente ligada à centralidade da Ética e do Platonismo no seu pensamento. Recordo James Clements: «she was and remained, at heart, an ethical philosopher (and, unfashionably, a Platonist)» (CLEMENTS, 2012: 32).

⁶¹⁴ William Schweiker estabeleceu um paralelo semelhante quando, associando o apontado a uma noção de Humanismo murdochiano, afirmou: «She intimates that we are straddled between kinds of fate: the necessity of virtue and the necessity of death» (SCHWEIKER, 2010: 180).

⁶¹⁵ Note-se a forma como A. S. Byatt define o conceito de Simone Weil de *Atenção* «Attention is a word used by Simone Weil to describe the constantly renewed attempt to see things, objects, people, moral situations, truly as they are, uncoloured by our own personal fantasies or needs for consolation» (BYATT, 1976: 9). Ainda segundo a autora, estaremos perante um encontro de conceitos, uma vez que Murdoch admiraria já a *Atenção* na obra de autores literários como Tolstoy ou Shakespeare: «Tolstoy, or, above all, Shakespeare. To these great writers she ascribes a quality which she initially names 'tolerance' or 'agnosticism', related both to Simone Weil's impersonal 'attention' and to Keat's 'negative capability'. To this quality she later gives the name love» (BYATT, 1976: 11).

⁶¹⁶ Segundo Ann Culley, Iris Murdoch estabelece um paralelismo estreito entre Liberdade e Amor: «Her definitions of love are numerous (...) it is difficult to make a clear distinction between love and freedom as Miss Murdoch defines them (...) it might be said that love is a function of freedom, i.e., once one is free to know, understand, and respect things other than oneself, one can love otherness» (CULLEY, 1969b: 337).

⁶¹⁷ *E&M*, 215. É curioso, mas significativo, que esta frase de Iris Murdoch surja listada em páginas eletrónicas de citações românticas, como verificável através de qualquer motor de pesquisa. Há, de facto, uma intensidade no sentimento amoroso de cariz romântico-sexual que, a par do desejo de ser o objeto ideal para se integrar

No artigo de 1962 *The Idea of Perfection*, Iris Murdoch avança um exemplo do poder transformador e virtuoso da Atenção⁶¹⁸ que se tornará célebre. Murdoch parte da ideia de uma sogra que instintivamente não gosta da nora e a considera vulgar. Refletindo sobre a sua atitude mental – não traduzida em nenhum ato ou dito – a sogra faz o esforço consciente e voluntário de reinterpretar a nora em função de critérios alheios à sua própria individualidade⁶¹⁹. Nada muda no exterior, apenas na consciência da agente moral, que Murdoch coloca até fora de relacionamento direto com o objeto de avaliação moral:

A mother, whom I shall call M, feels hostility to her daughter-in-law, whom I shall call D. M finds D quite a good-hearted girl, but while not exactly common yet certainly unpolished and lacking in dignity and refinement. D is inclined to be pert and familiar, insufficiently ceremonious, brusque, sometimes positively rude, always tiresomely juvenile. M does not like D's accent or the way D dresses. M feels that her son has married beneath him. Let us assume for purposes of the example that the mother, who is a very 'correct' person, behaves beautifully to the girl throughout, not allowing her real opinion to appear in any way. We might underline this aspect of the example by supposing that the young couple have emigrated or that D is now dead: the point being to ensure that whatever is in question as happening happens entirely in M's mind (...). the change is not in D's behaviour but in M's mind (...). Some people might say 'she deludes herself' while others would say she was moved by love or justice. I am picturing a case where I would find the latter description appropriate⁶²⁰.

na vida do alvo desse afeto e, como tal, da necessidade sentida de se moldar ao Outro, conduz a um grau de atenção e reconhecimento da Alteridade dificilmente atingível noutras circunstâncias. No entanto, o amor sexual surge amiude na obra ficcional murdochiana como Egoísmo («the self-involvement which Iris Murdoch abhors» (RABINOVITZ, 1968: 41), mascarado de Altruísmo. E recordo que o Egoísmo, enquanto obstáculo ao conhecimento do Outro e à Virtude, é um tema central em Iris Murdoch, como declara a própria: «in the books I am concerned about egoism» (BILES, 1978: 117). Note-se que, para Iris Murdoch, a Atenção não é um ato meramente racional, como refere Susan McDonough: «both thinking and feeling stand behind perception. They feed it and bring it along, but they do not stand in front of it» (McDONOUGH, 2000: 220).

⁶¹⁸ Para o estudo desse exemplo é fundamental a produção da académica norte-americana Nancy E. Snow (SNOW, 2005 e SNOW, 2011).

⁶¹⁹ Maria Luísa Ribeiro Ferreira associa esta dimensão de interioridade reconhecida por Iris Murdoch, traduzida num exercício *sobre* o Eu e não *do* Eu *sobre* o Real, com a recusa murdochiana do individualismo existencialista: «A nossa vontade não pode ser autónoma nem se define por um acto (ou actos) de escolha. Há todo um sistema complexo e misterioso no interior do qual as nossas escolhas emergem. Estas processam-se, mas importa sobretudo o tecido em que se inserem e que as determina com uma espécie de necessidade. A acção ética pode não se concretizar em comportamentos, pode passar-se exclusivamente na mente de um sujeito sem se traduzir em actos voluntários. A moral não se situa exclusivamente no terreno da acção. A sobrevalorização da vontade feita pelos existencialistas tornou-a um conceito vazio e impediu a promoção de uma moral consistente» (FERREIRA, 2004: 61).

⁶²⁰ *E&M*, 312-313, destaque no original.

Seria interessante discutir a forma como esta tolerância e despersonalização do juízo moral pode redundar⁶²¹ em relativismo e laxismo ético, efeitos claramente indesejados por Iris Murdoch. Afinal, a nora pode mesmo ter toda uma série de características negativas, para além de *good-hearted*⁶²², e a sogra acabar por se desresponsabilizar neste exercício de tolerância despersonalizada⁶²³. O exercício parece, paradoxalmente em Murdoch, centrar-se mais no Eu (com o Outro) do que no Real, deixando intuir que o mesmo acontece com a Ética, que residirá mais na Intenção do que no Ato⁶²⁴. Note-se que esta capacidade de transcender o Eu é, em Murdoch, vital tanto para a Virtude como para a Arte, como explica Deborah Jacobs:

*The act of the good artist can serve as an example of the moral act of the good and loving person in daily life. Each work the good artist completes becomes a lesson in creative giving – an example of how imaginative involvement with humanity can be uncontaminated by the agent's vanity or self-interest; and if art can only be recognized as evidence that this kind of goodness exists, it can inspire humanity to greater goodness and more capable loving*⁶²⁵.

Não será, talvez, por mero acaso que Iris Murdoch escolhe duas personagens femininas para a sua parábola ética. Para muitos autores, Murdoch simplesmente recusa o feminismo. No entanto, pareceu-me antes legítimo refutar os momentos em que a autora recusa determinadamente qualquer ligação perene à corrente existencialista, considerando que seria intelectualmente negligente concluir o tema numa citação murdochiana como:

*Yes. Well, I am against Existentialism! I think it is less fashionable now than it used to be: as the assertion of a sort of undirected freedom as being a central human attribute, it is surely wrong. It is psychologically unrealistic, and I think it is morally misleading*⁶²⁶.

⁶²¹ Robert Storey declara haver um reconhecimento imediato da autora: «She herself quickly acknowledges the weakness of her illustration» (STOREY, 1996: 181).

⁶²² Este *good-hearted* é, aliás, uma espécie de válvula de segurança murdochiana no texto, prevenindo a possibilidade de a sogra partir do juízo estético (simpatia, agrado no trato) para um juízo ético, algo que torna o exemplo necessariamente redutor e casuístico.

⁶²³ Iris Murdoch reconstrói este exercício na cena inicial de *A Fairly Honourable Defeat*, na qual o casal Rupert e Hilda discute a figura de Tallis Browne, seu ex-cunhado, demonstrando a impossibilidade do mesmo para Hilda.

⁶²⁴ Jane Zhang associa parte desta circunstância à faceta novelística de Murdoch: «Murdoch, with her novelist's sensibility, it might be argued, looks at ethics chiefly in terms of character flaws» (ZHANG, 2007: 3). Para Iris Murdoch, é no reino da percepção e da intenção, enquanto atos de livre-escolha, que a Virtude reside: «Perception itself is a mode of evaluation so that for Murdoch, virtue is virtually a matter of perception and change of consciousness» (LITA, 2003: 166).

⁶²⁵ JACOBS, 1989: 40.

⁶²⁶ *Apud* BILES, 1978: 120. Aqui perante a indicação do entrevistador Jack Biles de que o Existencialismo é contrário à moldura religiosa do pensamento moral. Também a crítica tende a afirmações absolutas neste domínio. Note-se como Ekin Şiriner é inequívoca: «it cannot be said that she is an existentialist» (ŞIRINER, 2010: 201).

Ora, também em relação ao tema de Iris Murdoch e o Feminino/Feminismo uma leitura mais atenta fará compreender a real atitude murdochiana: não se trata, na realidade, nem de fazer a mulher submergir no masculino, tido por normativo, nem de sobrevalorizar o feminino como telúrico, espiritual, sensitivo, materno, e demais apostos comuns nos Estudos Culturais Feministas, mas antes de valorizar o Humano como algo de igualitário e superior às especificidades de género, algo que me permito subscrever integralmente, e que a autora enunciou:

I feel very strongly about the liberation of women, and I think the main aspect of this is that women should not study their female personalities or regard themselves as superior to men in some respects because they are women or separate themselves. That's just back to the old ghetto of being separate from men, and doubtless wonderful, but inferior⁶²⁷!

Chegou, aliás, a pronunciar-se feminista, em entrevista a uma televisão islandesa:

Yes, certainly I'm a feminist. That is, I think that women, even in advanced civilized societies, are not free, and one's got to fight, the problem is really one of tactics (...). I'm not a feminist of the separatist kind, I mean someone who wants women to gather together and to write women's books, and develop ideas about female intelligence or sensibility or intuition or anything of that sort. I think that the liberation of women is a matter of women coming out of the ghetto, not inventing a new, jollier, ghetto, but coming right out and being everywhere⁶²⁸.

É importante notar que Murdoch, ao contrário do que presumem críticos como Deborah Johnson, nunca proclamou a recusa do feminino, mas apenas a importância maior de uma categoria maior, a do Humano, que abrange o feminino e o masculino, não os sublimando. Este é um dos muitos aspetos em que os equilíbrios procurados por Murdoch, sempre ciosa de leituras não extremistas do Real e sempre objetora de cartilhas fechadas, lhe valeram críticas nem sempre justas e nem sempre sábias.

A obra ficcional de Iris Murdoch nem sempre recebeu e nem sempre recebe aprovação crítica⁶²⁹, apesar de receber paralelamente avaliações como o juízo inequívoco de Malcom Bradbury que a qualifica de uma das mais brilhantes escritoras inglesas

⁶²⁷ *Apud* SAGARE, 2001: 707. Esta rejeição da escrita como feminina por autoras de Literatura é bastante comum e transversal a géneros. Note-se o caso de Dorothy L. Sayers que afirma em 1938: «there are other questions – as, for example, about literature or finance – on which the ‘woman’s point of view’ has no value at all. In fact, it does not exist. No special knowledge is involved, and a woman’s opinion on literature or finance is valuable only as the judgment of an individual. I am occasionally desired by congenital imbeciles and the editors of magazines to say something about the writing of detective fiction ‘from the woman’s point of view.’ To such demands, one can only say, «Go away and don’t be silly. You might as well ask what is the female angle on an equilateral triangle» (SAYERS, 1971: 41).

⁶²⁸ MURDOCH, 1981: 5-6.

⁶²⁹ Em 1968, encontrando um ponto de equilíbrio, Rubin Rabinovitz dissera de Iris Murdoch «If Iris Murdoch is not in the first rank of novelists, however, she certainly belongs in the next. For her thoughtful inventiveness,

contemporâneas⁶³⁰, ou como o inultrapassável comentário de George Watson, que a considera, enquanto romancista, par de D. H. Lawrence e superior a Virginia Woolf⁶³¹. O facto de na figura de Iris Murdoch coexistir filósofa e romancista⁶³² permitiu a muitos críticos o estereótipo da forasteira⁶³³ que procura habitar o reino da Literatura sem nunca lhe pertencer completamente. Nesse sentido, uma das mais curiosas imagens é a apresentada por Eve Auchincloss:

*all those ideas. Their presence in her novels is like that of silver six-pences in a Christmas pudding. They are the coin of the realm, but they don't improve the flavour of the dish*⁶³⁴.

Merece nota, a título de exemplo, uma seleção dos juízos críticos mais pejorativos que a ficção murdochiana recebeu, assentes sobretudo na construção de enredo e na repetição de temas e personagens: em 1969 John Wain decreta que, para a mundividência que visa expressar, Iris Murdoch deveria escrever como Dostoevsky, mas que se fica pela comédia social⁶³⁵; Roger Sale afirma em 1974 que é um risco ler Murdoch e que o romance *The Sacred and Profane Love Machine* é uma terrível trapalhada⁶³⁶; George Stade, em 1981, dirá que Murdoch escreve folhetins Harlequin para intelectuais e que

and for her intelligent and compassionate ideas she deserves the reader's attention and respect» (RABINOVITZ, 1968: 46).

⁶³⁰ Cf. BRADBURY, 1973: 23.

⁶³¹ Cf. WATSON, 1991: ix.

⁶³² A sua identidade enquanto filósofa e enquanto romancista são aspetos que Murdoch pretende distintos, mas nem sempre logra distinguir, como A. E. Denham recorda num interessante artigo de 2001: «she made every effort to exclude from her novels her own and others' philosophical theories. It does not follow, of course, that Murdoch succeeded in wholly segregating her philosophical from her literary persona» (DENHAM, 2001: 603). Também Milada Franková partilha desta leitura, considerando as infiltrações óbvias e naturais: «although Murdoch is not, as she herself claims, a philosophical novelist, the concerns of moral philosophy are also what she has to express as an artist» (FRANKOVÁ, 1993: 70). Já em 2010, os editores de *Iris Murdoch and her work: Critical Essays*, Mustafa Kirca e Şule Okuroğlu consideraram na sua introdução: «Her novels which represent the moral choices forced upon the bourgeoisie are deeply affected by her vocation as an academic philosopher» (KIRCA & OKUROĞLU, 2010: 5). Creio absolutamente legítimo estender esta afirmação ao todo da obra ficcional de Iris Murdoch.

⁶³³ O facto de a primeira obra publicada de Murdoch, *SRR*, ser um texto filosófico faz com que amiúde se incorra no erro de ler a autora como filósofa que ou teve de recorrer à Literatura para veicular o pensamento filosófico ou abdicou da Filosofia para se dedicar ao romance. Não é apenas a produção da autora, que mantém a par obras novelísticas e filosófica, que desmente estas classificações, mas também a própria leitura avançada por Iris Murdoch, neste caso em 1987: «When I was a child I wrote stories and thought of myself as a storyteller. Being a philosopher was something that happened to me much later on. I liked writing stories; I liked reading stories. It was just a natural function» (SAGARE, 2001: 700).

⁶³⁴ AUCHINCLOSS, 1963.

⁶³⁵ Cf. WAIN, 1969.

⁶³⁶ Cf. SALE, 1974.

uma escrita tão má não poderia ser uma escolha⁶³⁷. A maior parte dos aspetos são de identificação comum, ainda que valorizados distintamente. Assim, se Christopher Ricks, em 1970 afirma que a determinação de Iris Murdoch em reescrever anualmente o mesmo romance obriga o crítico a reescrever a sua última recensão⁶³⁸, críticos favoráveis como A. S. Byatt não deixam de notar a repetição, considerando-a, no entanto, de forma algo acrítica, positiva, uma notável consistência temática, parafraseando Byatt⁶³⁹. Tem razão Lawrence Graver quando afirma que a resposta mais comum a Iris Murdoch é a de uma admiração a contragosto⁶⁴⁰.

O impacto dos primeiros romances criou a imagem da escritora promissora, de quem se espera uma obra genial nunca apresentada⁶⁴¹. Simultaneamente, há a ideia de uma autora cujos parâmetros literários não são nunca integralmente cumpridos. James Wood aponta o caso das personagens murdochianas, que, afirma, apesar da pretensão de Murdoch em torná-las seres autónomos, têm o mesmo grau de liberdade que prisioneiros mimados⁶⁴².

⁶³⁷ Cf. STADE, 1981.

⁶³⁸ Cf. RICKS, 1970.

⁶³⁹ A esse respeito Richard Todd referirá «a frankly ritualistic form of fantasy realism (...) her allotropic repetition of theme and situation» (TODD, 1984: 98). De forma mais temperada, em 1975, David Bromwich considera: «she undoes the shock of her originality by a ceaseless imitation of herself; her attitude to experience occasionally seems, to use a word she once applied to Sartre's novels, predigested» (BROMWICH, 1975). Cf. BYATT, 1976: 35.

⁶⁴⁰ Cf. GRAVER, 1973.

⁶⁴¹ É o caso, por exemplo, de Frederick Karl que, em 1972, apesar de conceder o benefício da dúvida – «her talent places her high above many of her contemporaries, several of whom have been more widely publicized and read. These five novels, with their mixed quality, seem to be in preparation for the big work which will synthesize the comic and tragic tones in her fiction and establish her as a major novelist» (KARL, 1972: 265) –, avança já para o julgamento que muitos atribuirão a Murdoch: «The mind is almost always more compelling than the fiction» (KARL, 1972: 339). É curioso notar que sete anos antes, Leonard Kriegel se mostrava bem mais impaciente com esta escritora promissora, mas incumprida, intelectual, mas fria, que compara a Norman Mailer: «One continues to expect a distinctly major work from her, and one is continually disappointed. Her very promise as a novelist can be compared to the promise of a novelist such as Norman Mailer, with whom she shares little else (except, perhaps, an essentially cataclysmic idea of sexuality) (...). Her novels contain the language of ideas, but what they lack is the reality of flesh touching flesh (and this despite the great deal of sexual busyness in her books, almost all of it sex without salt and gesture without touch)» (KRIEGL, 1965: 62-63). A imensa quantidade de romances, aliada a esta espera da grande obra, gerará em alguns leitores uma atitude que Martha Duffy sintetiza na sua recensão (tolerante) do vigésimo quarto romance de Iris Murdoch: «On to Novel 25» (DUFFY, 1990).

⁶⁴² Cf. WOOD, 2000: 174. James Wood aponta, no entanto, a capacidade de auto-crítica de Iris Murdoch «That her own fiction fails this test, indeed that it commits all of the sins she has proscribed, is not lost on her» (WOOD, 2000: 175).

Ficou célebre nos estudos murdochianos o julgamento sumário de Harold Bloom⁶⁴³ em 1986. Assim começa a introdução do crítico ao livro dedicado a Murdoch por ele editado:

*At the end of her first book, an enduring study of Sartre published in 1953, Iris Murdoch prophetically lamented that Sartre's 'inability to write a great novel is a tragic symptom of a situation which afflicts us all.' Her own inability has extended now through twenty-two novels*⁶⁴⁴.

Procurarei demonstrar o quanto, parafraseando Mark Twain, tais julgamentos foram um exagero grosseiro⁶⁴⁵.

Há em Iris Murdoch enquanto romancista um tom e estilo próprios que tornam a sua escrita e o universo nela expresso facilmente reconhecíveis, personagens e tramas que se repetem e sobretudo um artificialismo⁶⁴⁶ teatral traduzido em concentrações extremas de grupos e momentos delineados com precisão pela romancista, refugiados assim da contingência que Iris Murdoch tanto queria veicular. Há que reconhecer, no entanto, que num projeto que conta com uma mente criativa – como o é um romance – a contingência existencial de um mundo que Murdoch crê filosoficamente sem orientação sobrenatural, sem desígnio, não poderá nunca ser adequadamente representada.

⁶⁴³ É importante, e de elementar justiça, reconhecer o caráter equilibrado das críticas de Bloom, que também louva determinadas qualidades murdochianas: «Of all her talents, the gift of plotting is the most formidable, including a near-Shakespearean faculty for intricate double plots» (BLOOM, 1986a: 1). Tal como outros, destaca a excelência da filósofa por oposição às qualidades de romancista: «Murdoch thinks for herself theologically as well as philosophically, and her conceptual originality is difficult for readers to apprehend, particularly when it is veiled by her conventional forms of story-telling and her rather mixed success in the representation of original characters. There is a perpetual incongruity between Murdoch's formulaic procedures and her spiritual insights» (BLOOM, 1986a: 2).

⁶⁴⁴ BLOOM, 1986a: 1.

⁶⁴⁵ Reconheço, ainda assim, os defeitos novelísticos da obra ficcional de Iris Murdoch, nomeadamente a padronização de personagens e enredos presente, apesar de temida e rejeitada pela autora, pela sua dimensão impeditiva do reconhecimento da contingência existencial. Harold Bloom é um dos muitos críticos a assinalar a forma como Murdoch sucumbe a essa padronização: «Her novels rush by us, each a successful entertainment, but none perhaps fully distinct from the others in our memories» (BLOOM, 1986: 1). O autor oferece, aliás, uma curiosa lista de personagens-tipo murdochianos (cf. BLOOM, 1986a: 2).

⁶⁴⁶ A. S. Byatt é uma das autoras que aborda este tópico ao referir o «elaborate, in some ways intensely artificial, world of her novels» (BYATT, 1976: 5). Byatt associa este aspeto à irregularidade sexual do comportamento da generalidade das personagens murdochianas – «There is a perpetual debate about the probability or improbability of Miss Murdoch's plots, centring largely on her characters' sexual behaviour. Her characters fall in love, fall in and out of bed, across barriers of age and sex normally assumed to be impassable, even break the incest tabu, with a kind of dance-like formalized frequency which some critics find fascinating, and indeed lifelike, some irritating and some to have deep cultural or ritual symbolic meaning» (BYATT, 1976: 5-6).

2.2. ESTUDO ÉTICO-LITERÁRIO DE ROMANCES DE IRIS MURDOCH (1958-70)

Literature must always represent a
battle between real people and images.

Iris Murdoch⁶⁴⁷

Para lá das leituras éticas que possamos fazer do enredo de um romance, das escolhas de espaço e época da ação ou do timbre da voz narrativa quando heterodiegética, é sobretudo das personagens, enquanto reflexos diretos do Humano, que fazemos uma avaliação assente em valores morais tidos por universais e, como tal, superiores às condicionantes diegéticas ou às opções, morais ou estéticas, do autor. Tendemos a acreditar poder tornar, assim, mais objetiva a medição ética da virtude de cada personagem. Ora, é essa mesma tendência para avaliar eticamente as personagens ficcionais, aliada à valorização moral dos protagonistas (norma relativamente respeitada na literatura mundial até ao século XIX), que torna o estudo das personagens particularmente relevante em qualquer estudo das relações entre Ética e Literatura.

As personagens, enquanto a mais mutante e autónoma das matérias diegéticas, são objeto de múltiplas classificações, geralmente compatíveis entre si e radicadas na especificidade do olhar que as cria. O facto de ser com as personagens que se dão os fenómenos mais intensos de identificação e/ou repúdio do leitor acrescenta à sua caracterização literária e diegética toda uma pleiade de considerandos de cariz mais ao menos afetivo⁶⁴⁸ e, sobretudo, a introdução de uma perspetiva ética. Ainda que aristotelicamente concedamos primazia à ação sobre a personagem⁶⁴⁹, haverá que reconhecer que muito mais interessante do que a ação que se abate sobre a personagem é a que ela própria cria, e essa não é senão um reflexo externo da própria personagem. Afinal, e parafraseando Henry James, em *The Art of Fiction* (1884), o que é um incidente senão a ilustração da personagem⁶⁵⁰?

A complexidade, relevância e mesmo autonomia de grandes personagens é tal que a sua essência comportamental (ou temperamental) transpõe as páginas da narrativa e, por vezes, mesmo as margens do narrado. Termos psicanalíticos tais como *complexo edipiano* ou *complexo de Lolita* e quotidianos como *mãe-coragem*, *grande gatsby*, *quixotesco*,

⁶⁴⁷ O excerto pretence ao artigo *Against Dryness*, publicado em janeiro de 1961 na *Encounter* (E&M, 295).

⁶⁴⁸ Note-se a importância da simpatia em termos desde há muito aceites pela crítica literária comum como os explícitos *likable* e *non-likable* (por exemplo, «There is a central character to get interested in and care about, even though he is not very likeable» in JAMES, 1981) ou mesmo *revolting* («Squeers is presented to us as (...) [a] revolting character» (CHARLES, 1926: xiv)).

⁶⁴⁹ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1450 a-b.

⁶⁵⁰ Cf. VEEDER & GRIFFIN, 1986: 174.

bovariana ou *faustiano*⁶⁵¹ têm as suas raízes não tanto nas efetivas ações das personagens literárias a que se reportam, mas nos instintos, paixões e crenças que as determinam caracteriologicamente.

Porque as palavras não são signos unívocos, a forma como na crítica literária – que alguns acreditam ser, aliás, ciência literária – escolhemos denominar e destrinçar os vários tipos de personagem transporta também a nossa interpretação do objeto literário e denuncia a leitura que aí adotamos. Há uma clara tendência na narrativa ficcional pré-*oitocentista* para uma aparente identificação entre os valores morais do protagonista e aqueles que a obra e o seu autor pretendem sustentar, o que dará origem a uma aparentemente inócua identificação entre os termos *protagonista* e *herói*. Essa falsa sinonímia é um erro alimentado por uma tradição de literatura veiculativa de significados éticos. Ao longo desta secção procurarei interpretar a construção ética e narratológica de algumas personagens femininas de Iris Murdoch (e, através delas, dos romances que as acolhem), enquanto representações desse largo espectro caracteriológico de raiz ética que medeia os conceitos arcaicos de *heroína* e *vilã*, e paralelamente de mulher-anjo e de mulher-demónio, mantendo sempre presente a influência sobre essas criações do pensamento antropológico e ético existencialista. No caso de Iris Murdoch, o estudo assume uma dimensão especial, uma vez que estamos perante uma filósofa autónoma, ela própria, que é também romancista. Como a própria autora diz em entrevista a Bryan Magee em 1978, a relação de um autor com as suas personagens revela muito da sua atitude moral⁶⁵².

Proponho, assim, que atentemos em Dora Greenfield (*The Bell*, 1958), Honor Klein (*A Severed Head*, 1961), Millicent (Millie) Kinnard (*The Red and the Green*, 1965), Kate Gray (*The Nice and the Good*, 1968) e Morgan Browne (*A Fairly Honourable Defeat*, 1970), abrangendo, *grosso modo*, a década e meia que medeia entre o romance inicial, *Under the Net*, e *An Accidental Man*, de 1971, obra que receberá o Booker Prize e que indicia já um pensamento perfeitamente autónomo e uma ética, fruto de múltiplas influências, mas claramente própria, que sustentará⁶⁵³ a escrita novelística murdochiana daqui em diante.

Em 1999, num número marcado pelo falecimento da autora, a *Iris Murdoch Newsletter* publicou um inédito murdochiano datado de 1967 e intitulado *Notes on my relations with my characters*. Nele, Iris Murdoch reflecte, num tom claramente intimista, em torno da

⁶⁵¹ De notar que a presença de traços marcados repetidos em várias personagens da obra de um mesmo autor pode gerar termos como *balzaquiana*, reportando-se ainda às características da personagem e não do autor, ao contrário, por exemplo, de uma escrita *shakesperiana*. Por outro lado, termos como *Bloomsday* não foram incluídos porque se reportam à personagem apenas como denominador diegético.

⁶⁵² Cf. *apud* MAGEE, 1978: 282.

⁶⁵³ Independentemente do seu desejo de separar obra filosófica e obra literária, Iris Murdoch irá sempre reger a sua escrita ficcional pelas suas considerações éticas. Note-se o que o biógrafo A. N. Wilson diz a propósito de *The Unicorn* e que é aplicável ao todo novelístico da autora: «the book contains insights which are as interesting as any modern disquisition on ethical theory by a modern philosopher» (WILSON, 2004: 129).

gestão de enredo e personagem no desenvolvimento do romance e ambiciona a autonomização quase humana da personagem:

The character must be within the work and must be on friendly terms with its form or structure – yet must not be cramped by the form – and it is the nature of real human beings to be chancy, accidental, unpredictable, and of course indefinable and endlessly detailed. So any work of art presents us with something less than a real human being and most works of art with something very much less (...). This fight between character and form is I think something all novelists and dramatists must know about. And in my own case it is always, alas, form that wins though I resolve almost every time to let the character wreck the form and see what happens. But every time the form is too strong and the characters are anaemic. I have sometimes thought it might be a good idea when the novel has reached the later planning stage, and story and characters exist in some detail, to abolish all the central characters who carry the story and let the peripheral minor characters convey the story instead and alter it in the process. I don't know whether this device would work – in fact I doubt if I would ever have the nerve to try it⁶⁵⁴.

Concedamos, então, a dianteira às personagens. Numa primeira leitura, as cinco mulheres escolhidas para estudo partilham o estatuto social elevado⁶⁵⁵, comum à generalidade⁶⁵⁶ das personagens do universo murdochiano, mas muito pouco mais; Millie e Kate rondarão a meia-idade, Dora e Morgan são jovens adultas, provavelmente na casa dos 30 anos. Quanto à idade de Honor, inferimo-la apenas por ser bastante mais nova que o meio-irmão Palmer Anderson (coetâneo de Martin Lynch-Gibbon, narrador e protagonista de *A Severed Head*), mas mais velha do que Georgie Hands – entre os 30 e os 40 anos, portanto. Kate, Millie e Dora são descritas como mulheres atraentes e depreendemos da diegese que também

⁶⁵⁴ MURDOCH, 1999b: 7.

⁶⁵⁵ Vários autores, e desde logo, Peter Kemp identificam Millie Kinnard com a aristocracia, mesclando personagem e inspiração histórica, a Condessa Constance Markiewicz (cf. KEMP, 1969: 407).

⁶⁵⁶ É comum cair no erro de afirmar que, porque a *Murdochland* retrata meios de classe média-alta, Murdoch se centra apenas em personagens desse estatuto social (em 2001 Mohsen Hamli apresentou a este respeito uma conferência intitulada *Iris Murdoch's Classlessly Elitist Society in "The Philosopher's Pupil"*, no Congresso "Re-reading Class" na Universidade de Sousse. As conclusões centrais podem ser encontradas em HALLI, 2003). Na realidade, há uma série de personagens menores, mas marcantes, a não esquecer: note-se o caso de Fivey e, sobretudo, do soberbo casal McGrath em *The Nice and the Good*. O também escritor John Wain percebeu de forma particularmente conseguida um fator essencial na escolha de personagens centrais de classe média-alta: «She writes, most often, about people whose problems are not financial or material; successful, rich or adequately well-off; and therefore in a position to experience their emotional problems as *pure* problems uncomplicated by side issues» (WAIN, 1974, *italico no original*). Martin Amis parece partilhar esta explicação da escolha murdochiana: «They all inhabit a suspended and eroticised world, removed from the anxieties of health and money – and the half-made feelings on which most of us subsist... It is breathless, gushing, and hopelessly uneconomical – which perhaps suits its theme» (AMIS, 1980). Um fator paralelo significativo (causa? consequência?) é que também os leitores de Murdoch se situam, de forma geral, nesse grupo: «her largely middle- or upper-class, largely metropolitan, largely well-educated readership» (WILSON, 2004: 93).

Morgan o é. De Honor chega-nos a apreciação estética negativa de Martin – curiosamente será a mais bem-amada das cinco mulheres, no final dos respectivos romances.

Em termos de consciência do Eu e do Outro, aspectos fundamentais para Iris Murdoch, estas personagens são também muito diferentes: se Honor é o símbolo (aparente) do conhecimento da profunda realidade humana, Morgan e Kate parecem ser casos de profunda e egoísta inconsciência. Dora será a viajante que faz o trajecto de um pólo a outro do espectro, e de Millie, o pouco que sabemos não nos permite decidir se estamos perante uma mulher verdadeiramente consciente ou não. Note-se, no entanto, de forma particularmente relevante, que ter uma ideia clara de si não significa ter uma percepção correcta de si – tanto Honor como Kate, por exemplo, têm ideias claras de quem são – tão claras e tão estáveis, de facto, que pregam o seu modelo existencial como ideal. No entanto, cabe ao leitor o julgamento da acuidade dessas auto-percepções. Honor Klein e Kate Gray têm concepções quase diametralmente opostas de si próprias e do Humano: Honor acredita na importância de enfrentar a negritude da identidade, ainda que para isso incorra no erro de cingir o Eu a uma realidade unidimensional, e interpreta-se como agente libertador do Outro, ao passo que Kate, embora consciente da multidimensionalidade humana, escolhe desfrutar de uma existência hedonista e procura levar o Outro a validar essa escolha no seu próprio percurso existencial. Assim, apesar das suas éticas diametralmente opostas, Honor e Kate partilham a falácia de conhecer o Ser Humano na sua totalidade. Honor pretende uma ética da autenticidade, mas onde a antropóloga falha é no reconhecimento da essência do *anthropos* como besta, sim, mas besta que pensa. Kate segue uma ética utilitária das intenções, acreditando que onde não há desejo de mal não há culpa e que a única coisa que importa é amar as pessoas, ainda que numa concepção muito própria de amor⁶⁵⁷. Millie e Morgan parecem partilhar do hedonismo bem-intencionado de Kate embora, ao contrário desta, as suas relações afetivas as provem bem mais rendidas ao egoísmo. Dora está em trânsito, também no plano ético. Kate Gray, contudo, ao contrário das restantes, e particularmente de Honor, parece intuir a existência de outras dimensões do Ser Humano. Dir-se-ia que Kate não chega a conhecer o Sol platónico, mas sabe estar perante uma mera lareira e deleita-se com o calor que dela emana, consciente de estar perante apenas uma lareira.

É, no entanto, ao nível ético que estas cinco mulheres se tornam mais interessantes. Estamos perante heroínas, vilãs, indefinidas anti-heroínas? Quem são as personagens *nice* e quais as *good*, reportando-me aqui à dualidade murdochiana? Serão todas elas efetivamente personagens, ou à exceção de Dora, estáveis funções fechadas e eixos na estrutura diegética?

⁶⁵⁷ Cf. *N&G*, 49.

2.2.1. *The Bell* (1958) – Dora Greenfield – «*In this holy community she would play the witch*»⁶⁵⁸

Dora⁶⁵⁹ é, de facto, das cinco personagens escolhidas, a mais livre de uma caracterização fechada, porque a que mais evolui ao longo da obra narrativa. Aprendiz apaixonada, inquisitiva e desregrada, Dora faz o percurso inverso às freiras de Imber Abbey⁶⁶⁰ que, como Tony Milligan recorda com algum humor num estudo sobre o sofrimento e a resignação, não abandonam a Ordem nem na morte⁶⁶¹ – ainda que possamos defender que a libertação espiritual atingida pelas freiras reclusas fosse para Iris Murdoch uma forma superior de liberdade. Dora, no entanto, à medida que aumenta a sua independência espiritual, liberta-se sucessivamente das prisões que a restringem (o marido Paul⁶⁶², o amante Noel, a necessidade de aplauso masculino, a sensação de inferioridade, Imber). Ainda assim, Dora não atinge o ideal murdochiano da aceitação total⁶⁶³ da contingência existencial, dedicando-se, no final do romance, a narrar o seu percurso interior à amiga Sally, criando assim a sua própria verdade e, como tal, sujeitando a sua vida à estrutura de um modelo narrativo, como aponta Brian Nicol⁶⁶⁴.

A ética de Dora é um trabalho em construção e, como tal, a personagem é livre e a única comandante de si própria. Não se trata de uma liberdade solipsista, ao estilo dos protagonistas de Jean-Paul Sartre (como lidos por Murdoch), mas de uma liberdade murdochiana, construtiva e atenta ao Outro. Dora é, assim, o que de mais perto se aproxima de uma *heroína* murdochiana. Como Tammy Grimshaw afirma, Dora é uma das personagens femininas mais livres da obra de Murdoch e, como tal, das mais amadas pela autora⁶⁶⁵.

⁶⁵⁸ Todas as citações da obra *The Bell* reportam-se à edição Vintage Classics, de 2004 e surgirão aqui identificadas com a sigla *B* (*B*, 199). Eis como Darlene Mettler caracteriza esta frase, que se reporta a uma decisão expressa pela personagem: «a pronouncement that both typifies Dora's melodramatic perception of herself and also serves as a Murdochian editorial comment» (METTLER, 1991: 36).

⁶⁵⁹ A escolha do nome *Dora* ecoa, obviamente, o pseudónimo escolhido por Sigmund Freud para a sua paciente de histeria Ida Bauer (cf. FREUD, 1993), sendo, no entanto, as personagens profundamente distintas. Michael Giffin problematiza esta aproximação: «*The Bell* can usefully be understood as *Middlemarch* with a Freudian makeover, providing Murdoch with an opportunity to explore the mind of her Dora in contrast to the mind of Freud's Dora» (GIFFIN, 2007: 715).

⁶⁶⁰ Segundo Michael Giffin, o nome *Imber* poderá invocar a ideia de sombra: «a play on umber or umbra (shades or shadows)» (GIFFIN, 2007: 716).

⁶⁶¹ Cf. MILLIGAN, 2007: 158.

⁶⁶² Para A. N. Wilson, a personagem é «her horrible husband Paul» (WILSON, 2004: 151).

⁶⁶³ William H. Pritchard refere a forma como Iris Murdoch cultivou nos seus romances a contingência ao ponto de afetar o leitor: «she has not only not feared the contingent, she has downright cultivated it, dragged it in willfully and held it under the reader's nose. It is a subtle form of bullying» (PRITCHARD, 1977).

⁶⁶⁴ Cf. NICOL, 2007: 101.

⁶⁶⁵ Cf. GRIMSHAW, 2005: 85.

Ainda assim, e erradamente⁶⁶⁶, todos, ou quase todos, os habitantes de Imber Court reduzem Dora a uma tonta sem profundidade espiritual nas leituras que fazem dela. Dora é, de facto, uma personagem capaz de se iluminar e evoluir na consciência de Si, do Outro e da Vida. É possível perceber que o tema central de *The Bell* é o Amor murdochiano, ainda que desconhecendo os textos filosóficos da autora⁶⁶⁷. No entanto, a nossa leitura de Dora fica muito enriquecida se a interpretarmos como o quadro que Iris Murdoch descreve do Ser Humano em *The Sovereignty of Good*:

*We are anxiety-ridden animals. Our minds are continually active, fabricating an anxious, usually self-preoccupied, often falsifying veil which partially conceals the world*⁶⁶⁸.

Poderemos, então, reconhecê-la também como o viajante platónico que caminha livre sob o Sol, mesmo que ainda não conheça exaustivamente o novo território em que se move.

The Bell, publicado em 1958, um dos primeiros romances de Iris Murdoch, demonstra no concreto ficcional os perigos de se procurar impor padrões ao Real, ao invés de se aceitar a contingência, aspeto central na obra filosófica da autora. Trata-se, aliás, de um texto fundamental para a compreensão do pensamento filosófico de Murdoch⁶⁶⁹ e de um texto aplaudido pela crítica. Como L. A. Leclaire refere, o seu grande mérito é a junção cómoda atingida aqui por Murdoch de ideias filosóficas e recursos diegéticos⁶⁷⁰:

*L'agencement des incidents, la différenciation des personnages, la vitalité, l'humour, l'esprit, la satire sans âpreté, tout contribue à donner à cette bulle de savon une solidité de contours et un contenu d'idées de surprenante qualité*⁶⁷¹.

Iris Murdoch considerou este o seu romance afortunado⁶⁷² pela forma como o todo se estrutura e, de facto, estamos perante uma síntese fundamental da atitude existencial

⁶⁶⁶ Roberta S. White caracteriza Dora de forma distinta: «not so much dumb Dora as an inarticulate woman who experiences wordlessly the calm, the conferred dignity, and the consolation of great art» (WHITE, 2000: 33).

⁶⁶⁷ Cf. TOUGAS & EBENRECK, 2000: 244.

⁶⁶⁸ SG, 82.

⁶⁶⁹ Michael Levenson estudou a forma como *The Bell* se enquadrou no contexto do pensamento filosófico de Iris Murdoch no quadro histórico coevo. Cf. LEVENSON, 2001.

⁶⁷⁰ Peter Wolfe acrescenta a estas duas dimensões o enquadramento mitológico providenciado pelo sino: «*The Bell* marks Iris Murdoch's return to a mythological setting for the purpose of blending philosophy and social criticism» (WOLFE, 1966: 113).

⁶⁷¹ LECLAIRE, 1962: 90.

⁶⁷² Em 1987, em entrevista a S. B. Sagare, Iris Murdoch enuncia não apenas a sua predileção, de entre os primeiros romances, por *The Bell*, como o carácter extraordinário do mesmo. Simultaneamente declara a preferência pelos romances mais tardios, que não são objeto de reflexão no estudo aqui desenvolvido: «I think the latter ones are better than the earlier ones. That, of course, is what any writer wants to think because one likes to feel one is getting better and not worse! (...) Of the early novels, the only one I really like is *The Bell*. I think *The Bell* was the first good novel that I wrote. (...) I think *The Bell* is a sort of oddity – the novels written after *The Bell* probably were not as good» (*apud* SAGARE, 2001: 702-705). A. N. Wilson anui: «*The Bell* is one of IM's most stylish and accomplished works. It *works* in a way that few of the later books wholly do» (WILSON,

murdochiana. Os romances e textos filosóficos de Murdoch partilham, igualmente, uma preocupação fundamental com as questões do Bem⁶⁷³. É, pois, natural que o pensamento ético coletivo que sustenta qualquer discurso utópico venha a ser objeto da análise da filósofa-escritora. Fá-lo-á de forma mais declarada em *The Bell*, assim denominado numa evocação do sino que fará ecoar a voz do Amor no romance⁶⁷⁴. Recordo aqui uma definição de Amor avançada pela própria Iris Murdoch, numa entrevista originalmente de 1987:

*To love is to respect and to attend and be unselfish, to withdraw yourself and let other things exist, and this is also a state of freedom*⁶⁷⁵.

O romance *The Bell* retrata uma comunidade quase-Utópica⁶⁷⁶ de homens e mulheres que se recolheram num espaço simbolicamente fronteiriço: Imber Court, uma quinta situada entre a Cidade e a Abadia, entre o secular e o espiritual. Todo o romance incide

2004: 174). L. R. Leavis, de forma mais comedida, elogia as qualidades do romance e sobretudo da criação das suas personagens, embora aponte algumas falhas da ação: «*The Bell* (1958), is an exception here, because Murdoch is involved in the religious community of the book, and succeeds in conveying some concreteness of human behaviour (...). If the objection is made that the character of Dora Greenfield is too frivolous, that her marriage to a jealous husband is unconvincing and a cliché, and her affair with Toby, an adolescent and her business with the bell are trite, then Murdoch has ensured that she can reply to the sophisticated reader by saying that all this is just her point» (LEAVIS, 1988: 139, 142).

⁶⁷³ Iris Murdoch crê, aliás, que este é um aspeto inerente à natureza tradicional de romance: «I think that there's a struggle between good and evil which exists in the traditional novel and that is fundamentally what it is about, but then this is just to say that the novel is a general picture of human life» (*apud* SAGARE, 2001: 698).

⁶⁷⁴ Se para alguns a lenda do sino e o seu papel simbólico na diegese, com tanto de central como de exógeno, enfraquecem o poder narrativo do romance, para outros, como Walter Allen, *The Bell* é exemplo da feliz integração do nível simbólico na obra literária: «symbolism only works when it is integrated into the action, characters, and tone of the novel. Believing this, I am bound to think [Iris Murdoch's] best novel is *The Bell*» (ALLEN, 1964: 282). O próprio marido da autora, John Bailey, assinala a preocupação de Iris Murdoch com essa dimensão: «Her scepticism was an instance of the meticulous way she always planned the more outlandish episodes in her fiction, testing them in her mind with careful commonsense to make sure they really worked. *The Bell* itself was an example. I always felt there was something wonderfully literal about the discovery of the great bell, which reminded me of *Alice in Wonderland*, one of Iris's own favourite books» (BAILEY, 2003: 83). Concorro, no entanto, com A. S. Byatt que, embora reconheça alguma mestria na inserção do símbolo na narração, o considera ainda assim deslocado: «the central symbol, the bell itself. With this (...) I have been uneasy for some time. It has seemed to me – both its legend, and the operations Toby and Dora engage in, subsequently, to raise it – much less interesting than the rest of the story, the relations between the characters in the religious community. It is something planted there, which one is surprised to be reminded of, when occupied with more serious things. However, as planted symbols go it is a good one» (BYATT, 1994: 81-82).

⁶⁷⁵ SAGARE, 2001: 703.

⁶⁷⁶ James Hall fala de uma «quasi-religious community» e explora este estado intermédio de Imber Court: «*The Bell* is another novel without a hero. Scene substitutes for one, and carries the vulnerable hope with its echo from the past. (...). The communicants neither defy the world nor retire from it completely» (HALL, 1965: 266-267). A. N. Wilson fala de «a group of eccentric lay-people» (WILSON, 2004: 176).

numa reflexão em torno dos impulsos utópicos e religiosos do Ser Humano, das suas motivações, falhas e consequências.

O dono da propriedade, Michael Meade, um ex-professor cuja homossexualidade reprimida⁶⁷⁷ afasta do desejado percurso eclesiástico, junta em seu redor uma série de leigos insatisfeitos com a vida secular, mas também incapazes de ingressar na vida religiosa, e forma uma comunidade espiritual apoiada⁶⁷⁸ pela abadia vizinha de freiras beneditinas anglicanas em reclusão, cuja logística os leigos asseguram. Michael Meade tenta, assim, atingir a Virtude⁶⁷⁹. Um aspeto fundamental para a perceção desta coletividade utópica que povoa o romance, sobrepondo a austeridade ao Amor, é uma lenda descoberta nos escritos da abadia pelo investigador Paul Greenfield e por ele narrada a apenas duas outras personagens, a mulher, Dora, e Catherine, uma jovem que vive na comunidade preparando-se para se tornar freira: na Idade Média o amante de uma freira morrera ao cair do muro circundante da abadia. Descoberto o corpo, o bispo reunira as irmãs e pedira que a culpada se acusasse. Perante o silêncio, o bispo fez o sino da abadia voar e precipitar-se no fundo do lago vizinho. Enlouquecida de culpa, a religiosa enlutada suicidou-se também no lago. Diz a lenda que o sino apenas tocará de novo para anunciar uma nova morte. Num toque deliciosamente místico e amargamente irónico, Michael, o fundador da comunidade que desconheceria a lenda⁶⁸⁰, sonha à noite com freiras resgatando um cadáver do lago e pensa

⁶⁷⁷ Se há marca no tratamento murdochiano da homossexualidade é a da naturalidade. Abundam personagens homossexuais, boas e más, protagonistas ou quase figurantes (casal de secretárias de Martin Lynch-Gibbon em *A Severed Head*, por exemplo). Iris Murdoch reconhece também, no entanto, as implicações sociais deste fenómeno e Michael, apesar da juventude dos seus alvos amorosos (Nick, Toby) que o aproxima de Theo de *The Nice and the Good*, potencia um retrato realista e empático da vivência de um homossexual na Inglaterra da altura, ainda a braços com a descriminalização de atos sexuais consentidos entre adultos do mesmo sexo. Como diz Tammy Grimshaw num interessante artigo a este respeito: «During the 1950s and early 1960s, Murdoch was exploring in her philosophical writings the relationships among the freedom of choice of the individual and public and private moral concerns, making homosexuality a fitting subject in which she could explore in her fiction these larger moral questions. In *The Bell*, Murdoch depicts Michael struggling with these very issues of public and private morality» (GRIMSHAW, 2004). Em entrevista a Jeffrey Meyers, Iris Murdoch afirma: «I know a lot of homosexuals. I have homosexual friends. I'm very much in favour of gay lib, and I feel very strongly that there shouldn't be any sort of prejudice against homosexuals, or suggestions that homosexual love is unnatural or bad. I hope such views are tending to disappear from society» (MEYERS, 2003: 233).

⁶⁷⁸ Rubin Rabinovitz assinala a importância da abadia vizinha como fator de coesão e, simultaneamente, de autenticação, ao descrever Imber Court: «a retreat from secular life which will draw spiritual nourishment from the nearby convent» (RABINOVITZ, 1968: 24).

⁶⁷⁹ Ora, na realidade, para Iris Murdoch a Virtude é, de facto, atingível por um exercício da vontade, semelhante ao da Sogra no exemplo murdochiano já analisado (*A Ideia de Perfeição*, 1962, in *E&M*), mas um exercício centrado no Outro e não no Eu, não como uma escolha refletida, mas como um caminho natural: «the virtuous person for Murdoch, does not decide that on balance, the path of virtue is to be preferred to that of vice. Simply, vice has nothing to put into the balance which could weigh against virtue» (LITA, 2003: 165-166).

⁶⁸⁰ Embora o romance não o explore, é, no entanto, possível que, sendo Imber Court a sua casa de família, Michael tivesse, ainda criança, ouvido narrar a lenda local e esta permanecesse gravada no seu subconsciente.

que possa ser alguém assassinado pelas freiras. Curiosamente, usa a formulação *it was* e não algo como *it might be*⁶⁸¹.

A escolha de Paul Greenfield em confiar a lenda a Catherine e Dora gera um conflito entre modelos de feminilidade. Ora, muito do desconforto⁶⁸² de Dora com a escolha de Catherine para confidente parte do confronto de si própria com o ideal de mulher-anjo que, claramente, afeta Paul. O romance *The Bell* recorre, assim, de forma clara à dualidade mulher-anjo/mulher-demónio, aqui sintetizada por Sharon Wood, com recurso a paráfrase de Mario Praz⁶⁸³:

*the Gothic convention whereby the woman's split between 'the angelic creature of the Provençals and the poets of the Dolce Stil Nuovo translated into bourgeois terms, a cherub or seraph who for wings unfurled long silk gloves and crinolines' and the woman 'who finds in sickness and in death two magnificent opportunities to express her emotional turmoil'*⁶⁸⁴.

Curiosamente, ambas as mulheres se identificam com a jovem freira suicida da lenda⁶⁸⁵. O mesmo é dizer, nenhuma das três mulheres (incluindo a freira) se sente à altura da expectativa (primordialmente masculina) de pureza espiritual corporizada na figura da mulher-anjo. No caso de Catherine, contribui para o retrato de mulher-anjo (e para a falência final) o facto de nunca termos acesso à sua reflexão interior. A sua identificação como mulher-anjo, (re)forçada constantemente pelos companheiros, torna-a necessariamente mais atenta à dimensão oposta⁶⁸⁶.

Atravessamos os portões de Imber com uma estranha à comunidade, Dora Greenfield, uma jovem mulher, antiga estudante de História de Arte, que pensava ter conquistado a felicidade casando com Paul, um antigo professor seu, e acomodando-se, qual objeto decorativo, no apartamento e na vida deste⁶⁸⁷. Depois de uma fuga para tentar reconquistar a independência dos anos de universidade, durante a qual vive com o amante jornalista

⁶⁸¹ Cf. B, 78.

⁶⁸² Richard Rodd recorda a reação de Dora: «Paul reveals, to Dora's annoyance, that the only other person to whom he has told the legend is Catherine» (TODD, 1984: 41).

⁶⁸³ PRAZ, 1982.

⁶⁸⁴ WOOD, 1995: 54-55.

⁶⁸⁵ Richard Todd indica: «Catherine's behaviour may be thought of as a subconscious identification with the drowned nun, with whom Dora, though more robustly, also identifies on hearing the legend» (TODD, 1984: 42).

⁶⁸⁶ Partilho a opinião de Ursula Fanning: «A classically angelic female character is forced to recognise her other self, her passionate and potentially monstrous essence» (FANNING, 1991: 285).

⁶⁸⁷ Para David W. Beams há algo de estereótipo na figura inicial de Dora: «the classically errant wife of an art historian (...) Dora appears morally tarnished and erratic after the manner of the fallen nun herself» (BEAMS, 1988: 416, *italico meu*). Identifica, no entanto, Dora com uma dádiva divina concedida a uma comunidade mal-direccionada: «Dora's name is the diminutive of Theodora or Dorothy, that is, a 'gift of God'» (BEAMS, 1988: 421-422).

e iconoclasta⁶⁸⁸ Noel Spoens, Dora regressa no início do romance para Paul, que está em Imber Court apenas por motivos científicos, como recurso logístico para poder estudar documentos guardados na Abadia vizinha. Para Darlene Mettler, Dora sente que a sua vida não tem um sentido «of *its own*»⁶⁸⁹, algo que eu emendaria por um mais murdochiano *no direction of her own*. A personagem integra-se perfeitamente no retrato que Lisa Fiander fez dos protagonistas murdochianos, personagens isoladas, mas em busca de integração no (e aceitação pelo) colectivo, até como ato moral⁶⁹⁰.

Dora, por natureza inquisitiva, apaixonada e independente é aluna de Imber Court e assim, ao acompanhá-la⁶⁹¹, também o leitor faz essa aprendizagem. As suas reações serão as nossas, evoluindo do tranquilo sentimento de superioridade perante um grupo de inadaptados e loucos para o fascínio por este grupo capaz de criar uma outra forma de viver, avançando depois para o desejo/necessidade de implosão da comunidade, como forma de denunciar a sua violência intrínseca, para acabar no calmo reconhecimento da realidade dos habitantes de Imber como seres diversos entre si, o Outro murdochiano.

É, aliás, neste aspeto que Dora Greenfield supera em virtude os comunitários⁶⁹². Enquanto Dora Greenfield chega a reconhecer, de facto, o Outro, Imber Court incide num ideal de superação do Eu que não redunde no reconhecimento do Outro que Murdoch aprova, mas antes numa obsessão auto-imposta, dolorosa e perigosa com o pensamento

⁶⁸⁸ Segundo A. N. Wilson, haverá toda uma dimensão iconoclasta da própria Iris Murdoch que é corporizada em Noel: «the journalist Noel, speaks for a whole side of IM» (WILSON, 2004: 176).

⁶⁸⁹ METTLER, 1991: 133, *italico meu*.

⁶⁹⁰ Cf. FIANDER, 2004: vii.

⁶⁹¹ Richard Todd referiu este aspeto de veículo: «Much of the action is apprehended through the consciousness of Dora Greenfield» (TODD, 1984: 40). Mas Dora, até pela constante aproximação entre reflexão e ato, torna-se também o motor da ação, como refere James Hall: «consciousness and acting mingle so closely in her – she shares her creator’s enthusiasm for having something happen – that she provides the dynamic for the novel» (HALL, 1965: 269). De facto, apesar da presença de Nick Fawley, a comunidade parece ter estado inerte até à vinda de Dora. A. N. Wilson refere-se a Dora como «central intelligence» (WILSON, 2004: 176), embora a caracterize como «frivolous, worldly Dora Greenfield, married to a dry stick of a scholar» (WILSON, 2004: 176).

⁶⁹² Note-se, no entanto, que Dora Greenfield surge imediatamente descrita como um ser bondoso e atento ao Outro, ainda antes da entrada em Imber, como recorda Rubin Rabinovitz: «In conventional terms, Dora is a very ordinary person: not overly brilliant, attractive, holy, or even neurotic; most of the residents of Imber ignore her or view her superciliously – Mrs. Mark Strafford, for example. But early in the novel Dora shows her innate goodness; in rescuing a butterfly trapped in her carriage of a train, she loses her suitcase. She has forgotten about herself, her possessions; turned her attention to another living thing; and in doing this defied convention. Her husband views this incident as a typical example of her stupidity. Dora’s simple goodness presents a contrast to Michael’s involuted quest for spirituality, and she emerges, with Michael, as one of the central characters in the book» (RABINOVITZ, 1968: 26). Daí que seja difícil concordar com Sharon Kaehele e Howard German quando estes lhe atribuem características sartrianas no período anterior à epifania: «Although she is not nearly so adept at self-analysis as Sartre’s protagonists, Dora shares their solipsistic view of the world» (KAEHELE & GERMAN, 1967: 558).

e comportamento individuais, vista como exercício necessário e desejável para o controlo (e aniquilação) do Eu.

Este romance pode, assim, ser invocado na resposta à possível tentação de identificar o Platonismo de Iris Murdoch com um pretenso ascetismo e com uma defesa da austeridade como valor por si só. A falência do projeto de Michael Meade, a denúncia de como os seus valores auto-impostos redundam em tragédia por falta de Amor, a tolerância das freiras, todos estes aspetos demonstram que são as personagens, e não Iris Murdoch, quem confunde moral com regras, neste caso religiosas. É, no entanto, fundamental referir que Iris Murdoch não se limita a constatar a importância da estrutura religiosa no pensamento moral⁶⁹³, mas valoriza a virtude religiosa que não assenta em códigos padronizados, acompanhando o processo de desmistificação, de secularização, do sentimento religioso ocidental⁶⁹⁴:

*a kind of revival of religion through a change in theology (...). I think in England we see theology demythologising itself, to use this popular term, confessing that a lot of what was normally or originally thought of as dogma must be regarded as myth. This is something which could have a profound effect on the future, it could bring religion back within the orbit of what an ordinary person can believe. T. S. Eliot said that Christianity has always been adjusting itself to be something which we can believe*⁶⁹⁵.

Vale a pena determo-nos neste momento na consideração de cada um dos habitantes de Imber Court⁶⁹⁶. A instituição desenvolve-se, então, em torno de uma propriedade herdada por Michael Meade, um ex-professor aspirante à vida religiosa que abandonou a

⁶⁹³ A. S. Byatt abordou a forma como Iris Murdoch percecionou a estrutura religiosa do raciocínio humano no que concerne à moralidade: «What Murdoch understood better than anyone else I have read was the way in which our sense of our moral beings, the imperatives and prohibitions we desire, or agree, to accept, depended on a religious structure» (BYATT, 2004: xii).

⁶⁹⁴ Peter Conradi dirá da jovem Iris Murdoch que, na direta sequência da rebelião do pai face à religiosidade dos avós, «Iris was to contrive to be both passionately religious by nature and by blood-instinct, yet devoutly sceptical about most traditions in practice» (CONRADI, 2001: 6). Atribuirá também ao ambiente religioso multifacetado da Irlanda a leitura murdochiana da vivência religiosa des-sectarizada, ou individualizada: «Sectarianism in Ireland is of course not a two-cornered but a three-cornered fight, with Catholic, Church of Ireland (i.e. Anglican) and the various powerful competing Non-Conformist traditions all vying with each other (...). Iris, direct heir to exactly such a tradition of stubborn, radical Ulster dissent, developed a 'faith' that emphasised the urgency and loneliness of the individual pilgrimage» (CONRADI, 2001: 9).

⁶⁹⁵ *EcM*, 256.

⁶⁹⁶ É, aliás, uma inovação de *The Bell* na ficção murdochiana a atenção que a própria autora dá à caracterização dos percursos individuais das personagens, segundo Richard Todd: «What is new in *The Bell* is that Murdoch is at pains to fill out at some length the background of some of her characters» (TODD, 1984: 40). Este tipo de detalhe que é recorrente no livro, e que Frank Kermode designaria, particularmente na questão do sino, de «validating detail» (KERMODE, 1958: 618), é uma estratégia de autenticação típica do romance histórico (cf. MARINHO, 2005: 25-42 e LUKÁCS, 1989: 60, 151), mas aqui é também uma tentativa de exploração mais profunda das motivações humanas na busca da virtude.

docência e desistiu da ordenação após uma ligação platônica ilícita com um aluno, Nick, que o denuncia aos superiores⁶⁹⁷. A gestão prática e o desenvolvimento teórico de Imber Court são partilhados por Michael e James Tayper Pace, descendente de uma linhagem de militares – «the athletic Christian» na excelente descrição de James Gindin⁶⁹⁸, «Olympian» na caracterização de Richard Todd⁶⁹⁹ – a personagem que está mais tranquila na sua austeridade e que menos dúvidas tem. A sua ocasional benevolência para com os demais comunitários é a do deus olímpico que observa as paixões dos mortais, mas acredita mais em regras do que em ideais⁷⁰⁰. Iris Murdoch faz-nos acompanhar dois sermões⁷⁰¹ apresentados à comunidade – o de Michael e o de James – e é notória a forma como o segundo ilustra o crente que vive na tranquilidade de poder abdicar de juízo moral em função de um código externo pré-estabelecido que lhe dita pensamentos e ações, de um padrão imposto ao Real que liberta o crente do ónus da decisão:

“The chief requirement of the good life”, said James Tayper Pace, “is to live without any image of oneself (...). We are told at school, at least I was told at school, to have ideals. This, it seems to me, is rot. Ideals are dreams. They come between us and reality – when what we need most is just precisely to see reality (...). God has not left us without guidance (...). Surely we know enough and more than enough rules to live by; and I confess I have little patience for the man who finds His life too complicated and special for the ordinary rules to fit. What are you up to, my friend, what are you hiding? (...) We should consider not what delights us or what disgusts us, morally speaking, but what is unjoined and what is forbidden (...). truth is not glorious, it is just enjoined; sodomy is not disgusting, it is just forbidden. These are the rules by which we should freely judge ourselves and others too (...)” (...) Dora was beginning to lose interest⁷⁰².

⁶⁹⁷ Michael parte, assim, para Imber vítima de um «strong feeling of maladjustment» (FORTUNATI, 2002: 16), estado que, como afirma Vita Fortunati, habitualmente faz despontar a utopia.

⁶⁹⁸ GINDIN, 1978: 180.

⁶⁹⁹ TODD, 1984: 42.

⁷⁰⁰ Cf. TODD, 1984: 42.

⁷⁰¹ Peter Conradi oferece uma leitura contrastada dos dois sermões que ilumina de forma inequívoca as duas atitudes éticas: «The two sermons of *The Bell* debate whether it is more proper to live by James’s maxim “Be ye therefore perfect” or Michael’s more tolerant “Be ye therefore slightly improved”. The first posture is shown to be uninhabitable, and yet morality cannot survive without it: the need for the form of the Good is a moral need, not a logical need. The second posture is also inadequate. This debate, which funds all that Murdoch has written as an unresolvable ambiguity, is conducted in Art and Eros, where Plato is an absolutist but Socrates argues that truth ‘must include, must embrace the idea of the second best’» (CONRADI, 2001: 89). Uma leitura filosófica recente desta questão é a do artigo *Moral Philosophy in Iris Murdoch’s “The Bell”: the three sermons*, de Ignasi Llobera em ARAÚJO, 2011: 145-155.

⁷⁰² B, 131-2, destaque meu. Desta passagem conclui Kenneth Masong que «Such moral decisions, of which the novel is interspersed in almost every page, mirror Murdoch’s deft style of running the psychological scalpel into the minutiae of moral consciousness» (MASONG, 2008: 14).

Concordo com Rubin Rabinovitz quando identifica Michael Meade e James Tapper Pace como vítimas dos dois grandes inimigos do Amor (e, como tal, da Virtude), para Iris Murdoch: a neurose e a convenção. De facto, apesar de ambos visarem sinceramente o Bem, Michael deixa-se encurralar numa neurose obsessiva de análise individual que o distrai do Outro, e James escolhe aprisionar-se em convenções do Bem. Assim, Michael aproxima-se do sujeito sartriano⁷⁰³.

A figura matriarcal da comunidade é assegurada por Mrs. Mark⁷⁰⁴, que, juntamente com o marido, se recolheu em Imber Court para procurar resgatar um casamento debilitado, dissolvendo-se na multidão. O casal gere a casa, os jardins e o espaço agrícola que sustenta os habitantes da comunidade e da abadia. As semelhanças com o papel de caseiros são evidentes, e é Mrs. Mark, sempre assim denominada como marca da sua condição de matriarca, quem instala a forasteira Dora e lhe transmite as regras⁷⁰⁵ comunitárias. Como dela disse Rabinovitz, Mrs. Mark ilustra o grau mais baixo da convenção⁷⁰⁶.

A personagem de quem menos nos é dito é Peter, um fotógrafo que se dedica à identificação e observação dos pássaros que povoam ou visitam Imber. Ao nunca nos facultar o acesso às reflexões internas de Peter, Iris Murdoch permite-nos questionar os verdadeiros motivos da sua pertença à comunidade leiga de Imber (artísticos? religiosos? escapistas?). Já a noviça Catherine Fawley tem um percurso aparentemente unívoco e claramente definido: é uma bela jovem que aguarda na comunidade a inclusão na Abadia de Imber. Catherine é a figura do ideal de mulher-anjo, um exemplo de virtude em torno do qual a comunidade gravita e, sobretudo, do qual se alimenta como prova da sua própria viabilidade⁷⁰⁷. Com ela vem para Imber o seu irmão gémeo, alcoólico, que, com um cão, vive isolado da comunidade, junto ao lago de Imber – o seu estatuto misto de guardião e de figura de pecado⁷⁰⁸, próximo de *uma outra existência*, leva o leitor (e diversos críticos⁷⁰⁹) a

⁷⁰³ Cf. RABINOVITZ, 1968: 24-25.

⁷⁰⁴ Nas palavras de A. S. Byatt, «a deliciously recognizable type of uncharitable charitable person» (BYATT, 2004: xiv).

⁷⁰⁵ Essas regras fazem sentir desde o primeiro momento a falência do sonho utópico de Imber Court, segundo a perspectiva de Iris Murdoch. Note-se o caso da estética: a Arte e a contemplação da beleza natural são fundamentais para o desenvolvimento da percepção da Alteridade (e da Identidade) pelas personagens dos múltiplos romances da autora. Ora, é o poder libertador da apreciação estética que é combatido quando a anfitriã avisa Dora: «we never have flowers in the house (...). We keep everything here as plain as possible. It's a little austerity we practice» (B, 60).

⁷⁰⁶ Cf. RABINOVITZ, 1968: 24.

⁷⁰⁷ Anne Rowe e Priscilla Martin chamam-lhe mesmo «a kind of spiritual mascot for the community» (MARTIN & ROWE, 2010: 43).

⁷⁰⁸ Insinua-se até, nesta linha, uma paixão romântica de Nick pela irmã Catherine, paixão que profanaria a mulher-anjo.

⁷⁰⁹ Destaca-se o caso recente de Valerie Cunningham: «Nick, in *The Bell*, living in the other side of a ferry crossing with his dog is, of course, an echo of Charon, Virgil's boatman of the underworld, with his dog, Cerberus» (CUNNINGHAM, 2002: 178).

identificá-lo com Caronte e o cão com Cérbero. Trata-se, sobretudo, de um filho pródigo que a comunidade demonstra não saber abraçar e que, ao ser mantido à margem, demonstra diariamente a brutal incapacidade de amar e o dogmatismo de uma comunidade que o usa, tanto na prática, para reparações e tarefas domésticas, como também como símbolo e aviso permanente da perdição. Ora, esse irmão é Nick, o aluno outrora seduzido por Michael, história que permanece desconhecida por todos os comunitários (excepto, talvez, Catherine). Para além de Dora (e de Paul, que reside junto da comunidade apenas como investigador), há um outro forasteiro em Imber Court: Toby Gashe é um jovem futuro estudante de engenharia, trazido por James Tayper Pace, que pretende ocupar as últimas férias antes da entrada na universidade numa experiência religiosa de auto-conhecimento e de vida comunitária.

Dora Greenfield funcionará como os nossos olhos, ouvidos e, frequentemente, pensamento em Imber. É, no entanto, a verdadeira forasteira em Imber Court: externa à comunidade, mas também, ao contrário de Toby e mesmo Paul, à sua conceção existencial. Dora é uma personagem fulcral porque nos coloca no exterior da comunidade, bem ao jeito do visitante mais ou menos accidental da tradição utópica. Não tendo o romance narrador intra-diegético, são os olhos e ouvidos de Dora que filtram grande parte da ação. É com ela que chegámos e que partimos de Imber Court e são as suas deslocações e reflexões que primordialmente acompanhamos. Para além de Dora, temos acesso direto apenas (e em menor grau) ao pensamento de Michael Meade e de Toby. Com eles, vemos a comunidade com o olhar (ainda) externo de Toby e com o olhar criador, que (re)conhece a inata falência do seu projeto, de Michael. É sempre um olhar crítico, diferente daquele que James, Mrs. Mark e a própria Catherine nos dariam. As vozes de Dora, Michael e Toby fogem ao discurso ortodoxo, ainda que contra a sua própria vontade, e, assim, comprovam uma das teses centrais de *The Bell*: a irredutibilidade da subjetividade. Note-se, no entanto, como já abordado, que o reconhecimento da subjetividade nunca conduz Iris Murdoch ao relativismo, mas antes à busca de categorias suficientemente amplas e abrangentes. Aliás, o próprio Bem, interpretado enquanto conquista humana, numa era pós-religiosa em que Deus já não define o horizonte das escolhas morais (e para uma autora nostalgicamente agnóstica), é tido por Murdoch como a única instância metafísica que se sobrepõe ao indivíduo. Para Iris Murdoch, negar a dimensão metafísica do humano é deturpar o real da sua existência⁷¹⁰.

⁷¹⁰ A estudiosa Zeynep Yilmaz Kurt explica: «Murdoch's objection, in her criticism of the modern world, is not to the demolition of god, but more she laments the abolition of metaphysics from human life totally. Murdoch believes that man's existence is not physical only, but extends beyond appearance. Moreover, de-limiting man to his physical existence only is traumatic because it denies human essence. Man manages to survive spiritually only when he realizes his transcendental extension into the metaphysical world, which is the only source of energy that one needs for spiritual regeneration» (KURT, 2008: 40).

Uma das grandes questões da Filosofia é, precisamente, a relação entre *ser* e *dever-ser* e a ideia clássica da identificação de *bem* com *essência* – ideia que nos leva a dizer que uma mesa completa e eficaz é uma *boa* mesa, porque corresponde à essência de o que é uma mesa. No outro extremo está a leitura do Bem como categoria sem existência concreta e, logo, um valor tendencialmente relativo e subjetivo – não há atos *bons*, há atos, pensamentos, objetivos, gestos que *Eu*, a *minha* ética consideramos bons. Iris Murdoch procura unir a total humanidade do conceito de o que é Bem à noção de um Bem objetivo, real, *meta-físico*, mas não da ordem do divino. Para Murdoch, é precisamente a natureza metafísica do Bem, de raiz platónica, que permite conduzir o Ser Humano a uma existência justa e legítima, sempre inserida no coletivo. É pelo reconhecimento da plena Alteridade do Outro e pela consciência do Eu enquanto existencialmente Outro que o Ser Humano adquire o real conhecimento da sua condição. Daí que seja pela *soberania do bem* que a metafísica⁷¹¹ se estabelece para Iris Murdoch enquanto *guia para a moral*, usando aqui as expressões que intitulam as principais obras filosóficas da autora:

*Virtue is still treated in some quarters as something precious to be positively pursued; yet the concept has also faded (...). The demand that we should be virtuous or try to become good is something that goes beyond explicit calls of duty*⁷¹².

Dora não é parte de Imber Court nem sequer como a sua antítese inerente, a sua semente interna de destruição, como poderemos considerar Nick Fawley. Dora nunca pretende integrar a comunidade e chega a Imber Court apenas para a reconciliação com o marido Paul, ele próprio lateral à comunidade, um historiador de Arte, um «Cambridge man»⁷¹³, interessado sobretudo no espólio histórico da Abadia⁷¹⁴. Ainda assim, o académico parece ocasionalmente cativado pela comunidade leiga, essa comunidade misteriosa de que

⁷¹¹ Esta atenção a (e aceitação de) uma dimensão metafísica assente no Real, mas aberta a outros planos é um dado comum no final do século XX, promovendo-se um renovado debate para o qual Iris Murdoch também contribuiu: «on témoigne aujourd'hui d'un renouveau du débat sur les perspectives et les limites de l'argumentation transcendental» (VIRVIDAKIS, 2001: 110). Concorde, no entanto, com Ana Lita quanto à insuficiência do argumento metafísico desenvolvido por Iris Murdoch, talvez pela sua (natural) imaterialidade: «In conclusion, Murdoch's transcendental argument seems unable to provide the metaphysical understanding of morality she requires» (LITA, 2003: 169). Joseph Tadie aproxima a valorização metafísica por Iris Murdoch à sua crença na humildade e anulação do Eu como fontes de virtude: «Iris Murdoch recently called for a recovery of the virtue of humility (...). Murdoch seems to have believed that, by following Descartes too closely, contemporary philosophy had arrived at an overly brash account of human nature (and inquiry), on the one hand, and an arrogant interpretation of transcendence on the other» (TADIE, 2006: 1).

⁷¹² *MGM*, 482.

⁷¹³ *B*, 21.

⁷¹⁴ Note-se o início do capítulo 5: «It was the following morning. A rising bell had been rung soon after six, but Dora had learnt that it did not concern her, only those who were going to Mass. Paul had risen early, for work, not devotion» (*B*, 59).

Paul falara⁷¹⁵, que lentamente se tornará um grupo cuja essência Dora parece compreender melhor que qualquer outra personagem. Dora está sempre do lado de fora das instituições do romance, até do seu próprio casamento. Ao longo do romance passará pela adaptação e terminará numa autonomia definida já não apenas pela oposição a outrém, mas pela conquista de uma individualidade capaz de viver com a diversidade alheia. Uma das mais irresistíveis e acabadas metáforas de Iris Murdoch surge em *The Bell*: Dora chega a Imber Court calçando sapatos elegantes, que patenteiam o seu estilo individual, mas que não se adequam à sua circunstância e, assim, se tornam um adereço desconfortável que a obriga a cambalear pela terra batida da zona rural. O que é importante assinalar é que Dora nunca chegará a usar sapatos totalmente vocacionados para a vida rural, embora adequue as suas escolhas ao terreno – i.e, reconhece a importância da sua circunstância, do Mundo como algo de externo à sua vontade, escolhendo um vestuário que lhe permite estar confortável no contexto em que se move, mas sem se dissolver nele; coerente com a circunstância, mas sem prescindir da sua essência. Dora atinge o equilíbrio de uma individualidade que não sucumbe ao individualismo. Tem uma percepção externa de si própria, uma pessoa que a olha no espelho, mas possui, simultaneamente, a certeza da necessidade de defender a sua singularidade: «no one should destroy her»⁷¹⁶. A noção de Iris Murdoch de uma existência plena, consciente e virtuosa implica, de facto, ir além do Eu, mas não sair do Eu. Dora consegue, assim, atingir possivelmente a maior proximidade a esse ideal por uma figura murdochiana feminina, ao reconciliar desejo e sensatez, beleza e realidade.

É através da Arte, e não da Religião, que Dora Greenfield atinge o grau de elevação moral e de reconhecimento da Alteridade verificados no final do romance. A contemplação da Arte e da Natureza assumem um papel central na consciencialização da Alteridade (e, também, da Identidade) para as personagens de Murdoch. Também aqui a epifania de Dora, ou antes, o culminar do seu processo de auto e hetero-descoberta descrito em *The Bell*, tem lugar na National Gallery⁷¹⁷, perante o quadro que retrata as duas filhas de Gainsborough⁷¹⁸ – note-se, longe de Imber Court⁷¹⁹. A ponte com Sartre é imediata, recordando

⁷¹⁵ Cf. *B*, 21.

⁷¹⁶ *B*, 45.

⁷¹⁷ A dificuldade de transmitir uma epifania sensível através de um meio exclusivamente verbal como a escrita é notória em toda a obra murdochiana, mas Ellen Ashdown assinala particularmente nesta passagem de *The Bell* a forma como a autora luta com o *indizível* wittgensteiniano: «in the National Gallery scene, Murdoch is working much too hard to make us verbally understand ideas, while the whole point is that Dora is seeing and feeling something real. Certainly Dora can translate her sensual experience into conceptions, but Murdoch does it for the reader and does it in terms she has used repeatedly in essays (...) a crucial moment is strained» (ASHDOWN, 1974: 126-127, sublinhados no original).

⁷¹⁸ Anne Rowe realizou um estudo fundamental da pintura em Iris Murdoch em *The Visual Arts and the Novels of Iris Murdoch* (ROWE, 2002). É também de interesse *Portraits in Fiction*, de A. S. Byatt (BYATT, 2002).

⁷¹⁹ Dora fugira de Imber Court de regresso a Londres e ao antigo amante, o jornalista Noel. Também Rubin Rabinovitz assinalou esta circunstância espacial e, paralelamente, a naturalidade da descoberta do Outro:

este momento a ligação do protagonista Roquentin⁷²⁰ à versão por Sophie Tucker da canção *Some Of These Days*, contrastante, no entanto, com a natureza da visita do protagonista de *La Nausée* na galeria de arte municipal de Bouville. Iris Murdoch sintetiza o potencial libertador da Arte, da Estética, numa passagem onde Dora (com o leitor) é confrontada com as regras e, como tal, princípios⁷²¹ de Imber Court, apresentados por Mrs. Mark, que informa a jovem que nunca têm flores em casa e tudo é mantido na maior ausência de decoração possível, como exercício de austeridade⁷²². Note-se, no entanto, na avaliação da epifania, que Dora Greenfield fora estudante de Arte e que a visita à National Gallery não é uma estreia⁷²³. A *ostranenie* (остранение⁷²⁴) que Dora experimenta não surge de uma alteração de perceção do Real, mas como lembrete ou substanciação de um momento de consencialização da existência autónoma do Outro e da identificação entre perfeição e realidade. O distanciamento gerado pela Arte, misto de confronto com o desconhecido e com o amado, é, para Iris Murdoch, comparável ao experimentado pelos apaixonados. Poder-se-á também comparar o efeito da National Gallery em Dora com o efeito de *The Bell* (e qualquer romance) no leitor, como o fez de forma notável Peter S. Hawkins⁷²⁵. De facto, como afirma Peter Firchow, a consciência do leitor vai progredindo a par, em ritmo e direção, com as personagens⁷²⁶.

À medida que viajamos com Dora de Londres e Noel para Imber e Paul, e vice-versa, reconhecemos uma evolução na perceção moral da protagonista. Ao longo do romance,

«Dora, *without seeking*, is the only one to have a true mystical experience (...) when she is *away from Imber*» (RABINOVITZ, 1968: 26, itálicos meus). Há no pequeno livro de Rubin Rabinovitz subtilidades e profundidades críticas que merecem invocar o julgamento de Miles Leeson em 2010: «Anglo-centricism also affects current attitudes to earlier criticisms of Murdoch. Had [Peter] Wolfe and [Rubin] Rabinovitz written and published their work in England no doubt they would be more highly regarded. The same is true of Guy Backus's work» (LEESON, 2010: 13).

⁷²⁰ Reporto-me aqui à obra *La Nausée* (Sartre, 1972a).

⁷²¹ Como é tradicional em ambientes religiosos, a fusão entre normas quotidianas e princípios éticos é assinalável.
⁷²² B, 60.

⁷²³ Diz-se de Dora no romance *The Bell*: «had been in the National Gallery a thousand times and the pictures were almost as familiar to her as her own face» (B, 190).

⁷²⁴ Este é um termo formalista avançado em 1917 por Viktor Schklovsky no artigo *A arte como processo*, quando refere «a libertação do objeto do automatismo perceptivo» (TODOROV, 1999: 82). O termo traduz, então, o distanciamento que o objeto artístico provoca ao romper a leitura automática do real, rutura que, segundo o autor, define a poesia, enquanto ato criador, e, como tal, a totalidade da *poiesis* artística. Cito a este propósito a eficaz síntese de Terence Hawkes: «one central use: that of 'making strange' (*ostranenie*). According to Schklovsky, the essential function of poetic art is to counteract the process of habituation encouraged by routine everyday modes of perception. We very readily cease to 'see' the world we live in, and become anaesthetized to its distinctive features. The aim of poetry is to reverse that process, to *defamiliarize* that with which we are overly familiar, to 'creatively deform' the usual, the normal (...). The poet thus aims to disrupt 'stock responses', and to generate a heightened awareness» (HAWKES, 2003: 47).

⁷²⁵ Cf. HAWKINS, 2004: 101.

⁷²⁶ Cf. FIRCHOW, 2007: 158.

vemos Dora resistir a uma moralidade imposta a partir do exterior, tentando ser a bruxa em Imber e causar caos na comunidade ao recuperar o velho sino e a sua aura de maldição. Submergindo, involuntariamente, no estereótipo de mulher-demónio que James Tayer Pace e Mrs. Mark vêem nela, Dora usa a sua sexualidade e, inconscientemente, as dúvidas e inseguranças sexuais de Toby⁷²⁷ para assegurar a ajuda do jovem estudante de engenharia no processo de resgate do sino. No final do romance, quando encerra Imber Court com Michael, vemos Dora na posse de um novo sentido de si própria. As profundezas já não a assustam – nem as da água, nem as dela, nem as do Outro⁷²⁸. Já não estamos perante a mulher imatura⁷²⁹ que se deixa tomar pelo pânico perante a ideia de viver sem Paul, ao mesmo tempo que odeia a ideia da vida com ele⁷³⁰. Agora é já o ser humano completo que viu no espelho ao chegar a Imber Court e que sempre soube que tinha que proteger⁷³¹, tão inviolável que o homossexual Michael não se assusta com a paixão romântica que ela nutre por ele porque sente que Dora está num estágio de desenvolvimento pessoal no qual ele já não a poderá prejudicar⁷³². Dora é já, na imagem quase platónica⁷³³ de Diana Phillips, uma expedidora bem sucedida que abandona o romance imersa na luz solar⁷³⁴.

O mito que perpassa a obra literária de Iris Murdoch é o da caverna platónica – os seus heróis são aqueles que lutam contra o desconforto e ousam caminhar debaixo do sol,

⁷²⁷ Toby, confrontado com a tentativa de sedução por Michael, questiona a sua sexualidade e busca uma re-identificação masculina. Assim, abraça o ideal masculino de cumprir uma tarefa de cariz físico por desejo de uma mulher que o atrai: «Toby Gashe tries to play the role of knight – his quest is the raising of the bell and Dora is his lady» (RABINOVITZ, 1968: 34). Um aspeto curioso na representação da homossexualidade, tão habitual na ficção murdochiana, é que alguns autores, como W. S. Hampl, consideram-na mitificada (cf. HAMPL, 2001). No entanto, para além da aceitação murdochiana da homossexualidade, a escritora não deixa de retratar as várias dimensões sociais e psicológicas, quer do fenómeno, quer da confrontação com o mesmo. Como assinala Tammy Grimshaw, a reacção de Toby à homossexualidade de Michael é um exemplo disso: «Toby's notion of homosexuality as an affliction or condition was a prevalent one during the 1950s and 1960s» (GRIMSHAW, 2004).

⁷²⁸ Cf. *B*, 315.

⁷²⁹ É possivelmente essa fase que permite a Afaf Khogeer aproximar Dora Greenfield da personagem dickensiana homónima: «Dora, her namesake, in *David Copperfield* by Charles Dickens» (KHOGHEER, 2006: 14).

⁷³⁰ O romance começa com o célebre e brilhante resumo: «Dora Greenfield left her husband because she was afraid of him. She decided six months later to return to him for the same reason», que será seguido de «Dora decided to refuse the money but accepted it» (*B*, 12), colocando Dora Greenfield imediatamente refém de um sentimento de superioridade por parte do leitor.

⁷³¹ Discordo totalmente de Olga Meidner quando afirma: «one is not persuaded that Iris Murdoch understands the Doras of this world» (MEIDNER, 1961: 25).

⁷³² Cf. *B*, 304.

⁷³³ Embora não subscreva a generalização de Montserrat Figuerola («In Iris Murdoch novels, the characters are represented precisely like in a pilgrimage towards the platonic concept of Good» (FIGUEROLA, 2007: 244)), reconheço a aproximação possível ao Platonismo, e nomeadamente à Alegoria da Caverna, do percurso rumo a uma melhor compreensão do Mundo e da Vida, e *ipso facto*, aproximação do Bem, das personagens murdochianas.

⁷³⁴ Cf. PHILIPS, 2003: 278 e PHILLIPS, 1991: 257.

os seus vilões são aqueles que acendem a fomalha e persuadem os habitantes da caverna da sua realidade ou, pelo menos, dos seus encantos. Os membros da utopia de Imber Court adoram o fogo e pela sua ideia do fogo enquanto seu Sol, sujeitam-se a uma série de sacrifícios sem nunca abandonarem a caverna: uma vez desfeita a comunidade, Peter, James e os Mark não mudarão, Catherine é dada como lunática, Toby persegue novos caminhos e Michael prossegue mais amargo, mas com poucas alterações⁷³⁵. A exceção é Dora Greenfield, que permanece algum tempo com Michael em Imber Court, ocupando-se da gestão da casa e de alguns trabalhos pesados⁷³⁶. Dora pode, de facto, ainda querer narrar a sua história à amiga Sally, mas, parafraseando Bran Nicol, a história é agora dela⁷³⁷. Ao tornar-se autora do seu passado, torna-se igualmente um sujeito completo e autónomo, voltado para o futuro. No retrato final de Dora, Murdoch comparte assim,

*la grande confidence que Sartre accorde aux mots: dire les choses, c'est vouloir les changer; parler ou écrire, c'est agir sur le monde*⁷³⁸.

Simultaneamente, demonstra que a ação moral reside mais na capacidade de percepção do Bem do que no desejo pelo mesmo.

O grande confronto em *The Bell* é o das certezas indiscutíveis, típicas de uma comunidade de cariz utópico, com personagens em permanente construção e contradição, como Dora. O romance é povoado pelos dilemas desta e das restantes personagens, dilemas sobretudo de cariz ético-comportamental que são demonstrados de forma lapidar numa passagem da primeira viagem de comboio dirigida a Imber:

*Another elderly lady (...) reached the door of Dora's carriage (...) She ought to give up her seat. She rejected the thought, but it came back. (...) Dora felt the blood rushing to her face. She sat still and considered the matter. There was no point in being hasty. It was possible of course that while clearly admitting that she ought to give up her seat she might nevertheless simply not do so out of pure selfishness. (...) She had taken the trouble to arrive early, and surely ought to be rewarded for this. Though perhaps the two ladies had arrived as early as they could? There was no knowing. (...) Dora hated pointless sacrifices. (...) She decided not to give up her seat. She got up and said to the standing lady 'Do sit down here, please'*⁷³⁹.

⁷³⁵ Richard Todd é inequívoco na sua leitura da distinção profunda de Michael e Dora no final do romance: «he ultimately perceives himself as diminished by these events; Dora, on the contrary, emerges from them strengthened» (TODD, 1984: 43).

⁷³⁶ Considero pertinente a ponte que Darlene Mettler faz entre esta fase de Dora e o estatuto de penitente: «Dora becomes repentant, chastened by her actions (...). More than acts of penance, Dora's actions are those of a mature, responsible person, a person Dora wants very much to become (...) The duties she performs at Imber are preludes to the life she will pursue upon leaving, a life which aims at usefulness and independence» (METTLER, 1991: 37-38).

⁷³⁷ Cf. NICOL, 2004: 62.

⁷³⁸ DENIS, 2000: 66.

⁷³⁹ B, 16-17.

Estamos, assim, confrontados com uma personagem cujos pensamentos e atos não podemos assumir como imutáveis, uma personagem que muda de ideias e de ações, sem que nada no exterior suscite essa mudança⁷⁴⁰, uma personagem definida por oposição ao marido que, como o romance afirma, sabe sempre (ou assim parece a Dora) exatamente o que quer⁷⁴¹.

Conhecidos os habitantes e esquematizada a trama, importa refletir em torno dos princípios que fundamentam a existência em Imber Court. Imediatamente concluímos que em muitos dos casos são desagrados íntimos com o seu Eu que impelem os vários habitantes para a vida em grupo, mais do que uma ambição filosófica de fusão na comunidade humana. Ora, na realidade, o Bem murdochiano só existe em situação de tolerância, ciente e voltado para o futuro, como nos conselhos da Abadessa⁷⁴², que vários autores identificaram com a própria autora⁷⁴³. De Nick, a madre diz:

*He's a mauvais sujet to be sure, and that's all the more reason for us to take trouble*⁷⁴⁴.

A abadessa acaba por fazer a Michael aquele que possivelmente poderemos considerar um terceiro sermão⁷⁴⁵ de *The Bell*:

*Often we do not achieve for others the good that we intend; but we achieve something, something that goes on from our effort. Good is an overflow. Where we generously and sincerely intend it, we are engaged in a work of creation which may be mysterious even to ourselves (...). Remember that all our failures are ultimately failures in love. Imperfect love must not be condemned and rejected, but made perfect. The way is always forward, never back*⁷⁴⁶.

⁷⁴⁰ Para além do exemplo aqui citado e da frase que abre *The Bell* («Dora Greenfield left her husband because she was afraid of him she decided six months later to return to him for the same reason» B, 7), há, como já aponte, constantes contradições apontadas num claro esforço de definir a instabilidade da personagem. Note-se, a título de exemplo: «Dora decided to refuse the money but accepted it» (B, 12).

⁷⁴¹ Cf. B, 12.

⁷⁴² Assim o assinala também Donna Gerstenberger, quando aponta a distinção entre as duas personagens mais convictas, a abadessa e James Tayer Pace: «the wise Abbess of the cloister (...) who differs from Pace in her compassion and her understanding of the limits of human endeavors» (GERSTENBERGER, 1975: 32).

⁷⁴³ De forma mais interessante, Peter J. Conradi coloca Murdoch num misto da abadessa condescendente e da estranha inquisitiva e desmitificadora: «It is almost certainly because readers sense this Dora-Iris that they accept the Abbess-Iris too, without feeling that the author is, as George Eliot now sometimes reads, a conceited, governessy, talking head» (CONRADI, 2002a: 451). Também A. N. Wilson identifica a autora com ambas as personagens, diferenciando-as o momento de vida: «Had I known IM in her younger, London incarnations, I probably would have seen a more playful person, more Dora Greenfield than the Abbess of Imber» (WILSON, 2004: 231).

⁷⁴⁴ B, 234.

⁷⁴⁵ Havendo ainda um quarto sermão, de Nick Fawley.

⁷⁴⁶ B, 235.

A comunidade colapsa⁷⁴⁷ quando, decidida a tornar-se a bruxa da comunidade⁷⁴⁸ (assumindo, assim, finalmente, uma função pré-definida), Dora convence o jovem Toby, que por mero acaso descobrira o sino medieval, a resgatá-lo das águas e, primeiro de forma acidental num abraço amoroso com Toby, e finalmente como expressão máxima da sua liberdade⁷⁴⁹ e da falência dos ideais de Imber, faz o sino soar. Nesse momento, a noviça Catherine, ilicitamente apaixonada por Michael, recorda a lenda e tenta imitar a penitente medieval. Dora tentará abnegadamente salvá-la, lançando-se à água sem saber nadar. Ambas serão salvas pela *acquatic nun* que se despe e se lança ao lago, desmitificando a visão mística das freiras vizinhas⁷⁵⁰ e demonstrando a capacidade desta(s) de nadar, de se mover e sobreviver nas profundezas aquáticas que, para Iris Murdoch, representam a real contingente existência humana⁷⁵¹. Torna-se, assim, fundamental recordar que Dora virá a aprender a nadar⁷⁵² no final do romance. Será, no entanto, Nick, o amante ferido, a suicidar-se, depois de deixar Toby com o último sermão de *The Bell*.

⁷⁴⁷ É importante assinalar, no entanto, que a comunidade sucumbe, sobretudo, aos erros por falta de amor dos seus habitantes: «The collective failure of the community is made up of a series of failures on the part of its members» (RABINOVITZ, 1968: 24).

⁷⁴⁸ Este é um prazer que Deborah Johnson atribui à própria Iris Murdoch, nomeadamente quando mina os planos de Michael Meade: «Murdoch's fiction is full of characters who find safety in convention (...) Murdoch enjoys playing the witch with these characters, throwing unexpectedly genuine, often sexual, human contact in the way of their too habitual paths» (JOHNSON, 1989: 43).

⁷⁴⁹ Não se trata, no entanto, de algo inteiramente negativo, mas apenas de um ato ainda desprovido da Atenção ao Outro que Dora adquirirá mais tarde. A valorização da liberdade individual nunca é totalmente afastada por Murdoch, denunciando-se aí um pendor pós-sartriano de adaptação do Eu livre sartriano à valorização murdochiana da relação com o Outro. Richard Todd refere a propósito: «a Sartrean existentialist concern for advocating freedom of human action, a freedom which is located firmly in the context of those complexities that inevitably arise when the individual's predicament within society is considered» (TODD, 1984: 23). Na realidade, como aponta Flora Ruokonen, para Iris Murdoch a confiança excessiva dos existencialistas na autonomia do indivíduo mina a sua real autonomização, um processo sempre em contexto: segundo a estudiosa, eles «emphasize the solitary omnipotent will at the cost of the substantial self» (RUOKONEN, 2002: 211).

⁷⁵⁰ Richard Todd caracteriza a situação como «ludicrous, touching and taboo» (TODD, 1984: 42). É, sobretudo, por esta terceira dimensão de tabú quebrado que o episódio se integra no sentido geral do romance – o valor moral de regras pré-estabelecidas é inferior ao de atos de Amor, como atitudes de Bem.

⁷⁵¹ Como diz Peter J. Conradi «To be able to swim, for Murdoch, is within her fiction almost to possess moral competence» (CONRADI, 1994); e acrescenta como argumento, referência a Julius King de *A Fairly Honourable Defeat*, «the devil Julius cannot swim» (CONRADI, 1994) e à própria Dora «when Dora learns to swim at the end of *The Bell*, she is simultaneously trying belatedly to grow up» (CONRADI, 1994).

⁷⁵² Nadar, mover-se nas profundezas, tem todo um significado para Iris Murdoch que leva Conradi a brincar com os termos quando fala da importância da natação para a família da autora: «Swimming was the secret family religion» (CONRADI, 2001: 30). As profundezas do lago, como outros retratos naturais, espelham a possivelmente indomável natureza humana: «la campagna, che a volte diventa una natura quasi selvaggia, misteriosa, ostile, facendo così da specchio alle profondità dell'animo umano» (MURARO, 2005b). Uma das poucas recensões por Iris Murdoch data de 1993, no New York Times, e aborda *Haunts of the Black Masseur: The Swimmer as Hero*, de Charles Sprawson, e intitula-se *Taking the Plunge*. Nela, Murdoch afirma «Swimming cultivates imagination...love of the unknown (...) Wittgenstein (...) made the homely but profound observation

O sino é a voz que não poderá ser silenciada das forças que os habitantes de Imber Court optam por negar e enterrar, em vez de transformar, parafraseando a feliz expressão de Dorothy Winsor⁷⁵³. É, também, para Dora, uma autenticação da sua própria Alteridade face à comunidade. James Hall considerou aquela voz medieval a garantia da continuidade da rebeldia humana⁷⁵⁴. Para alguns autores, a utilização de um recurso tão marcadamente simbólico⁷⁵⁵ por Murdoch é algo de exógeno ao seu estilo narrativo – é o caso de A. S. Byatt, quando afirma que, perante o momento em que Dora faz soar o sino, o leitor sente de imediato que está a ser confrontado com uma passagem simbólica que substitui, traduz, a realidade da ação⁷⁵⁶. Numa linha semelhante, M. F. Simone Roberts recorda que mito e fantasia, aspetos que tão repetidamente criticou a outros autores, parecem fazer sentir-se ocasionalmente em Murdoch⁷⁵⁷. Segundo Sharon R. Wilson, numa abordagem que me parece particularmente interessante e frutuosa, essa dimensão fantástica do simbólico é um instrumento de interpretação antropológica em Iris Murdoch:

*Murdoch's fairy-tale and mythic intertexts thus are integral to every aspect of her novels: they supply the unforgettable, magically real images – the bell in The Bell, the sea monster in The Sea, the Sea, and in The Green Knight, the shaft of light surrounding Peter as he is 'beheaded' for the second time and the conical rock returned to its place on a hill beside the sea. They reveal the comic and parodic but still likable characters who spend their lives questing; they depict ways of creating meaning in a mysterious postmodern universe*⁷⁵⁸.

É fundamental notar que Dora não é algo de completamente novo e inesperado no quadro mental dos habitantes de Imber Court, mas antes uma concretização em gente de uma dimensão humana e de perceção do Real que eles se limitam a desvalorizar, mas não podem apagar nem negar, um *esqueleto no armário*, parafraseando James Hall⁷⁵⁹. Esta noção do forasteiro que chega para avaliar (e, ao questionar, fazer perigar) a comunidade

that 'just as one's body has a natural tendency towards the surface and one has to make an exertion to get to the bottom – so it is with thinking.' (...) it is equally true that the ease with which we move in the water is an index of the simplicity which great thinkers have always demonstrated and mastered. I suspect that Plato was a great swimmer. About Aristotle I am not so sure» (MURDOCH, 1993).

⁷⁵³ Cf. WINSOR, 1980: 150.

⁷⁵⁴ Cf. HALL, 1965: 271.

⁷⁵⁵ As interpretações são múltiplas, mas merece particular destaque Christopher Insole, quando explora o simbolismo do sino aquando da sua recuperação: «The old bell emerges like a Freudian reminder – murky, primitive, atavistically physical – from within the weave of the story (...). With the human actions in the novel there is a faint trace of agency, the first gentle push or omission; quickly, the characters find their psyches swinging violently and uncontrollably. The movement is like the swinging of the bell, experienced as something mechanical and deterministic, but also as layered in organic and earthy matter» (INSOLE, 2006: 121).

⁷⁵⁶ Cf. BYATT, 1994: 82.

⁷⁵⁷ Cf. ROBERTS, 2010: 110.

⁷⁵⁸ WILSON, 2010: 104.

⁷⁵⁹ Cf. HALL, 1965: 269.

fechada é um conceito habitual na literatura utópica e que enfatiza o cariz potencialmente utópico de *The Bell*. Estamos, claramente, perante uma comunidade intencional: Michael Meade parte para uma propriedade sua, fronteira com uma Abadia, e aí se propõe, por sugestão da abadessa, criar uma comunidade leiga. Este será um espaço para almas perdidas, almas que, como dirá a abadessa,

*can live neither in the world nor out of it... sick people, whose desire for God makes them unsatisfactory citizens of an ordinary life, but whose strength or temperament fails them to surrender the world completely*⁷⁶⁰.

Trata-se de um limbo eterno, um purgatório sem esperança, um posto de paragem do espírito⁷⁶¹. Imber Court não é nunca um ideal, mas antes um reduto para os bons, mas incapazes, que ficam às portas do ideal. O ideal traduz-se na Abadia de reclusas, tornando-se Imber Court numa espécie de ilha menor e imperfeita que Utopos (ou, aqui, a Abadessa) permite existir junto da sua Utopia. É de grande importância para a compreensão de *The Bell* compreender o cariz potencialmente utópico da obra⁷⁶². De facto, Iris Murdoch parece fazer com a utopia de Imber Court o mesmo processo a que submete a sua própria teorização filosófica: experiência no concreto narrativo e falência, ou pelo menos revelação das falhas, do narrado⁷⁶³. Se é certo que Murdoch apresenta uma crítica ao projeto utópico e não uma proposta utópica, não é menos verdade que esse é o fundo de qualquer distopia. O que Murdoch faz é equilibrar o texto na realidade, fora de extremos comodamente etiquetáveis, acompanhando a viagem de seres reais em busca de um mundo mais conforme aos seus ideais e confrontados com a distância entre si próprios e o seu ideal de si. Tal como em *A Tempestade*, de William Shakespeare⁷⁶⁴, ou até *A Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood, interessa aqui sobretudo testar o Ser Humano em ambiente

⁷⁶⁰ B, 81.

⁷⁶¹ Cf. FIRCHOW, 2007: 170.

⁷⁶² Ainda assim, poucos autores abordam diretamente a questão e Peter E. Firchow é mesmo pioneiro nos Estudos Utópicos ao incluir um capítulo integralmente dedicado a *The Bell* no seu livro de 2007, *Modern Utopian Fictions from H. G. Wells to Iris Murdoch* – esta inclusão vale até a Firchow críticas como a de Douglas Texter que encontra na inclusão de *The Bell* a prova da deficiente noção de literatura utópica do estudioso: «While Firchow admirably explicates *The Bell*, I just cannot view this novel – dealing with the personal and sexual shenanigans of the members of a postwar British intentional community – as Utopian (...) [it] seem[s] to valorize tuning in, turning off, and dropping out, and [it] eschew[s] large-scale attempts to deal with societal issues» (TEXTER, 2008).

⁷⁶³ Esta associação entre desejo utópico e concretização distópica é fulcral na segunda metade do século XX, assolada por catástrofes humanitárias assentes em projetos humanos. Note-se que, sendo o século XX o momento por excelência da literatura distópica, Fátima Vieira assinala que nesta época «a utopia ora foi etiquetada como quimera, vendo-se rejeitada em nome da necessidade de uma atitude mais realista, ora foi denunciada como um plano ditatorial» (VIEIRA, 2004: 36). Desenvolvi esta questão aplicada a *The Bell* num artigo intitulado *Resisting the pious atmosphere, da utopia ao sagrado em The Bell, de Iris Murdoch* (ARAÚJO: 2008).

⁷⁶⁴ Cf. FIRCHOW, 2007: 191.

utópico, e particularmente, como nos dois primeiros casos, o Ser Humano, como Michael e Próspero, que cria a sua utopia e a vê falir/falida. *The Bell* não é utopia, nem distopia: é, antes, a narração do fim da utopia, ao questionar se a vasta variedade dos seres humanos pode ser alguma vez acomodada nos necessariamente muito mais restritos confins da utopia, parafraseando Peter Firchow⁷⁶⁵.

Mas estará, então, a ideia utópica de uma comunidade assente em princípios coletivos de virtude condenada à partida em *The Bell* e, como tal, para Iris Murdoch? Como explicar, então, que Iris Murdoch descreva a utopia religiosa da Abadia de Imber como funcional? Pelo maior rigor comportamental ou, pelo contrário, pela tolerância da Abadessa e pelo relativismo comportamental da freira que se despe e rompe o voto de isolamento para salvar Catherine do lago? A Abadia é, de facto, o grande mistério filosófico de *The Bell* – se a repressão da complexidade humana é aquilo que mina a comunidade de Imber Court (e que caracteriza a generalidade das distopias), como poderemos explicar o aparentemente alegre funcionamento do Convento⁷⁶⁶? Serão as freiras reclusas incapazes de vida em sociedade aberta e estarão, como tal, refugiadas nos muros da Abadia, ao invés de presas por eles? Estarão simplesmente alienadas? Ou terão atingido um nível supremo de anulação jubilosa do Eu na observação do Outro? O romance não nos permite respostas conclusivas que não assentem sobretudo no Eu do leitor que fervilha de opinião *a priori*; biografismos deixam-nos presos entre a admiração de Murdoch pela vida religiosa (das mais variadas crenças) e a sua tentativa de dissuadir uma amiga noviça de assumir votos⁷⁶⁷. Desconhecemos as estratégias usadas para perpetuar a perfeição na Abadia de Imber (não sabemos sequer se foram necessárias⁷⁶⁸). Uma distinção potencialmente útil será a de utopia enquanto projeto vital (interventivo, como até certo ponto a Abadia continua a ser) e formato utópico como fórmula de escapismo melancólico, um refúgio do Mundo, um exílio voluntário, um substituto uterino de facto, pouco enquadrável na ideia de Utopia tal como ela é definida por Vita Fortunati enquanto projeto racional⁷⁶⁹. Os habitantes de

⁷⁶⁵ Cf. FIRCHOW, 2007: 13.

⁷⁶⁶ Há um claro exagero, de facto, em considerá-la «the final and lifeless abbey» (GINDIN, 1976: 184).

⁷⁶⁷ Cf. a este respeito CONRADI, 2002a.

⁷⁶⁸ A própria narrativa do convento, a lenda da freira, os atos religiosos contribuem para o sentimento grupal. Vita Fortunati aponta, precisamente, para a existência de um plano, mas também de uma gestão de cada projeto utópico que permitem a sua permanência. «Every utopia assumes the utopian writer's will to erase history, to set up a new start through a radical and founding act (...) This act, however, does not solve the problem of the passing of time: in the creation of a new history, a series of strategies are set up by the utopian to freeze and set the state of perfection and harmony which, once obtained, cannot be spoiled by the processes of corruptibility and transience of human things» (FORTUNATI, 2002: 17). Da Abadia conhecemos o plano, mas não a gestão, pese embora o episódio da freira suicida apontar a existência de uma disciplina restritiva que garanta a estabilidade do projeto monacal.

⁷⁶⁹ Cf. FORTUNATI, 2002: 11.

Imber Court fecham-se numa propriedade privada⁷⁷⁰ e não se lhes conhece proselitismo que testemunhe qualquer ânsia de intervir para corrigir os males do Mundo. Trata-se, antes, de fugir deles, rodeando-se de pessoas com valores iguais, tidos por igualmente superiores. Não há desafio, nem na comunidade nem na Abadia; retira-se por completo a dimensão de ato de Prometeu que Raymond Trousson associa ao projeto utópico⁷⁷¹. Imber Court surge, assim, como um encontro de nostalgias dirigidas a um ideal religioso comum de Bondade: nostalgia de uma existência pré-industrial mítica traduzida na inicial recusa do cultivador mecânico proposto por Michael⁷⁷²; nostalgia de um patriarcado estável, severo, mas benevolente⁷⁷³, notória em James Tayper Pace e patente na sua avaliação da mulher livre, na figura de Dora⁷⁷⁴; nostalgia de dias de conúbio feliz pelo casal Mark Stratford; mas, sobretudo, nostalgia de uma existência pré-sexuada, por Michael Meade e por todos. A utopia dos habitantes de Imber Court é, verdadeiramente, a existência monacal⁷⁷⁵. Lyman Tower Sargent indica-nos a forte ligação entre o ideal monástico e os projetos utópicos, nomeadamente de comunidades intencionais, mas também a forma como uma vivência padronizada choca com as especificidades de cada indivíduo, tornando-se a semente inata da destruição de cada projeto:

Utopianism is primarily manifested in three concrete forms, utopian literature, intentional communities, and utopian social theory (...). In the West the connection between utopianism and communitarianism clearly goes back to the middle ages and monasticism (...). The desire for

⁷⁷⁰ É reconhecido o caráter espacial de grande parte dos conflitos nas utopias ou que lhes dão origem: em *The Bell* os espaços estão perfeita e concêntricamente delimitados numa sequência da *polis* à abadia, com uma espécie de *Middle Earth* de Tolkien (1969) onde se degladiam forças do Bem e do Mal e que virá a ser no final do romance ocupada pela angelical Abadia sob a condição da expulsão gradual de todos os seus imperfeitos ocupantes.

⁷⁷¹ Cf. TROUSSON, 2002: 32.

⁷⁷² Cf. B, 90: «Michael had for some time been in favour of buying a mechanical cultivator... He had been amazed to find himself opposed by James and the Straffords on a curious point of principle. They had maintained that the community, having set themselves apart from the world to follow Adam's trade of digging and delving, should equip themselves only with tools of minimal simplicity and should compensate by honest and dedicated effort for what they had chosen to lack in mechanization. Michael regarded this view as an absurd piece of romanticism, and said so».

⁷⁷³ Recorro aqui à expressão que Iolanda Freitas Ramos avançou num contexto distinto, falando de um severo, mas benevolente *pater-familias* (cf. RAMOS, 2006: 122). Relembro, no entanto, com Ana Lita, que a Virtude em Iris Murdoch, pelo contrário, não implica um caráter de severidade ou ascetismo e é, aliás, compatível com o prazer e a fruição terrena: «Murdoch does not think of the virtuous self as ascetic, or as one whose appetites for worldly things are weakened by training or by natural inclinations. Where the dictates of morality do not forbid it, the virtuous person can relish pleasure with as much zest as anyone» (LITA, 2003: 165).

⁷⁷⁴ James Tayper Pace é inequívoco: «Mrs Greenfield is what is popularly called a bitch» (B, 228).

⁷⁷⁵ Aliás há sempre algo de cumprimento *religioso* na prossecução de um ideal utópico, como avançou Marc Bloch e aplica Giampero Bof: «Nell'utopia, anche quando viene meno la religione, permane la 'religiosità', di cui parla Bloch, una religiosità tutta immanente al processo storico, e che si esplica come ânsia e tensione di superamento dell'esistente» (BOF, 1993: 289).

*simplicity, unity, the all-encompassing right answer is, I believe, a constant temptation (...). There is a continuing tension, which can be seen particularly well in some intentional communities, between the simplicity of the pattern of the vision, the eutopia, and the variety and complexity of human identity*⁷⁷⁶.

Murdoch não nega a importância do sonho, mas recusa deixar que a utopia assente num refúgio⁷⁷⁷ da mente e da emoção, ainda que envolta num costumeiro⁷⁷⁸ manto de austera auto-repressão, perdendo o seu potencial de desenvolvimento da própria dimensão humana do indivíduo⁷⁷⁹. Não se trata da recusa da religião instituída, mas do seguimento de códigos externos e contra-natura e do fechamento ao Outro, manifesto na relação dos escolhidos de Imber com Nick. Como Armand Mattelart afirmou, a união dos eleitos basear-se-á no Outro, na exclusão do diverso⁷⁸⁰, e nesse sentido a Abadia de Imber fica muito aquém de um ideal civilizacional que Iris Murdoch aprovasse. Pelo contrário, como comenta Gilles Lapouge, o espaço monástico é um espaço regrado que impõe a sua lógica artificial ao fluxo natural da contingência. O autor afirma mesmo que as comunidades religiosas fechadas, tal como qualquer utopia, sobrepõem a igualdade à liberdade⁷⁸¹.

Para Iris Murdoch a vivência em comunidade utópica surge não como a anulação virtuosa do Eu, mas como o processo de dissolução do Eu num novo Eu coletivo, fortalecido pelo grupo e pela ideia religiosa, pela qual o indivíduo imagina o ideal que Deus tem dele, e, assim, se torna ainda mais incapaz de olhar em volta e reconhecer a paleta de ação humana e as suas condicionantes⁷⁸². Crer na possibilidade da utopia humana parece ser, então, cair naquilo que Iris Murdoch considerou ser a falácia sartriana da autonomia da vontade e da ação humana, recusando até a contingência. Tal não implica nunca que Murdoch opte pelo vazio, nem pela demonização do sonho⁷⁸³. A autora colocou a sua

⁷⁷⁶ SARGENT, 2005: 109-112.

⁷⁷⁷ Para Iris Murdoch o caráter essencial do desejo de escapismo na geração do instinto utópico não o pode dominar, conduzindo a uma vivência paralela que nada altera no mundo como um todo. Lewis Mumford tem esta noção escapista presente quando fala de serem as nossas utopias que nos tornam o mundo suportável (cf. MUMFORD, 2003: 11).

⁷⁷⁸ De facto, estas ânsias existenciais são, pelo menos na tradição intelectual do ocidente, uma constante, como referencia John W. Bennett: «For twenty centuries (...) people in the Western tradition have sought to escape from the tensions of acquisitiveness, amorphous freedom, and social hierarchy, toward the sharing of possessions, decisions, and brotherly love» (BENNETT, 1975: 64).

⁷⁷⁹ Arrigo Colombo refere esta dimensão da utopia no seu artigo *L'Utopia, il suo senso, la sua genesi come progetto stortico* (cf. COLOMBO, 1993: 142).

⁷⁸⁰ Cf. MATTELART, 2000: 26.

⁷⁸¹ Cf. LAPOUGE, 1973: 64-66.

⁷⁸² Isto embora seja tentador acreditar, com Adrián Celentano, que «por más que se cambien sus condiciones de existencia, los hombres no se adecuarían a ella» (CELENTANO, 2005).

⁷⁸³ Atrevo-me a dizer que, partilhando da sua consciência crítica, Iris Murdoch partilharia também da leitura conclusiva de Lyman Tower Sargent: «we must always remember that the world would be an even worse place without dreamers» (SARGENT, 2002: 87).

visão do Ser Humano na boca de Sócrates no Diálogo sobre Arte de Acastos, dirigindo-se a Platão⁷⁸⁴:

*We are not gods. What you call the whole truth is only for them. So our truth must include, must embrace the idea of second best, that all our thought will be incomplete and all our art tainted by selfishness. This doesn't mean there is no difference between the good and the bad in what we achieve. And it doesn't mean not trying. It means trying in a humble modest truthful spirit. This is our truth (...). We are mixed beings, as you said yourself, mixed of darkness and light, sense and intellect, flesh and spirit – the language of art is the highest native natural language of that condition*⁷⁸⁵.

José Manuel Heleno é categórico ao afirmar que «[se] há um mundo utópico para todos, o que se sacrifica é então aquilo que está na raiz da utopia: a própria liberdade»⁷⁸⁶. Esta ideia parece resumir *The Bell*. Iris Murdoch não recusa, no entanto, a hipótese de conciliação entre projeto utópico fechado e condição humana, como indicia a sapiência tolerante das freiras reclusas⁷⁸⁷. Deixa antes ao leitor a enorme sensação de desperdício, por essa sua tolerância não se estender ao Eu e as religiosas persistirem na clausura do Mundo e de si próprias. Murdoch não desiste da procura do Bem em *The Bell*, afirma antes que prescinde de receitas pré-estabelecidas⁷⁸⁸, para se basear num trajeto ético marcado pelo contexto particular, mas sempre em relação a um Bem absoluto⁷⁸⁹.

Segundo James Hall, Dora seria a única verdadeira personagem de *The Bell*⁷⁹⁰, afirmação que considero negligente, mas que indicia o abismo entre Dora e os restantes comunitários e mesmo a Abadessa e Noel, também eles possuidores de respostas finais, e como tal, símbolos. Dora chega a Imber Court com algumas perguntas, e sai da comunidade com muitas mais perguntas e, sobretudo, tendo, ao longo do romance, recusado múltiplas respostas e, intui-se, recusado também a própria possibilidade de existência de respostas absolutas. Assim, a personagem faz compaginar a compreensão da contingência,

⁷⁸⁴ Segundo Iris Murdoch, «one of the greatest [thinkers]» (*apud* SAGARE, 2001: 713).

⁷⁸⁵ A, 62-63.

⁷⁸⁶ HELENO, 2000: 82.

⁷⁸⁷ Teria sido, no entanto, interessante ouvir a autora diretamente a este respeito, por exemplo no contexto da entrevista que concedeu a Colette Charpentier nos anos 70, a propósito do livro *Le thème de la claustration dans "The Unicorn", d'Iris Murdoch: Étude lexicale et sémantique* (CHARPENTIER, 1976).

⁷⁸⁸ Algo que a própria Abadessa parece intuir: «The last time that the Abbess appears in the novel she tells Michael that she cannot help him. The point seems to be that while cloistered, formal religious life may provide a few believers with a strong spiritual foundation, not everyone is capable of submitting to such a discipline, nor can those in cloister always provide the means to salvation for those on the outside» (RABINOVITZ, 1968: 27).

⁷⁸⁹ De facto, concordo com Michael Weston quando recorda: «Murdoch's picture is one which appeals only to what we can find within human experience: that we are constituted as a desire for the good, which as transcendent can only be related to in giving up all projections of good upon the world» (WESTON, 2001: 77).

⁷⁹⁰ Cf. HALL, 1965: 269.

a abertura ao Outro, a crença em absolutos como o Bem, com uma atitude existencialista, e mesmo sartriana, de construção de si próprio. Apesar da atenção ao Outro, manifesta particularmente na relação com Catherine⁷⁹¹, Dora não deixa de ter como seu projeto ela própria – daí que a deixemos em *The Bell* prestes a narrar a sua história:

*Imber would cease to be. But in this moment, and it was its last moment, it belonged to her. She had survived. She drew in her foot [from the lake] (...) the bell began to ring for Nones. She scarcely heard it. Already for her it rang from another world. Tonight she would be telling the whole story to Sally*⁷⁹².

A solução principal é, então, nunca acreditar ter respostas sem nunca desistir de as procurar; é, enfim, filosofar. Peter E. Firchow, testemunhando igualmente a natureza utópica de *The Bell*, refere, particularmente a propósito de Dora e Toby, o caráter de romance de formação do texto, algo que acredito extensível, de sobremaneira, a Michael. É, no entanto, importante frisar que há muito pouco de unívoco nestes percursos. Darlene Mettler diz de Dora que o romance demonstra a sua evolução de uma reação emocional à vida para uma reação intelectual⁷⁹³, ideia de que discordo. Na realidade, no final do romance, Dora continua a gerir as respostas no foro emocional – por exemplo, acha-se apaixonada por Michael⁷⁹⁴. O que Dora ganha é um sentido de Alteridade, que a faz superar a leitura habitual do Outro como Outro-Eu e aproximar-se do objectivo maior da reflexão ética de Iris Murdoch. É notório que é Dora a personagem do romance que mais longe chega. Há que

⁷⁹¹ É minha convicção que Dora intui, de facto, um instinto de rejeição da vida religiosa em Catherine, seja este originado por medo de ser indigna ou por qualquer outro motivo. Outros, como Darlene Mettler, lêem na passagem em que a protagonista faz tal reflexão uma marca mais da sua visão egocêntrica do Mundo e da Vida e da sua incapacidade de compreensão do Outro: «Dora's immaturity and lack of understanding continue during an encounter with Catherine Fawley. Mistaking Catherine's melancholy look for a reluctance to enter the Abbey» (METTLER, 1991: 35). De certa forma, os pólos duplos que assumem (mulher-anjo e mulher-demónio) potenciam uma atenção mútua entre Catherine e Dora, que seria interessante ter sido mais desenvolvida no romance. Anne Rowe disse da relação de Iris Murdoch com a amiga Sister Marian, que tomou votos já adulta, algo que creio ser extensível à relação entre Dora e Catherine (embora Marian seja tida por inspiração da figura da Abadessa): «Their antithetical life-choices meant that each woman was an enduring source of fascination to the other – they were, in some sense, 'doubles'» (ROWE, 2006: 23).

⁷⁹² B, 316.

⁷⁹³ Darlene Mettler refere «Dora's progression from reacting to life emotionally, to contemplating life intellectually» (METTLER, 1991: 35).

⁷⁹⁴ Para o caso de personagens complexas como Dora e Michael, Patricia O'Connor considera que há uma dimensão filosófica atribuída por Iris Murdoch a momentos de incompreensão do Real: «Dora's misapprehensions, like many of Michael's, are an effective narrative device. The reader quickly discovers that, especially when we are being shown the world through Michael or Dora's eyes, we can trust the objective facts, but should be wary of accepting the analysis (...). this point can be seen as a reflection of Murdoch's philosophy: the reader sees Michael and Dora constructing worlds which are not composed simply of objective facts, and may therefore come to understand how the same 'facts' can be components of different realities. Moreover, because we often see the same events from multiple points of view, we may gain an understanding of how difficult it is to perceive them justly and how easy it is to create consoling fantasies» (O'CONNOR, 1996: 251).

assinalar, no entanto, que o seu ponto de partida está já muito além dos dos comunitários, como indicia o primeiro percurso de comboio até Imber. Por outro lado, Michael parte de mais atrás, mas não chega tão além. É, no meu entender, ao leitor a quem é facultada a maior viagem antropológica e filosófica. Parafraseando José Régio, direi que as personagens, e o leitor com elas, podem não ter rumo existencial definido à saída da ação, mas sabem que «não v[ão] por aí»⁷⁹⁵.

2.2.2. *A Severed Head* (1961) – Honor Klein – «serviceable as a symbol»⁷⁹⁶

Se alguma vez um romance de Iris Murdoch literalmente simulou transportar as suas personagens (e leitores) do nevoeiro denso ao sol radiante⁷⁹⁷, num exercício de clara raiz platónica, esse romance é *A Severed Head* (1961). Considerado uma paródia⁷⁹⁸ amarga⁷⁹⁹

⁷⁹⁵ RÉGIO, 2006.

⁷⁹⁶ Todas as citações da obra *A Severed Head* reportam-se à edição Vintage Classics, de 2001 e surgirão aqui identificadas com a sigla SH (SH, 115).

⁷⁹⁷ A sequência climatérica e a sua significação são facilmente reconhecíveis no curso da diátese. Miranda Seymour sintetiza a aproximação entre os dados descritivos do romance e a leitura simbólico-cultural dos mesmos, numa afirmação que partilho: «The haze is there for a purpose; throughout the novel, Murdoch makes use of weather conditions to signal Martin's voyage from the blinding mist and dense fog of obfuscation into the clarity of truth forced on him by the anthropologist Honor Klein, around whom the air is bracingly clear» (SEYMOUR, 2001: vi). Já Ann Gossman aponta a este respeito o cariz alegórico dos espaços diegéticos: «Each ménage [Antonia and Martin's house and Georgie's house] both significantly lighted with firelight and candles, is a version of the Cave. In each, Martin makes icons of shadow deities (...). Gold, symbolic of the firelight and candlelight also used pervasively throughout the first half of the novel» (GOSSMAN, 1986: 106). Em todo o caso, parece-me um erro falar, a propósito de *A Severed Head*, de uma «comedy which develops in the dark and fog» (SPEAR, 2007: 58, *itálico meu*), preferindo substituir o *in* por *from*. Aliás, a própria Hilda D. Spear dirá do final do romance: «Suddenly, for the first time in the novel, the scene is illuminated; [Martin] turns on all the lights and as he prepares to draw the curtains he is able to see outside where the trees are lit up by the street lamps... Martin and Honor come together at last, the insincerity and untruths vanquished by the shining light of a triumphant love» (SPEAR, 2007: 44).

⁷⁹⁸ Peter Conradi refere-se ao romance como «the toughly satirical *A Severed Head*» (CONRADI, 2001: 9). Cheryl K. Bove chama-lhe «[a] witty, ironical, and satirical novel», especificando-o como «satire of Freudian theory» (BOVE, 1993: 135). A. S. Byatt descreve-o como «drawing-room comedy, shading into French bedroom farce, combined with Jungian psychoanalytic myth and cool philosophical wit» (BYATT, 1976: 33). Em diálogo com Byatt, Ignês Sodré reconhece essa dimensão: «in that novel, it doesn't matter that everything is contrived, it's meant to be contrived, to be caricature and cartoon, all funny triangles, comic and farcical» (BYATT & SODRÉ, 1997: 183). Mesmo a mais Freudiana Deborah Johnson reconhece o cariz satírico do tratamento da psicanálise no romance, chamando-lhe «*playfully* Freudian novel» (JOHNSON, 1987: 17, *itálico meu*). Hilda D. Spear destaca este romance da obra murdochiana precisamente pela primazia dada ao tom cómico, omnipresente em Iris Murdoch, mas raras vezes tão dominante: «All the novels have their light moments and some, such as *A Severed Head*, may be seen as almost pure comedy» (SPEAR, 2007: 128). L. R. Leavis ressalta, no entanto, uma dimensão mais obscura de *A Severed Head* chamando-lhe «black farce» (LEAVIS, 1988: 144).

⁷⁹⁹ Para lá de toda a comédia, há um tom subjacente de comédia negra, como afirma Michael Dirda: «the anthropological black comedy *A Severed Head*» (DIRDA, 2000: 24). D. J. Taylor classificara o romance de «a vehicle for abstruse existential jokes» (TAYLOR, 1994: 233).

dos excessos da psicanálise⁸⁰⁰, este curto romance⁸⁰¹ retrata as diatribes de um grupo fechado⁸⁰² de personagens numa rotação⁸⁰³ de casais ao estilo da comédia shakespeariana⁸⁰⁴

⁸⁰⁰ Uma interessante leitura a este respeito é a de TURNER, 1990, depois desenvolvida em TURNER, 1993. Daniela Carpi dedicou todo um estudo a este ponto (CARPI, 1978: 60-70). Também Rubin Rabinovitz ressalta esta dimensão de resposta e alerta para os excessos da psicanálise: «If Stuart Hampshire feels that the analyst has an important role in determining ethical behavior, Miss Murdoch seems to be saying, here is just one example of how this scheme can go wrong» (RABINOVITZ, 1968: 29).

⁸⁰¹ O romance é, dois anos mais tarde, convertido em peça teatral, numa colaboração entre Iris Murdoch e J. B. Priestley, sendo publicada uma *reading edition* pela Chatto & Windus em 1964 (*A Severed Head: A Play in Three Acts*), que se junta à “acting edition” da Samuel French do ano anterior. Dois anos e meio em cena no London Criterion, cerca de três semanas no Royale Theater de Nova Iorque, representação holandesa e edições italiana (1965), alemã (1966), japonesa (1967) e francesa (1967), para além da versão cinematográfica de 1970 realizada por Dick Clement, demonstram o valor cénico da narrativa. John Fletcher caracterizou a peça da seguinte forma: «[it] has all the speed, elaboration and stylization of a Restoration comedy, and develops an action which, if not particularly credible, never fails to sustain an audience's interest and involvement» (FLETCHER, 1985: 6). Frank Baldanza considera que esta aproximação da ficção murdochiana ao texto dramático é generalizada, mencionando: «the fairly high dependence, in her novels, on classic theatrical devices of physical farce, surprise entrances, the importance of timing, and unforeseen twists of plot which turn out, on consideration, to be richly revelatory of character and of broad thematic meaning» (BALDANZA, 1974: 15).

⁸⁰² À maneira do romance, em si, também ele *fechado*. Em 1969 Frank Baldanza caracterizou *A Severed Head* como «“closed”, tightly patterned, neatly arranged little myth» (BALDANZA, 1986: 27).

⁸⁰³ Na curiosa expressão de Donna Gerstenberger, «self-consciously enlightened bed hopping» (GERSTENBERGER, 1975: 34). Hilda D. Spear diz das personagens de *A Severed Head* que «[they] fall in and out of love with little or no understanding of love's consequences» (SPEAR, 2007: 77). Tammy Grimshaw fala de «circuitous sexual liaisons» (GRIMSHAW, 2005: 144). A.N. Wilson considera este jogo de casais «the usual Murdoch merry-go-round» (WILSON, 2004: 169). Note-se, no entanto, que esta aparente leveza comportamental e consequentemente, diegética comporta consigo uma profundidade superior e bem mais dramática, como sintetiza James Gindin: «[Iris Murdoch's] early novels-full of bizarre, comic incidents and sudden switches in relationship (her characters always switch beds with a rapidity that indicates the tenuous and fragile quality she sees as underlying almost all human relationships) – are primarily existential statements» (GINDIN, 1975: 33). No caso específico de *A Severed Head* pode haver toda uma outra dimensão para a liberdade sexual das personagens, como recorda Rubin Rabinovitz: «As both his ideas and his actions show, Palmer's version of psychoanalysis leads to utter moral anarchy» (RABINOVITZ, 1968: 29).

⁸⁰⁴ Hilda D. Spear concretiza a aproximação de *A Severed Head* a textos shakespearianos: «*A Severed Head* in its complexities of romantic attachments has some affinity with Shakespeare's romantic comedies, particularly (...) [*Twelfth Night* and *A Midsummer Night's Dream*] and Murdoch, like Shakespeare in *Twelfth Night*, seems to be mocking the whole concept of romance» (SPEAR, 2007: 45). Para um estudo profundo da ligação entre Shakespeare e Iris Murdoch continua inultrapassado o estudo notável de Richard Todd, *Iris Murdoch: The Shakespearian Interest*. Em sentido lato, outros autores referem a longa tradição teatral que influencia Murdoch. Cheryl K. Bove considera o romance «a *comedy of manners* in almost every conceivable situation among its small cast of characters» (BOVE, 1993: 135). Hilda D. Spear diz: «the whole story is more like a Restoration comedy than a modern play» (SPEAR, 2007: 39). Darlene Mettler avança: «The ending structure of *A Severed Head* resembles an eighteenth-century comedy (...). Murdoch manages the 'musical bed' exchanges with her superb control and closes the novel with an 'All's Well that Ends Well' flourish» (METTLER, 1991: 19). Shakespeare é uma presença constante, particularmente, as suas comédias de círculos fechados de personagens, nomeadamente *A Midsummer Night's Dream*. As peças shakespearianas surgem tanto de forma direta, como indiretamente, pela estrutura narrativa – note-se o caso de *A Fairly Jonourable Defeat*, apontado por

(com um tom jamesiano)⁸⁰⁵, ao mesmo tempo que exige de leitores (e personagens) uma análise mais profunda dos acontecimentos⁸⁰⁶. É essa combinação que faz deste um romance principal e simultaneamente distinto na obra ficcional murdochiana⁸⁰⁷.

Rubin Rabinovitz explica a forma como *A Severed Head* serve o propósito de combater um dos inimigos da Virtude e do Amor, para Murdoch: a neurose. De facto, para a autora, a proposta freudiana, ao conceder uma excessiva importância ao Eu e ao centralizar a vida na introspecção individual, contribui para o afastamento do Real e, como tal, para a neurose egocêntrica⁸⁰⁸. Simultaneamente, a neurose e o egocentrismo que gera redundam na leitura mitificada do Outro⁸⁰⁹. É, no entanto, concedida primazia à diátese, suplantando, assim, o tom diretamente filosófico de passagens comuns em outros romances de Iris Murdoch, sem perder o cariz fortemente filosófico que caracteriza a obra da escritora. Vários autores assinalam este carácter distinto de *A Severed Head*. Hilda D. Spear coloca-o

Richard Todd: «there are repeated specific allusions in *A Fairly Honourable Defeat* to *A Midsummer Night's Dream*, though the march of the plot seems to have more in common with *Much Ado About Nothing*» (TODD, 1984: 69).

⁸⁰⁵ Miranda Seymour aponta neste sentido: «the rich patterning of semi-incestuous relationships and (...) the use of a narrator who only dimly comprehends the atmosphere of confusion by which he is enclosed» (SEYMOUR, 2001: ix-x). A investigadora referirá *What Maisie knew* e *The Golden Bowl* como possíveis fontes de Murdoch (cf. SEYMOUR, 2001: x). É, de facto, curioso, que, apesar da confessa devoção pelo romance tradicional oitocentista, Iris Murdoch opte neste romance por se afastar da matriz habitual. Louis L. Martz recorda no seu artigo *Iris Murdoch: The London Novels* originalmente publicado em 1971: «The three-year lapse before the appearance of Miss Murdoch's fifth novel, *A Severed Head* (1961), perhaps represents a time of severe reappraisal in her career. This is the period of her Yale lectures, devoted to the theory of the novel and affirming her loyalty to the nineteenth-century novel of character. It is all the more surprising, then, that *A Severed Head* should bear so little resemblance to the novelists praised in those lectures: Scott, Jane Austen, George Eliot, Tolstoy» (MARTZ, 1986: 50). Também Richard Todd estabeleceu um paralelo entre Martin Lynch-Gibbon e os narradores jamesianos (cf. TODD, 1984: 47).

⁸⁰⁶ É assim errado lê-lo exclusivamente como um jogo narrativo formal, mais centrado na estrutura coletiva das suas personagens (e seus re-arranjos) do que em cada personagem, enquanto elemento autónomo. Francis Hope sucumbe a essa leitura quando caracteriza *A Severed Head* como «an elaborate minuet» e afirma que «the novel contains, in a sense, nothing but form» (HOPE, 1961: 84).

⁸⁰⁷ São vários os autores que partilham desta opinião. Note-se Robert Towers: «one mega-Murdoch fiction, from which only *A Severed Head* and *The Sea, the Sea* emerge with real distinctiveness» (TOWERS, 1988). Segundo Richard Todd, *A Severed Head* será iniciador e símbolo de uma escrita murdochiana que será muitas vezes lida superficialmente, quase como folhetim com laivos intelectuais: «This phase is the most problematic of her career; it alienated some of her early admirers and provided more fuel for her detractors than has any other. It brought her wide notice as a novelist of cerebral, sexually adventurous fiction, which could show an alarming tendency to turn into unconscious self-parody, and in which in their erotic behaviour the characters frequently over-step conventional barriers of age, gender and blood relationship» (TODD, 1984: 46).

⁸⁰⁸ Cf. RABINOVITZ, 1968: 28.

⁸⁰⁹ Daí que D. Maureen Thum resuma o romance como ilustração da «stereotypical response to the Other» (THUM, 1996: 280) e, de forma particular, do Outro exótico, personalizado por Honor Klein para as restantes personagens: «All of the characters have stereotypical responses to this unknown, seemingly exotic figure» (THUM, 1996: 291).

num breve período romântico, de transição, que teria tido lugar no início da década de 60⁸¹⁰ e reforça que o romance marca uma mudança de ênfase de Murdoch para as questões relacionadas com a Moral e o Amor⁸¹¹.

O romance está centrado em seis personagens de classe média-alta e com interesses académicos e intelectuais⁸¹²; Martin Lynch-Gibbon, produtor de vinho e voz narrativa de *A Severed Head*, Alexander, o irmão escultor, Georgie, a dedicada mas independente⁸¹³ amante de Martin, a sua maternal⁸¹⁴ esposa Antonia, uma mulher refém de uma monotonia egocêntrica⁸¹⁵,

⁸¹⁰ Cf. SPEAR, 2007: 16.

⁸¹¹ Cf. SPEAR, 2007: 37.

⁸¹² A partir da referência à mãe de uma das personagens, Antonia, ser parte do círculo de Bloomsbury e parente distante de Virginia Woolf (cf. *SH*, 13), há autores que incluem na análise do romance uma dimensão de crítica aos círculos de intelectuais, e àquele em concreto. É o caso de Ann Grieve e Marie-Françoise Cachin, que consideram mesmo o romance uma paródia do mundo dos intelectuais de Bloomsbury (cf. GRIEVE & CACHIN, 1996: 26).

⁸¹³ Martin diz de Georgie «I could not have wished for a more tactful mistress» (*SH*, 2). Darlene Mettler refere a convencionalidade do caso amoroso: «In most ways Martin's liaison with Georgie is the conventional affair with a younger woman» (METTLER, 1991: 14). No entanto, após a separação de Martin e Antonia, Georgie, exigirá ser apresentada à agora ex-mulher do amante, mas, mesmo após a ruptura do casal, as duas mulheres não abandonam nunca o respetivo papel ou estatuto: «Wife and mistress remain locked within the stereotypes of the domestic triangle» (JOHNSON, 1987: 70). Aliás, os protagonistas murdochianos tendem a reduzir os seus pares, e particularmente as mulheres, a estereótipos, como Katherine Weese recorda a propósito de Charles Arrowby de *The Sea, the Sea*: «Charles, then, divides women into binary opposites, virgin and whore» (WEESE, 2001: 638). Este compasso binário na leitura do feminino é uma constante civilizacional, como já abordei. D. H. Lawrence tem a este propósito uma interessante reflexão quanto à necessidade masculina da categorização da mulher: «Man is willing to accept woman as an equal, as a man in skirts, as an angel, a devil, a baby-face, a machine, an instrument, a bosom, a womb, a pair of legs, a servant, an encyclopaedia, an ideal or an obscenity; the one thing he won't accept her as is a human being, a real human being of the feminine sex» (BOULTON, 2004: 163).

⁸¹⁴ Esta questão é referida *en passant* por Peter Conradi («He plays father to Georgie, son to Antonia» (CONRADI, 2001: 113)) e por Cheryl K. Bove que classifica Antonia de «a mother figure» (BOVE, 1993: 136) e estende a circunstância ao novo casal «Antonia and Palmer advise Martin much as parents would» (BOVE, 1993: 136), mas fica sobretudo patente no próprio romance: «[Antonia] has more than once been taken for my mother» (*SH*, 12), diz-nos Martin; «She said, 'My child, my dear child'» (*SH*, 25). Note-se que tal pode dizer-nos mais sobre Martin do que sobre Antonia, já que a generalidade das personagens femininas assumem esse ascendente protetor sobre ele: Georgie, ao enfrentar o aborto para salvar o casamento de Martin, a irmã Rosemary, que exulta perante a hipótese de cuidar dele após o divórcio, e, poder-se-á dizer, a própria Honor, ao potenciar o crescimento de Martin.

⁸¹⁵ Aliás, a generalidade das personagens partilha este egoísmo e a consequente manipulação do Outro. Na expressão de Ann Gossman: «Every major character in the novel is in some sense a headhunter, with the exception of the chief victim, Georgie Hands (...) the naïve Georgie, who lacks not a soul, but an established nexus for her identity» (GOSSMAN, 1986: 105). Neste ponto, e apesar de reconhecer a excepcionalidade de Georgie apontada por Gossman, creio da maior relevância assinalar que, para lá do altruísmo (amoroso, e como tal relativo, porque apenas dirigido a Martin) coexiste em Georgie um desejo de domínio – revelação do adultério, corte e envio de cabelo, aproximação a Alexander, tentativa de suicídio – desejo esse que falha mais pela imaturidade de Georgie Hands (assinalavelmente mais jovem que as restantes personagens) do que por uma real diferença ética.

o psicanalista⁸¹⁶ e amante de Antonia, Palmer Anderson, e a meia-irmã (e amante incestuosa) de Palmer, a antropóloga judia Honor Klein⁸¹⁷, estes dois últimos imediatamente marcados pela alteridade, não só pelo seu carácter de analistas do Humano, mas também pela indicação da loucura que atingiu a mãe que os dois meio-irmãos partilham.

Segundo Hilda D. Spear, a natureza da Verdade e o do Amor são o principal tema do romance⁸¹⁸. Ora, a noção de Verdade e da sua dimensão existencial, associada ao fenómeno amoroso, é, de facto, o tópico central de *A Severed Head*⁸¹⁹, aliás como da generalidade do pensamento murdochiano, se tivermos em conta a dimensão ética que assumem para Iris Murdoch.

O narrador, Martin Lynch-Gibbon, é constantemente refém das suas próprias fantasias, algo que irá ultrapassando ao longo do romance. A dado momento, Martin perde não só o controlo do presente, que julga compreender, como do seu próprio passado, quando a mulher Antonia lhe revela que ao longo do casamento manteve uma relação adúltera com o cunhado, Alexander Lynch-Gibbon. Esta ligação, em conjunto com o facto de ser a única personagem masculina que escapa à atração de Honor Klein, torna Alexander uma outra figura de poder no romance, para além de Palmer e Honor. Concordo, no entanto, com Gillian Alban quanto à supremacia do poder de Honor Klein que, na minha opinião, é igualado apenas por Martin Lynch-Gibbon no final do romance:

*Power is openly exercised by Palmer Anderson and secretly by Alexandre Lynch-Gibbon (...), but these are balanced and ultimately surpassed by the insightful influence of Honor Klein*⁸²⁰.

A revelação, do adultério da mulher e da traição do irmão⁸²¹, na sequência de uma outra revelação relacionada com a co-protagonista Honor Klein, efetivamente retira Martin Lynch-Gibbon do centro da ação que narra e assim, de forma dolorosa, contribui para a sua superação do Eu, ao tomar consciência de que é uma personagem periférica na vida de outros seres, cujo estatuto de personagens secundárias na sua existência é agora

⁸¹⁶ D. Maureen Thum refere-se a ele como «part charlatan, part trickster figure» (THUM, 1996: 288). Jack Turner avança a ideia de «a caricature of an analyst» (TURNER, 1994: 302).

⁸¹⁷ Na sintética expressão de Lisa M. Fiander, «a weird anthropologist» (FIANDER, 2004: 102). A.N. Wilson deixa um apontamento de que muitos amigos de Iris Murdoch acreditariam que a personagem era baseada em Margaret Hubbard, colega australiana que leccionava Antiguidade Clássica em St. Anne's, Oxford, e a quem Iris Murdoch dedicou *An Unofficial Rose*: «formidable and demanding heroine Honor Klein was seen by many of their friends to resemble IM's friend Margaret Hubbard» (WILSON, 2004: 93).

⁸¹⁸ Cf. SPEAR, 2007: 41.

⁸¹⁹ Apesar de a atenção da autora ter recaído sobre seis romances murdochianos distintos dos selecionados aqui, e portanto não incluir uma leitura de *A Severed Head*, é de todo o interesse a leitura de *La Verité dans l'Oeuvre d'Iris Murdoch* de Claire Bernas-Martel (BERNAS-MARTEL, 1993).

⁸²⁰ ALBAN, 2010: 73.

⁸²¹ Também a competição fraterna e masculina é um tópico comum em Iris Murdoch, como recorda Margaret Moan Rowe: «Murdoch favors male rivalry as a narrative complication» (ROWE, 2004: 79).

substituído por uma real noção da sua Alteridade⁸²². Quando Honor Klein surge em cena, rompendo o nevoeiro numa gare londrina⁸²³, Martin foi já abandonado por Antonia que, juntamente com o amante psicanalista Palmer Anderson, tenta, num pretenso apoio de base intelectual – note-se que a aparente valorização da Verdade pelo novo casal não impede que cada um esconda um amante: Honor e Alexander – e seguindo um ideal de maturidade civilizada e polida⁸²⁴, manter o ex-marido sob a sua coutada⁸²⁵, cívica e

⁸²² Richard Todd sustenta toda esta tese, mas ressalva que a forma como Martin escolhe narrar a sua história, repetindo todo o percurso mental, não permite conhecer realmente o seu estado atual: «the greatest blow occurs towards the end as Martin is in a way dislodged from the centre of his own story. Antonia discloses that she has had a long-standing affair with Alexander (...). In revealing what she does, Antonia effectively destroys Martin's valuation of the past, forcing him to realize that he exists on the periphery of other people's lives as well as in the centre of his own (...) attend to the 'otherness' of the surrounding cast in his narrated story. How much he has learned from this remains a matter of real doubt, since his very act of narration forces him to re-enact his past unawareness» (TODD, 1984: 48).

⁸²³ Uma vez mais, estamos perante uma micro-versão da Alegoria da Caverna Platónica. Note-se a descrição da estação: «Thick fog filled it and the great cast-iron dome was invisible. The platform lights were dulled, powerless to cast any radiance out into the relentless haze, so that the darkness seemed to have got inside one's head (...). Dr Klein advanced from the barrier and stood still, looking about. She was frowning, and looked haggard in the lurid yellowish light» (SH, 51-53). Curiosamente, aquando da realização cinematográfica de 1970 de *A Severed Head*, por Dick Clement, Iris Murdoch esteve presente precisamente na filmagem desta cena.

⁸²⁴ Assinale-se que este ideal de comportamento é partilhado, aparentemente, pelo próprio Martin, como apontam Cheryl K. Bove: «what *he* [Martin] considers to be a civilized stand on the matter» (BOVE, 1993: 136, *italico meu*) e, indiretamente, Rubin Rabinovitz, quando enuncia «[Martin's] excessive dependence on rationality» (RABINOVITZ, 1968: 30). Ora, cumpre assinalar que o confronto entre civilização e autenticidade poderá ser considerado o tema fulcral em *A Severed Head*: «*A Severed Head* draws attention to the abyss which lurks behind apparently civilized behavior» (JOHNSON, 1987: 25). Ressalvo, no entanto, que Martin está longe de ser um símbolo de comportamento racional – é, aliás, o desequilíbrio das duas dimensões que o caracteriza, por oposição ao irmão. Martin está em confronto com a essência de Alexander, que é simultaneamente mais emotivo e menos melodramático que as restantes personagens: se, por um lado, quando vê o irmão junto da cama de Georgie, após a tentativa de suicídio da jovem, Martin reflete: «I envied his evident ability to feel. I was hollow» (SH, 179) – servindo, aliás, a diferença para o aproximar de Honor, cujas reações se aproximam mais das suas –, por outro Alexander não é completamente despojado da leitura crua do Mundo que a racionalidade de Martin pretende obter. De facto, Alexander não é o mero artista isolado. Tem os mesmos instintos e reflexões que todos os outros, mas não se centra nelas, recusando dar-lhes importância melodramática, e simultaneamente mantendo-os em si: «Alexander murmured, 'To sleep! Perchance to dream'» half audibly and then would not repeat what he had said» (SH, 179).

⁸²⁵ Esta manutenção é feita de forma a despersonalizar Martin: «we have to see *what* you are» (SH, 76, *italico no original*). Aliás, Antonia afirma-se como a mais egoísta das personagens, desejando ser o centro da existência das restantes, uma espécie de abelha-rainha, como Martin se apercebe quando dialogam a esse respeito: «'You must be pleased with yourself,' I said. 'It turns out everyone loves you in the end.' Antonia smiled her triumphant smile. 'I'm good at it,' she said (...) 'I must keep you in my loving net!」 (SH, 193). Na realidade, mesmo o controverso desejo de manter Martin por perto, pretensamente para o ajudar, resultará mais do egoísmo narcísico de Antonia do que de uma teoria psicanalítica de Palmer Anderson, já que Antonia repete com Alexander o discurso do amor plural e da necessidade do terceiro elemento, já liberta de Palmer Anderson, traduzindo assim o egoísmo absoluto que Iris Murdoch procura denunciar em *A Severed Head* (cf. SH, 190-191). De facto, «Preoccupation with oneself is a theme which carries over to Miss Murdoch's next novel,

peçoal. Martin procura integrar-se no seu papel – «my role of ‘taking it well’, which had been prepared for me by Palmer and Antonia»⁸²⁶ – embora denote a insustentabilidade da situação⁸²⁷, agudizada porque, para o narrador, a existência em casal é a mais natural e feliz das circunstâncias⁸²⁸. Esta passividade inicial de Martin prende-se sobretudo com a sua noção de Virtude, embora não lhe sejam alheios a sua dependência afetiva, quase filial, de Antonia e o fascínio por Palmer. Alguns autores denotam um pretensão relacionamento homossexual de cariz platónico entre Palmer e Martin – que estaria latente em afirmações como «Palmer, whom I loved because he had seduced my wife»⁸²⁹. Na minha opinião, tal leitura reduz o valor do apelo de Palmer para Martin a um cariz sexual que nega o real impacto do poder de sedução (sexual, mas não só) e de domínio da personagem enquanto psicanalista *tout court*, intuito fundamental, creio, de Iris Murdoch para Palmer. Assim, concordo primordialmente com outros autores⁸³⁰, numa leitura mais profunda e simultaneamente globalizante. Na realidade, parece-me que, como expectável em Iris Murdoch, há um interesse primordial do romance pela demonstração dos riscos do poder do psicanalista e dos seus imediatos efeitos perversos.

Como veremos, há uma clara tripartição existencial espelhada pelo romance: a personagem em si, o papel que assume para as outras personagens e o papel que o leitor lhe atribui. Será o confronto entre estas noções que Honor Klein catalizará. Depois de uma aparente acalmia, que inclui convites para a ceia natalícia e a aceitação de Palmer e Antonia como o novo casal⁸³¹, Klein obrigará Martin a confrontar-se com a sua real essência, sufocada pela pretensa maturidade cívica que o coloca em situações tão caricatas como o momento em que serve vinho ao novo casal no seu tálamo⁸³². Klein desmitifica a pretensa

A Severed Head» (RABINOVITZ, 1968: 28). Stephen Cohan aborda o egoísmo de Martin Lynch-Gibbon e o seu «potencial de destruição» (COHAN, 1982: 223, tradução minha), mas ao centrar-se no narrador, deturpa necessariamente a abordagem murdochiana do tema em *A Severed Head*.

⁸²⁶ SH, 29.

⁸²⁷ Cf., a título de exemplo, SH, 31 («I needed to withdraw in order to dress myself again in some shreds of dignity and reason») ou SH, 32 («I had been cheated of some moment of violence»).

⁸²⁸ Para lá da imagem que formamos de Martin Lynch-Gibbon ao longo da leitura de *A Severed Head*, Iris Murdoch sintetiza esta ideia numa discreta e comovente passagem doméstica: «Rosemary had put the Meissen cockatoos one at each end of the writing-table and I got up to put them together. They were better so» (SH, 204).

⁸²⁹ SH, 189.

⁸³⁰ É o caso de Ann Gossman: «The affair with Palmer, when discovered, causes Martin to extend his capacity for idol-worship to include yet another figure: Palmer. Martin supposes that he is reacting in a sophisticated and civilized way» (GOSSMAN, 1986: 107).

⁸³¹ Cf. SH, 30: «Antonia and Palmer had pressed me with an astonishing warmth and fervor to spend Christmas with them. It was remarkable how rapidly, after Antonia's revelation, 'they' had come into existence as a sort of institution».

⁸³² Cf. SH, 105-108. A cena começa envolta no nevoeiro metafórico e com o protagonista já alcoolizado, dois fatores de deturpação do Real. Martin vive esse momento ciente do caricato humilhante da sua circunstância e acaba por derramar vinho tinto no tapete alvo do quarto como materialização do instinto violento que sufoca dentro de si. Será essa violência reprimida que levará consigo até à cave da casa onde encontra Honor Klein:

autenticidade psicanalítica do efetivo egoísmo dos amantes⁸³³, mas valoriza paralelamente a autenticidade dos instintos sobre a civilização. Aliás, logo à chegada à cena, Honor confronta Martin⁸³⁴ com o caráter inesperado da cortesia de ir buscar a meia-irmã do amante da mulher à estação, formulando assim

*the first judgement I had received from an outsider since I had officially taken up my position as a cuckold, and I was irritated to find that, for a second, I minded cutting a poor figure (...). I said to myself, I don't care what this object thinks of me*⁸³⁵.

Há toda uma dimensão de romance de crescimento moral, de *Bildungsroman*⁸³⁶, em *A Severed Head*. Não diria, no entanto, que cabe a Honor Klein toda a responsabilidade pelo amadurecimento de Martin Lynch-Gibbon. Note-se que Honor não traz leituras novas a Martin tanto quanto funciona como um espelho⁸³⁷ onde este se confronta consigo

«I said, 'Ares and Aphrodite.' But you are not Hephaistos, are you, Martin?» said Palmer. I advanced and gave them the wine, first to Palmer and then to Antonia. I said, 'I can hardly get higher than this.' 'You are very high indeed,' said Palmer, 'and we love you for it. This constitutes an apex.' 'That suggests a descent on the other side,' I said. 'Let us call it a plateau,' said Antonia. 'People live on plateaus.' 'Only people with a good head for heights,' I said. I raised my glass to them and drank the wine. It was cold and tasted bitter. I was troubled by Palmer's naked body under the silk robe (...) 'Isn't it odd,' I said. 'Here I am bringing you wine in bed. Instead of which I ought to be killing both of you' (...). I moved toward the claret bottle to give myself some more. Somehow or other my foot came into contact with it and it tilted soundlessly over. A big red stain spread on the white absorbent carpet (...). I stumbled cursing down the cellar steps» (SH, 107-109).

⁸³³ Note-se a forma como a crença de Antonia na pretensa autenticidade está exclusivamente centrada no eu: «'You are such a dreamer, Martin,' said Antonia. 'You like to dream along without facing things. Well, you must face things now. And do stop being so sorry for yourself' (...). 'You say that Palmer woke you up?' 'Yes, he made me honest'» (SH, 192). Antonia parece concordar com Ann Gossman quando esta defende que Martin recorre, para leitura do Mundo, a diversas «aesthetic transformations» que geram a real mitologia do romance (cf. GOSSMAN, 1986: 109).

⁸³⁴ As intervenções de Honor serão sempre, aliás, primordialmente dirigidas a Martin. Citando Ann Gossman, «Her first scornful attack is not upon the idols but upon their worshipper» (GOSSMAN, 1986: 107). Martin é, desde início, o foco da sua atenção ou, pelo menos, da atenção que o romance narrado pelo próprio nos permite conhecer.

⁸³⁵ SH, 54, destaque meu.

⁸³⁶ Miranda Seymour salienta o caráter paralelo ao *Bildungsroman* de *A Severed Head*, atribuindo a Honor Klein a responsabilidade: «like many of the nineteenth-century classic works of fiction – *A Severed Head* follows the journey of a central figure from illusion to disillusion and, eventually, mature understanding (...). Martin's moral education will be administered by the sinister, powerful and oracular Honor Klein. His journey towards equality with this remarkable woman provides the main, if not always gleamingly visible, thread of narrative» (SEYMOUR, 2001: v-vii). Também Rubin Rabinovitz denota reconhecer este trajeto ao questionar o final do romance: «It is clear why Martin should love Honor; with her he has arrived at emotional and sexual maturity after two less satisfactory relationships. Why Honor should care for Martin, however, is more enigmatic» (RABINOVITZ, 1968: 31). No entanto, concluiu: «Martin's ability, at the end of the novel, to love Honor indicates his new sexual maturity» (RABINOVITZ, 1968: 30).

⁸³⁷ Curiosamente, descobriremos no romance que Honor está precisamente numa situação que espelha a de Martin, ambos abandonados pelo novo casal, Palmer e Antonia.

mesmo, sem os embelezantes truques de luz do novo casal Palmer-Antonia. Ainda assim, ou precisamente por isso, as reações de Martin a Honor nunca são racionais, maduras, temperadas, *civilizadas* – o misto de repulsa⁸³⁸ e atração que se intui remeter para o seu *eu* mais profundo – é, aliás, o próprio Martin quem afirma que as duas emoções radicam nos mesmos elementos e, assim, denunciam uma dimensão desconhecida (ou, pelo menos, sufocada) da sua própria identidade e, infere-se, da identidade humana⁸³⁹:

*There had been no moment when I reassessed her character, noticed new qualities, or passed less harsh judgements on the old ones: which seemed to imply that I now loved her for the same things for which I had previously disliked her. (...) a monstrous love such as I had never experienced before, a love out of such depths of self as monsters live in. A love devoid of tenderness and humour, a love practically devoid of personality*⁸⁴⁰.

Martin insiste, ao longo do romance, num distanciamento de (e até numa antipatia por⁸⁴¹) Honor, que não colhe junto do leitor:

'Who?'
'Honor Klein.'
*I recalled this lady's existence*⁸⁴².

Cedo, a violência verbal, e sobretudo a verdade crua de Honor⁸⁴³, atraem Martin:

*All the same, there was something refreshing, even exhilarating, after so much of the tender and the polite, after Antonia and Palmer's masterly 'wrapping', about this direct talk*⁸⁴⁴.

É importante assinalar que o protagonista se revela, ao contrário das expectativas daqueles que o menosprezam, suficientemente inteligente para notar as fragilidades do ideário existencial de Klein, como se nota quando a confronta com a ilocicidade do seu

⁸³⁸ Martin não se escusa a comparar os meio-irmãos, avançando: «Palmer was beautiful while she was very nearly ugly» (SH, 95). De facto, a beleza não assume nunca a dianteira na atração por Honor e assim o romance apela a um realismo isento de estereótipos: «The text mimics and thereby exposes some cultural assumptions about women and erotic experience», como afirma Deborah Johnson (JOHNSON, 1987: 29).

⁸³⁹ Isto por oposição direta à civilização, lida como artificial: «the theatricality involved in ordinary 'civilized' social behavior» (JOHNSON, 1987: 29).

⁸⁴⁰ SH, 126-127, itálico meu.

⁸⁴¹ Cf., a título de exemplo, SH, 60: «'All the same, I like her.' I laughed at the determined way Antonia said this. 'You have to. She's Palmer's sister. I confess I don't feel myself obliged in this respect!'».

⁸⁴² SH, 60.

⁸⁴³ Honor Klein acredita ser sua missão existencial desnudar a realidade do Ser Humano (em circunstância e, como tal, também do Mundo) e, parafraseando Vergílio Ferreira, fazê-lo aparecer perante si próprio: «facing up to the dark sides and seeing through the tangle of untruth the glimmerings of reality» (SPEAR, 2007: 43).

⁸⁴⁴ SH, 62.

discurso, deixando a argumentação de Honor reduzida a um ataque vazio ao conceito de lógica seguido de uma acusação *ad hominem* que em nada responde à crítica de Martin:

I listened to her with great attention. I wanted to understand exactly what she meant. 'You said earlier that you thought they both wanted to back out, ' I said, 'but what you say now could imply that if I were violent it might make them happier with each other. '

Honor Klein gave a tired gesture. The tension left her body and she drooped, moving a little away from the door. 'Could imply, could imply!' she said. 'Where logic breaks down anything can imply anything. While you are all so soft nothing can be clear. It seems to me now that you do not really want your wife back after all'⁸⁴⁵.

Martin está assim, desde início, à altura de lidar com Honor Klein e com as revelações por ela potenciadas, ainda que seja discutível se está já apto a assumir e lidar com a *liberdade* que a antropóloga lhe propõe. De facto, Iris Murdoch não reduz nunca as suas personagens a estereótipos, mesmo quando denuncia a leitura estereotipada que as restantes personagens constantemente fazem dos seus pares. Tal não impede a existência de momentos diegéticos em que Martin, apesar de lido pela sua própria narração⁸⁴⁶, se aproxima da figura tradicional do anti-herói, como descrita, por exemplo, por Marjorie Boulton⁸⁴⁷, ou seja, do indivíduo que, assumindo a função diegética de protagonista, não possui as características típicas associadas ao heroísmo: coragem, retidão moral, capacidade de decisão, autonomia. Note-se a insuficiência manifesta de Martin Lynch-Gibbon perante outras personagens, clara em passagens como:

They were full of little kindnesses and generally treated me as an invalid, while at the same time welcoming me back to work in a manner which in less intelligent girls would have shown as patronizing⁸⁴⁸.

ou, aquando do regresso a Antonia,

We nursed each other (...). We had sharpish exchanges followed by periods of strenuous solicitude (...). We were both defeated⁸⁴⁹.

Ainda assim, apesar de um aparente desnível de poder, gera-se uma ligação entre Honor e Martin, provavelmente fruto do conhecimento mais profundo de Martin, que converte Honor de mera função filosófico-diegética em personagem de direito próprio. Ora, essa ligação possui uma força superior aos outros relacionamentos do protagonista, evidente em passos como:

⁸⁴⁵ SH, 63.

⁸⁴⁶ Hilda D. Spear fala dele como «a fallible and deluded narrator» (SPEAR, 2007: 42).

⁸⁴⁷ Cf. BOULTON, 1975: 80-81.

⁸⁴⁸ SH, 152, destaque meu.

⁸⁴⁹ SH, 153-154.

*How very different was this from my old love for Antonia, so warm and radiant with golden human dignity, and from my love for Georgie, so tender and sensuous and gay. Yet, too, how flimsy these other attachments seemed by comparison*⁸⁵⁰.

ou

*I thought about Honor the whole time. She filled my consciousness*⁸⁵¹ *to the brim. She became the atmosphere which I lived and breathed. I endlessly went over our various encounters in my mind and marveled how necessarily and how vastly she now, after so little acquaintance, existed for me*⁸⁵².

Não há, no entanto, uma simbiose de espíritos entre Honor e Martin. Será mesmo tentador dizer que é, por vezes, Georgie, e não Honor, quem conhece mais profundamente a natureza de Martin⁸⁵³, para além de ser quem partilha a esfera mais íntima da existência do narrador até à chegada da antropóloga⁸⁵⁴. Presa, no entanto, ao afeto, Georgie deixa-se muitas vezes colocar existencialmente na posição desejada por Martin e assume o papel que o amante lhe atribui, anulando-se:

*It was odd that I felt no urgency about seeing her. What I really wanted most just then was to put Georgie in cold storage. It is unfortunate that other human beings cannot be conveniently immobilized*⁸⁵⁵.

A grande cisão entre Martin e Georgie é provocada, no plano subterrâneo, por um tema que não discutem: o aborto⁸⁵⁶ que a jovem fez para não perigar o casamento de Martin

⁸⁵⁰ SH, 127.

⁸⁵¹ Assinale-se que Martin não parece atribuir a atração por Honor a uma dimensão subterrânea da alma humana, mas ao despertar da sua consciência, considerando-a, creio podermos afirmar, a saída da caverna platónica. Cf. SH, 179: «Honor's eyes upon me like a cold sun».

⁸⁵² SH, 154, destaque meu.

⁸⁵³ Cf., a título de exemplo, SH, 64: «said Georgie, 'And I suspect you of wanting to play the virtuous aggrieved husband so as to keep Palmer and Antonia in your power. But perhaps I underrate your goodness!'», ou SH, 66: «'I can see that all this has made you fall in love again with Antonia.' 'You're a clever girl,' I said», ou a sublime caracterização de Martin e, indiretamente, de si própria, por Georgie em SH, 101: «'You're dying to be interfered with. You're a sort of vacuum into which interference rushes. Anyway, it wasn't anything to do with you. Why do you assume everyone is so interested in your doings? I asked Honor to introduce me to Alexander and she kindly did so. She invited me to lunch and I accepted. I'm a free agent after all!».

⁸⁵⁴ Hilda D. Spear recorda, a respeito de Georgie, «a cosiness and intimacy which Martin never achieves with his wife» (SPEAR, 2007: 40).

⁸⁵⁵ SH, 121.

⁸⁵⁶ Cf. SH, 9-10. Note-se que, aqui, como no caso de Morgan em *A Fairly Honourable Defeat*, o aborto acontece sempre no passado, fora do campo de ação atual das personagens, mas com forte influência (negativa) no seu presente. A noção de arrependimento ou mágoa é constante, algo que A.N. Wilson associa ao pensamento da própria Iris Murdoch: «Abortion crops up quite often in the novels – notably in *A Severed Head*. 'You don't take into account the regret, the terrible regret a woman might feel who had done this thing,' IM once said in my hearing, to a woman defending the right to choose to terminate a life in her womb» (WILSON, 2004: 15).

e Antonia. Ao luto da jovem acresce o aparente abismo de incompreensão⁸⁵⁷ que a afasta do amante, como assinala Cheryl K. Bove. Bove refere ainda que também Antonia, sem filhos, lida mal com as questões relacionadas com a maternidade, e infere que a ausência de crianças na vida deste grupo justifica o misto de comportamentos infantis e de atitudes paternais/maternais entre os seus integrantes⁸⁵⁸.

O próprio Martin reconhece, num balanço final, que o estoicismo da amante potenciara a sua brutalidade⁸⁵⁹. Ainda assim, mesmo após a rutura final, Georgie e Martin manterão elos de ligação, vestígios de intimidade⁸⁶⁰. No entanto, quando Georgie, num momento de claro desequilíbrio emocional, envia ao amante o cabelo que cortou⁸⁶¹ e, aparentemente, tenta o suicídio, surge em cena um Martin temperado, equilibrado, que não se assusta à toa⁸⁶² e que, pelo conhecimento da alma humana que revela, cresce aos olhos de Honor Klein, num momento essencial para compreender o final do romance e a aceitação de Martin pela antropóloga judia.

Não esqueçamos, por outro lado, a declaração de Martin, num tom que evoca Catherine Earnshaw, protagonista de *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, quando afirma o carácter eterno da sua ligação a Antonia:

*a bond of this kind is deeper and stronger than wanting or not wanting. Wherever I am in the world and whenever I am I shall always be Antonia*⁸⁶³.

É controverso aqui precisar se se trata de uma afirmação fixa e coerente, como o «I am Heathcliff»⁸⁶⁴, de Catherine Earnshaw, ou de um momento de exaltação emocional de um Martin ainda algo imaturo⁸⁶⁵ que segundos depois pedirá a Georgie que toque todos

⁸⁵⁷ Note-se, a título de exemplo: «'It does matter,' said Georgie. 'Martin, I'm miles nearer the edge than you've got any notion of» *SH*, 103. Martin recordará este momento aquando da tentativa de suicídio da jovem cf. *SH*, 175.

⁸⁵⁸ Cf. BOVE, 1993: 136.

⁸⁵⁹ Cf. *SH*, 175.

⁸⁶⁰ Martin reflete olhando Georgie: «Drink always restored her» (*SH*, 164); Georgie programa a lua de mel com Alexander para Nova Iorque, o destino desejado, mas nunca alcançado, na relação com Martin (cf. *SH*, 165).

⁸⁶¹ O corte de cabelo assume uma dimensão de rutura com a feminilidade, mas também de fragilização juvenil: «Georgie, lying back, propped up with pillows, seemed indeed like an over-excited little girl. Her face was rather red and retained a new look of plumpness. Her hair, which she had shorn roughly at the nape of the neck, had been a little trimmed up by the Sister, but was still jagged and stuck out awkwardly on either side of her head, making her look very juvenile» (*SH*, 178).

⁸⁶² Note-se a sua reação à encomenda recebida: «there was no need to apply nightmare logic to it. Georgie's present was doubtless a jest, though a rather bitter and macabre one» (*SH*, 173).

⁸⁶³ *SH*, 68.

⁸⁶⁴ BRONTË, 1990: 64.

⁸⁶⁵ Martin parece, por vezes, agir em função de instintos de pertença, patentes na reação à ligação entre a antiga amante e o irmão – «like blood returning to a crushed limb, I was invaded by my old love for Georgie» (*SH*, 160). Na sua mente Antonia e Palmer repetem-se na ligação de Alexander e Georgie: «They simply wanted me out of the way. I had to be somehow, tenderly, carefully, lovingly, but relentlessly *dealt with* before they could pass me by and get on with their lives together» (*SH*, 163, *italico no original*).

os pertences de Antonia como tentativa de fugir do devaneio⁸⁶⁶. Na realidade, só Honor desestabiliza o quadro interno de afetos de Martin⁸⁶⁷ e é no contexto da ligação com Honor que Martin afirma haver uma profunda identificação com a sua real essência individual:

*I would not, I could not, attempt to disown it or explain it away. If it was grotesque it was a grotesqueness which was of my own substance and to which, beyond any area of possible explanation, I laid an absolute claim (...). I was doing what I had to do and my actions were, with a richness, my own*⁸⁶⁸.

Um momento narrativo interessante para a análise da relação de Martin com cada uma das três mulheres é o décimo sétimo capítulo do romance, com as cartas de pedido de desculpa que Martin dirige a cada uma: Antonia é apenas «Darling»⁸⁶⁹ e é exclusivamente pelo contexto que intuímos a identidade da destinatária da primeira carta a ser escrita, a quem Martin diz

*I may yet need your help, and I would be a fool to be indifferent to having, still now, your love*⁸⁷⁰.

Georgie é, para Martin, «My dearest child»⁸⁷¹, tão pouco-identificada pelo nome. Martin assina a carta «Your M»⁸⁷² e usa a missiva, sobretudo, para pedir a Georgie que o ame. Ao contrário das restantes, a carta para Honor é reescrita – diria mesmo depurada, lapidada – várias vezes, sendo que a primeira tentativa⁸⁷³, formalmente dirigida a «Dear Dr Klein» e assinada «I am yours sincerely, Martin Lynch-Gibbon» é uma carta de profunda auto-reflexão (que inclui a análise de si próprio, do seu afeto por Palmer e da sua relação com Antonia) que revoluciona a nossa leitura de Martin e deita por terra os julgamentos negativos, claramente precipitados, que sobre ele fazem alguns estudiosos, como Hilda D. Spear⁸⁷⁴. D. Maureen Thum, apesar de invocar amiúde as muitas falhas (e, voluntárias ilusões) de Martin, é inequívoca:

*Even the almost Monty-Pythonesque serio-comic caricature of the obnoxious, chauvinist presented in the opening chapters does not disguise the fact that we are dealing with a highly conscious observer of himself and others*⁸⁷⁵.

⁸⁶⁶ Cf. SH, 70: «You bring me closer to reality. You have always done that for me».

⁸⁶⁷ Até aqui a rutura só surge por imposição de Antonia, pois Martin viveria bem a duplicidade dos relacionamentos com Antonia e Georgie. Ann Gossman sintetiza: «Ostensibly, he worships his 'River Nymph' Georgie without giving up his adoration of another goddess, Antonia» (GOSSMAN, 1986: 106).

⁸⁶⁸ SH, 127.

⁸⁶⁹ SH, 113.

⁸⁷⁰ SH, 113.

⁸⁷¹ SH, 113.

⁸⁷² SH, 114. Ao contrário da carta para Antonia, que Martin remata assinando apenas «M» (SH, 113).

⁸⁷³ SH, 114-116.

⁸⁷⁴ Cf. SPEAR, 2007: 42.

⁸⁷⁵ THUM, 1996: 287.

A partir daqui vemos, de facto, um laço profundo com Honor que, não sendo admitido (pois esta versão não é nunca enviada, sendo a versão definitiva da carta estritamente formal), é forte ao ponto de Martin ser mais eloquente quando se dirige a ela do que o é com o passivo leitor⁸⁷⁶. Através da primeira versão da carta transmite-se a ideia de que Martin espera de Honor uma compreensão e um conhecimento da realidade humana assinalavelmente superiores aos que espera de Antonia ou Georgie. Assim, e apesar de o episódio do qual se desculpa a Honor ter sido o mais radical⁸⁷⁷, Martin escreve

*I can only trust that, since you have seen much of the world, you experienced no damaging shock, however profound the dislike and contempt which my actions cannot but have provoked in you*⁸⁷⁸.

Paralelamente, Martin denuncia também na carta original o carácter funcional de Honor (ou da leitura que ele faz dela):

*Although naturally I entertain no personal feelings toward you whatsoever (...) your connexion with Palmer made you serviceable as a symbol*⁸⁷⁹.

A segunda versão, que será a carta escolhida, é formal não apenas no tipo de linguagem que privilegia⁸⁸⁰, mas também pela sua essência de formato tradicional, despido de avaliação concreta do sucedido⁸⁸¹. A terceira tentativa é a de maior familiaridade no trato e linguagem, mas é também a mais afetiva e, logo, é bem menos analítica que a primeira carta – isto apesar de Martin a considerar a mais sincera, uma vez que sentia poucos remorsos em relação ao acontecido, algo que o próprio considera curioso⁸⁸². Esta versão, de facto, reverte o onus da culpa para a atuação original de Honor Klein, considerando o episódio de violência na cave de Palmer como imperdoável, mas contextualizado. No entanto, Martin

⁸⁷⁶ Note-se que a narração de Martin tem um propósito explicativo e é, assim, de facto, dirigida diretamente a um leitor hipotético. Cf. *SH*, 11-12: «It may be relevant here to add that I hold no religious beliefs whatever (...). The story which follows will reveal, whether I will or not, what sort of person I am». Curiosamente, a este respeito Deborah Johnson acusa Martin de ter um leitor masculino em mente: «Martin addresses his audience as an audience of fellowmen; he invites its complicity; he implies that his listeners are involved in much the same series of deceptions and self-deceptions as he is (...). Martin is obviously playing to the gallery» (JOHNSON, 1987: 26, *itálico no original*).

⁸⁷⁷ Cf. o episódio de violência entre Honor e Martin na cave de Palmer Anderson, em *SH*, 109-112.

⁸⁷⁸ *SH*, 114.

⁸⁷⁹ *SH*, 115, destaque meu.

⁸⁸⁰ Note-se exemplos como «nor can I at all conjecture what your state of mind about me can now be», «were it not» ou «forfeited» (*SH*, 116).

⁸⁸¹ Dela dirá Honor, aliás, ser uma farsa: «‘You wrote me a lying letter,’ she said (...) ‘I wrote you a foolish letter,’ I said. ‘I didn’t know at the time it was lying’» (*SH*, 183).

⁸⁸² O facto de Martin considerar a sua falta de remorso *curiosa* indicia uma capacidade de auto-análise superior ao teor da terceira carta em si, em mais uma das discrepâncias típicas da leitura de Martin Lynch-Gibbon. Cf. *SH*, 123.

parece cada vez mais centrado na imagem que Klein faz de si e em se assumir como um ser completo frente a ela⁸⁸³ e, finda a dança de casais, é ao lado de Honor que Martin ficará, sem promessas de felicidade, mas envolto em verdade – ou numa nova ilusão da verdade.

Para uma avaliação completa de Martin Lynch-Gibbon, note-se com interesse que a voz narrativa e masculina, como o são sempre os narradores intradieéticos de Murdoch⁸⁸⁴, não possui qualquer conhecimento especial ou capacidade de análise particularmente desenvolvida: «[um] observador extremamente afastado dos seus próprios problemas»⁸⁸⁵, segundo Angela Hague⁸⁸⁶. De facto, momentos antes de conhecer a traição de Antonia, no terceiro capítulo, e de iniciar o percurso de descoberta da sua própria identidade, Martin preenche o segundo capítulo do romance com a sua leitura pessoal do casamento, denunciando, no mínimo, uma tremenda falta de acuidade e sensatez por parte de um homem que até já referira antes o possível fenómeno de transferência experimentado por Antonia em relação ao seu psicanalista⁸⁸⁷:

*In almost every marriage there is a selfish and an unselfish partner (...) In my own marriage I early established myself as the one who took rather than gave. (...) My marriage with Antonia, apart from the fact, which was a continuing grief to me, that it was childless, was perfectly happy and successful*⁸⁸⁸.

Martin chega, aliás, ao terceiro capítulo⁸⁸⁹

*[a]t peace with the world and with myself (...) in the (...) shell which Antonia and I had created*⁸⁹⁰.

⁸⁸³ Cf., a título de exemplo, *SH*, 95: «I wanted her to know that I was present».

⁸⁸⁴ Gillian Dooley recorda como a criação destes narradores masculinos foi interpretada como um fator de excelência da literatura de Iris Murdoch: «Many critics place Iris Murdoch's first-person novels, narrated by a more or less egotistical and unperceptive male who is also the protagonist, near the summit of her achievement as a novelist» (DOOLEY, 2004: 134).

⁸⁸⁵ HAGUE, 1984: 38.

⁸⁸⁶ Angela Hague associa a narração de primeira pessoa murdochiana a comicidade («Murdoch uses first person narration, as in *Under the net* and *A Severed Head*, for comic effects» (HAGUE, 1984: 95)), mas também ao desejo de aprofundamento da auto-análise assim feita pela personagem narrante: «The production of a novel such as *The Black Prince* or *A Severed Head* is an attempt by the writer/narrator to control his surroundings in the imaginative realm» (HAGUE, 1984: 64).

⁸⁸⁷ Cf. *SH*, 2. Note-se, por exemplo, que, mesmo na sequência do capítulo 17 que contém o momento de mais profunda auto-reflexão de Martin, Murdoch confronta-nos com uma passagem em que o narrador disserta sobre a dimensão da sua angústia pela proximidade de Georgie e Alexander, atribuindo sempre essa angústia a ciúme amoroso e nunca à (mais profunda) questão entre os irmãos. De facto, Martin surge num equilíbrio instável entre momentos de profunda lucidez e uma permanência de auto-ilusão.

⁸⁸⁸ *SH*, 11.

⁸⁸⁹ Cf. a análise desta ingenuidade inicial de Martin por Deborah Johnson: «At the beginning of his narrative, Martin appears confident and secure (...) he resembles an urbane comedy-of-manners hero in his way of continually asserting opinions as facts» (JOHNSON, 1987: 26).

⁸⁹⁰ *SH*, 19.

Antonia é, assim, uma estranha para Martin, como resultado da falta de uma Atenção Weiliana que permitiria ao narrador conhecer a mulher como um Outro e não um mero papel na sua própria vida. Devo, no entanto, assinalar que há momentos, ainda antes da entrada em cena de Klein, em que Martin tem já consciência de si e da sua circunstância⁸⁹¹. Ainda assim, integra-se sempre neles como num papel desenhado por outros:

Palmer had found me a flat in Lowndes Square. It⁸⁹² appeared to be all right (...). I let [Antonia] take my hand. I let her quiet me as one quiets an animal (...). There was nothing I could do; nothing, that is, except act out with dignity my appointed task of being rational and charitable: a task whose charms, never many, were likely to diminish as my charitableness and rationality came to be, by all concerned, increasingly taken for granted⁸⁹³.

Assim, Honor surge não tanto para dar a Martin uma nova percepção de Si e do Real, mas antes para autenticar e mesmo autorizar essa libertação do protagonista. Embora repetidamente minado pela sua própria narração⁸⁹⁴, Martin recebe o olhar tolerante e humano de Iris Murdoch que não o prende à figura caricatural do marido traído. No entanto, Honor Klein supera o narrador na centralidade romanesca, mesmo quando não na dimensão estritamente diegética.

Honor Klein is the principal⁸⁹⁵ protagonist of the novel⁸⁹⁶.

Pertence-lhe a energia primitiva que irá afastar o narrador das suas típicas reações *civilizadas*. A classificação de Honor como judia⁸⁹⁷ e estrangeira não é acidental, servindo

⁸⁹¹ Martin sabe que é o centro da sua narração, mas também percebe o seu carácter misto nas histórias que narra e, consequentemente, nas vidas das restantes personagens: «‘That’s the trouble,’ I said. No one can leave me out. Yet I don’t fit in neither. Never mind’» (SH, 167).

⁸⁹² Embora o referente seja, obviamente, o apartamento, gera-se propositadamente a tentativa de ler aqui uma avaliação da própria circunstância.

⁸⁹³ SH, 46-48; 57.

⁸⁹⁴ Note-se, a título de exemplo, a seguinte passagem, fulcral para a introdução da crescente comicidade de Martin e que funciona como uma transição para momentos predominantemente paródicos da acção: «‘Well, I’m not going to introduce you to Antonia, and that’s that.’ ‘Antonia, this is Georgie Hands. Gergie, my wife.’ I found these incredible words passing my lips. I was able to speak without stammering or choking. No one fainted. The interview took place in Palmer’s drawing-room» (SH, 84-85). De realçar, no entanto, a forma como a própria comicidade da sequência é, ela própria, minada pelas duas palavras, «my wife», que nos reportam para os sentimentos mais profundos de Martin e conferem um trazo de tragédia ao momento cómico. Cedo Martin nos dará uma muito comovente declaração de amor que rompe qualquer comicidade: «I could not bear that she should seem ridiculous to Georgie. A protective love for Antonia overwhelmed me, a desire to carry her away and hide her, to shield her from the cold young stare of a more exacting sincerity» (SH, 87). O Amor e o Bem surgem como valores mais elevados que a Verdade como fim em si mesma.

⁸⁹⁵ Note-se a necessidade de Hilda D. Spear de apresentar Honor Klein como a *principal* protagonista, mantendo, assim, a porta aberta à existência de outros protagonistas, nomeadamente, como é óbvio, Martin.

⁸⁹⁶ SPEAR, 2007: 43.

⁸⁹⁷ Martin atribui-lhe mesmo a «solemn face of a Hebrew angel» (SH, 186).

para a colocar imediatamente no exterior do perímetro habitado pelas restantes personagens. Concordo plenamente com Jacqueline Rose quando afirma que a identidade judia de algumas personagens murdochianas funciona mais como uma nova fronteira de distanciação do que como um fator autonomamente significativo, embora associado a uma verdade feminina primitiva⁸⁹⁸. De facto, Honor Klein, com a dimensão perversa e subterrânea da antropologia⁸⁹⁹ que traz ao romance, parece sistematizar sobretudo o pólo feminino, lunar, emotivo⁹⁰⁰, primitivo que muitos contrabalançam com um suposto pólo masculino, solar, racional, evoluído. Honor aproxima-se do primordial mito bíblico, ao apresentar-se como Eva que seduz o seu Adão a experimentar o fruto do conhecimento e se tornar dono do seu próprio destino⁹⁰¹. Se nos detivermos na dualidade cristã Eva-Maria haverá, no entanto, que concordar que Honor Klein, apesar do incesto, não possui o cariz sexual nem a demonização da primeira. Deborah Johnson, num livro revestido de leituras feministas e simbólicas (certamente pouco do agrado de Iris Murdoch, como a estudiosa reconhece⁹⁰²), faz uma interessante análise do valor-significado de Honor Klein:

*From a feminist viewpoint it is interesting that the most important of these erotic substitutions, Honor, should embody the division which according to feminist semiotic theory splits the female subject. Honor is the object of Martin's quest. She is taboo-object, sister in the royal incestuous brother-sister pair, severed head, Medusa as site of the original castration trauma (...) To that extent she remains opaque, veiled, within the story. But Murdoch gives Medusa a voice. Honor is highly articulate and is well qualified to explain her status as taboo-object to Martin: she functions as a subject too*⁹⁰³.

⁸⁹⁸ Cf. ROSE, 1996: 75.

⁸⁹⁹ Cf. BYATT, 2004: xiii-iv.

⁹⁰⁰ Note-se que não falo aqui de, nem Iris Murdoch criou, uma personagem na qual valorize o desregulamento emocional ou pela qual faça um culto do irracional. Trata-se tão-somente do reconhecimento e aceitação da existência de uma dimensão não racional no Humano. Honor Klein é tão mais forte quanto conhece os labirintos subterrâneos do mapa da alma humana. Aliás, as passagens nas quais o seu poder surge mais sobre-humano são marcados pela racionalidade fria que mostra (e partilha com Martin) perante a tentativa de suicídio de Georgie Hands: «She spoke with detachment and precision. I thought, she is pitiless. Then I thought, so am I» (SH, 176).

⁹⁰¹ Iris Murdoch, no entanto, estabelece a ponte antes com a cobra do Pecado Original: «'But you did not tell Palmer' (...) I saw the old snake in her looking coldly out through her eyes» (SH, 181).

⁹⁰² Cf. «Although I do not expect that she will entirely approve of the theoretical basis of this study I would like to think that she may find the questions raised interesting» (JOHNSON, 1987: xv). Johnson assume mesmo um tom confessional ao descrever a dificuldade de ligação entre uma estudiosa feminista e Iris Murdoch: «I found myself directly engaged with some of the most problematic, puzzling and irritating aspects of the fiction, its often *explicit* assumption of 'masculinistic' perspectives and values, and its curious reluctance, for the most part, to deal directly or non-ironically with women's experience» (JOHNSON, 1987: xi-xii, itálico e aspas no original).

⁹⁰³ JOHNSON, 1987: 18, destaques meus.

Sendo uma personagem que conhecemos através de um narrador que nunca lhe é indiferente nem faz dela uma apreciação objetiva, ou sequer humana, Honor Klein surge-nos envolta em múltiplas mitologias e mistificações. Muitos autores identificam a figura de Honor Klein com a figura mitológica Medb⁹⁰⁴ ou, pelo menos, com uma re-apropriação de mitos celtas de fertilidade⁹⁰⁵, que remeterão precisamente para a referida Medb. No entanto, se esta proximidade aos instintos e impulsos⁹⁰⁶ é muitas vezes, nomeadamente pelos estudos feministas, vista como uma marca de feminilidade, associada ao corpo, essa linha de leitura cai por terra perante a linhagem de personagens masculinas associável a Honor Klein⁹⁰⁷. De entre as muitas personagens⁹⁰⁸ passíveis de estreita comparação, escolho Heathcliff, o cigano de pele escura de *Wuthering Heights* de Emily Brontë. A escolha não é meramente caracteriológica, mas prende-se com o próprio jogo de valores em tensão presente num e noutro romance. Tanto *A Severed Head* como *Wuthering Heights* fornecem palco ao confronto entre um ideal de civilização e o culto da autenticidade, de uma genuinidade que se traduz amiúde na sobre-valorização do animal sobre o humano⁹⁰⁹. Apesar de diferentes nas teorias que veiculam⁹¹⁰, ambos os romances são, além do mais, teorias aplicadas. Tal como com Heathcliff, o elogio da autenticidade, e a sua supremacia axiológica (i.e., identificação como valor supremo), não assume em Honor Klein uma

⁹⁰⁴ Um interessante elemento de estudo nesta área pode ser encontrado em KENNEY, 1969: 387-401. Medb pertence à mitologia irlandesa. Rainha, surge em casal como elemento dominante, tanto a nível sexual como militar. Daí a sua pertinência contemporânea: «Medb has had particular appeal for modern readers and her personality has lent itself in recent times to feminist interpretations and semi-popular ideas about the liberated Celtic woman» (KOCH, 2006: 1282).

⁹⁰⁵ Referindo-se ao caso de *Pigmalião*, de Ovídio, Vicki Kennel explica a forma como os mitos são usados em Literatura: «Novelists as well as dramatists often look to such myths for narrative subject matter, reworking and retelling them until the tale speaks to their own time period» (KENNELL, 1998: 9). Cf. BYATT, 1976: 5.

⁹⁰⁶ Hilda D. Spear diz de Honor Klein «she has a primitive quality» (SPEAR, 2007: 43). Ann Gossman classifica a personagem: «Honor, primitive energy incarnate» (GOSSMAN, 1986: 109).

⁹⁰⁷ Para além de outros casos avulsos, como o de Cal Trask de *A Leste do Paraíso*, de John Steinbeck, toda a tradição do Romantismo oitocentista coloca em palco figuras masculinas associadas a esta dimensão lunar, pulsional, instintiva.

⁹⁰⁸ Conradi define-a, com Palmer Anderson e Julius King de *A Fairly Honourable Defeat*, como parte de «twentieth-century versions of the sentimental or demonic egoists whose irruption into the innocent provincial redoubt [Jane] Austen chronicled» (CONRADI, 2001: 15).

⁹⁰⁹ Daí que as palavras de Stevie Davies a respeito da obra-prima oitocentista se apliquem de forma tão natural também ao texto de Iris Murdoch: «Emily Brontë awes her reader by her intellectual power to integrate opposite or divergent forces in the rhythmic unity of her narrative: implied theories of psychology, conditioning, genetics and sociology weave a complex matrix of explanation for the events. This is displayed almost without the aid of discursive reasoning, as if the novel were the culmination of exhaustive thought-process antecedent to the work» (DAVIES, 1999: 121-122).

⁹¹⁰ São, aliás, teorias quase opostas quando Emily Brontë hipervaloriza a importância do meio na formação do carácter (embora escolha ter no próprio romance a conduta da personagem Hareton a comprometer a sua própria teoria, num dialogismo, aliás, esse sim, bem à maneira de Iris Murdoch), enquanto Iris Murdoch dá a primazia à responsabilidade do indivíduo.

dimensão moral. Aliás, qualquer tentativa de introduzir critérios morais é afastada com desprezo pela antropóloga:

She went on, 'Do you think they are doing the right thing?'

'Do you mean morally?'

'No, not morally, 'she said almost with scorn. 'I mean for their life. 'She contrived to give the word a metaphysical ring'⁹¹¹.

A associação do conhecimento da natureza – e condição – humana ao poder é um tema repleto, também, de tonalidades sartrianas – só a consciência de Si permite ao Ser Humano tornar-se real autor de si próprio. Por outro lado, o egoísmo extremo de Palmer (e Antonia) encontra-se com a filosofia existencial de Honor Klein na forma como ambos espelham uma sobre-valorização da autenticidade instintiva do Humano e uma ênfase no Eu que poderão aproximar-se da interpretação que Iris Murdoch faz do protagonista sartriano, com as devidas distâncias entre correntes que aceitam ou não o condicionalismo externo. Note-se as palavras da autora, em entrevista a Christopher Bigsby:

There are different kinds of existentialism but Sartrean existentialism, which is the kind I know most about, separates the individual so much from his context and from any sort of moral framework which is independent of his will that it either makes his responsibility absolute or it abolishes it. One could look at it either way. I never thought that it was a satisfactory notion to say each person invents his own values. (...) I think the Sartrean picture is so simple and in so many ways seems to be unrealistic and I think, morally wrong. (...) One is just not inventing it out of oneself, one is finding it out for instance by observing other people, and from art and from all sorts of sources'⁹¹².

Não é apenas Martin que se ressentia da presença de Klein, mas a totalidade das personagens. Quando Honor decide abandonar a casa de Palmer, Antonia compara-a a um devastador fenómeno natural:

when she appeared here this morning it was like being hit by a tornado. Did you see all the junk piled up in the hall'⁹¹³?

Honor preconiza o eu inferior elevado a uma ideia de identidade humana pela sua natureza universal⁹¹⁴. Na realidade, mais do que uma personagem, Honor é um papel

⁹¹¹ SH, 61, destaque no original.

⁹¹² Apud ZIEGLER & BIGSBY, 1982: 221-222.

⁹¹³ SH, 60.

⁹¹⁴ Recorro ao termo *universal* tanto no sentido de existência em todos os indivíduos, como no sentido de dimensão principal da realidade humana. Recordo que as restantes personagens não ignoram, de todo, esta dimensão, colocando-a, no entanto, numa esfera limitada e isolada, geralmente no campo das pulsões sexuais e sempre num plano subconsciente a ser compreendido pelo consciente. Cf., a título de exemplo, a reflexão de

exercido sobre as restantes personagens⁹¹⁵. A sua essência radical viaja pelo enredo como uma ideia, uma concepção da vida. Não há na personagem grandes vestígios da inconsistência típica do humano.

Ora, é precisamente na forma como atinge a aparente superação da inconsistência que reside o erro da antropóloga: se Honor proclama a autenticidade do indivíduo, falha ao centrar-se apenas na bestialidade humana. Bart Moore-Gilmore incluiu-a entre uma série de personagens radicalmente contraditórias que apoiam teses mutuamente irreconciliáveis e sem qualquer coerência ou estabilidade⁹¹⁶. Nas palavras de Peter Firchow, Honor Klein é uma espécie paradoxal de concretização bi-dimensional das pulsões primitivas, cujas ações, inesperadas e imperativas, só podem ser entendidas por surgirem de um plano mitológico e filosófico, e não em termos diegeticamente realistas⁹¹⁷. Há toda uma aura de poder concedida pela aceitação plena da dimensão instintiva, e é esse aspecto que colocará Honor num estatuto mais próximo do de uma divindade pagã do que de um indivíduo humano equilibrado e consciente. A única outra personagem que assume um estatuto semelhante é o meio-irmão de Honor, Palmer Anderson⁹¹⁸. Ao pretender representar a essencialidade da condição humana, Honor é paradoxalmente lida como algo fora da esfera

Martin após saber da revelação do seu adultério a Antonia e Palmer, in *SH*, 80: «What I chiefly felt, and this seemed strange, was guilt, overwhelming annihilating guilt, yet there was no reason why Antonia and Palmer's discovery of the fact should make me feel guilt which the fact itself had not made me feel. I experienced too an obscure dismay at the extent to which, in a moment, those two seemed to have established over me a moral dictatorship even more complete than that which they had enjoyed before. It appeared to me that just this was what they wanted; and looking back on the scene, although it was true that Antonia *had* been upset and felt genuine pain, yet there had been a sort of excitement in her manner too. To have me presented as so easy, so defenceless, a quarry to a mingled power of censure and of love excited her, gave her a sort of sexual thrill». A dimensão racional surge como oposto e travão ao desejo imediato, egoísta e irrefletido. Perante a confissão da traição de Georgie, que revela o adultério a Honor Klein, e a forma como esta lhe foi necessária, Martin responde «Please be rational now and *help* me» (*SH*, 84). A racionalidade assume a função de sustentação da sociedade equilibrada e da possibilidade de vida em grupo.

⁹¹⁵ James Gindin recorda a relevância deste fenómeno em Iris Murdoch: «Characters fabricate abstractions or codes, intellectual or emotional, by which they try to live, and the abstraction invariably turns around and batters or destroys them» (GINDIN, 1975: 33).

⁹¹⁶ Cf. MOORE-GILBERT, 1992: 189.

⁹¹⁷ Cf. FIRCHOW, 1976: 96.

⁹¹⁸ Dos meio-irmãos se diz no romance: «Alexander's right,' I said. 'He's not quite human' (...). [Antonia] said (...) 'Nor is she'» (*SH*, 171) Digo até certo ponto, pois, apesar de Alexander afastar Palmer da esfera do humano, considerando-o sub-humano, uma mera imitação, acredito que para a generalidade das personagens – Antonia, Martin, até Georgie (que diz ser mais sã que qualquer psicanalista, cf. *SH*, 180) – é pela superioridade que Palmer se afasta do humano. Já Cheryl K. Bove insiste no carácter específico da diferença de Honor Klein e no seu tom místico: «Honor, an anthropologist, appears an alien and dark power figure and is seen throughout the novel with the accompaniment of pervasive fog» (BOVE, 1993: 138). Ela não está, como Palmer, *acima* do humano (ou *abaixo*, para Alexander); ela está *fora*.

do humano⁹¹⁹. Note-se, a título de exemplo, a descrição da sua aparição perante Martin na sala de Hereford Square, a casa dos Lynch-Gibbon:

*The appearance, so unexpectedly, of this absolutely immobile figure had something of the uncanny, and she had for a moment the snapshot presence of a ghost. (...) troll-like face*⁹²⁰.

E, no entanto, Honor funciona como pólo de atração para Martin⁹²¹, para o leitor e para a própria Iris Murdoch⁹²². Um fator fulcral para o fascínio exercido por Honor é a sua capacidade de transgredir o civilizado optando pelo pretensamente natural. A metáfora desta atitude dá-se com a revelação do incesto com Palmer a Martin, que encontra os meio-irmãos em Cambridge⁹²³, um episódio que traz ao romance um caráter de excepcionalidade e bizarria que não é totalmente inesperado para o leitor de Iris Murdoch⁹²⁴.

Ao contrário de Palmer, que a partir deste momento surge diminuído face a Martin, revertendo-se assim a balança de poder entre os dois homens, Honor cresce em fascínio e

⁹¹⁹ Também o meio-irmão de Honor, Palmer Anderson, é aí colocado por Alexander, mas pelos motivos opostos, aquém e não além: «He's an imitation human being: beautifully finished, exquisitely coloured, but imitation» (SH, 39). A própria Honor Klein, tal como a omnipresente Medusa (deusa e monstro) é caracterizada aquém e além do humano em *A Severed Head*, como afirma Gillian Alban: «described in both sub-and super-human terms» (ALBAN, 2010: 77).

⁹²⁰ SH, 71.

⁹²¹ Cf. SH, 71: «I experienced a sudden fierce desire to detain her. I wanted to know what she was thinking. But I could not find the words. I felt lame and foolish before her. She too seemed for a moment to want to stay». Há, no entanto, uma dimensão paralela de perigo: «Martin seems to recognize danger in their attraction» (BOVE, 1993: 138).

⁹²² Esse é um dos pontos em Honor Klein que se distancia das restantes figuras demónicas de Iris Murdoch. Para além de um claramente menor intuito de (e prazer em) manipular o Outro, Honor Klein destaca-se por recolher a simpatia e tolerância murdochianas. James Gindin avançou a este respeito: «In some of these earlier novels, like *The Flight from the Enchanter*, Murdoch shows an ethical preference (and it more on the level of preference than that of judgement or perspective) for those characters who escape enchantment, who, potential victims of the abstractions of others will try not to victimize, bully, or impose themselves on others; but novels like *A Severed Head* seem almost to reverse the preference and to show in all the imagery attached to Honor Klein, the sense of strength and sharpness cutting through the fogs of unexamined complacency, a preference for the character who engages life even if by imposition» (GINDIN, 1975: 33). Para este efeito, alguns autores chegam a invocar, de forma mais ou menos direta, aproximações entre autora e personagem, como é o caso de Rubin Rabinovitz: «Miss Murdoch's own hobbies, jujitsu and the Japanese sword» (RABINOVITZ, 1968: 31).

⁹²³ Darlene Mettler refere o caráter exógeno do episódio naquele que é até então o tom do romance: «Its unexpected and bizarre injection into a novel of conventional (by British drawing room standards) love affairs» (METTLER, 1991: 15). Ann Gossman considera este momento «the turning point of the novel» (GOSSMAN, 1986: 108). Creio que, a haver um ponto de viragem único, deveria ser privilegiado um momento menos intenso e menos central mas mais determinante: o primeiro julgamento externo de Honor a Martin, à chegada à estação de comboio.

⁹²⁴ John Haffenden sintetiza este toque murdochiano e a forma como o leitor de Iris Murdoch o reconhece: «Many readers have had the experience of feeling at once excited and exasperated by Murdoch's fiction. The mixture of apparent bizarre, excogitation and analogical implication is altogether too heady, they find, but they are none the less – albeit reluctantly – absorbed» (HAFFENDEN, 1985: 191).

domínio – tal como Chklovski⁹²⁵ diz acontecer com as obras artísticas, poder- -se-á dizer que é o impacto do estranhamento que definitivamente converte Honor em Arte, ou, pelo menos, em objeto de culto. Martin dedica-se a investigar e (a tentar) perceber⁹²⁶ o descoberto, com visitas à biblioteca⁹²⁷, estudos de mitologia e até recordando a loucura da mãe partilhada pelos meio-irmãos⁹²⁸. O episódio da revelação do adultério incestuoso reveste-se de uma transparência que não é crua, mas sim esclarecedora. É-nos dito à partida que não há neblina, mas que estamos no tipo de noite em que se dá conta da existência de outras galáxias⁹²⁹. Antecipamos já, assim, ser confrontados com aquelas coisas que existem entre o céu e a terra sem que a nossa Filosofia as inclua⁹³⁰, remetendo o incesto desvendado para uma esfera superior à do mero escândalo sexual. Martin chega a Cambridge «desesperadamente, irrevogavelmente, agonizantemente apaixonado por Honor Klein»⁹³¹. Note-se, no entanto, que esta descoberta apenas «pareceu a princípio trazer uma enorme luz»⁹³² e Honor é comparada por Martin às «asas abertas de Satã»⁹³³ e permanece, recorde-se, «it»⁹³⁴. Iris Murdoch multiplica sinais de que Honor é uma função e não um indivíduo, se não pela sua essência, pelo que as outras personagens fazem dela. Sob a influência dessa *função*, dessa *ação*, Martin deixa de ser agente:

⁹²⁵ Cf. o artigo de 1917 de Viktor Chklovski, *Da Arte como Processo* (TODOROV, 1999: 73-95). Note-se, aliás, como esse estranhamento pode não gerar um conhecimento mais real: «A finalidade da imagem não é tornar mais próxima da nossa compreensão a significação que ela tem em si, mas criar uma percepção particular do objeto, criar a sua visão e não o seu reconhecimento» (TODOROV, 1999: 88).

⁹²⁶ Aparentemente, este esforço apenas contribuirá para a mitificação da «fascination» (SH, 155) por Honor Klein, segundo o próprio Martin Lynch-Gibbon: «What lurid illumination I thus engendered served merely to display with a vividness which prostrated me the figure of Honor, aloof, frightening, sacred, and in a way which I now more clearly understood, taboo» (SH, 155).

⁹²⁷ Para lá das fontes referidas por críticos e estudiosos, o texto invocado diretamente no romance é a coletânea *Nihongi*, do século VIII: «a recently discovered book of Japanese legends, wherein brothers and sisters regularly lay together and procreated dragons» (SH, 158-159). Cf. BALDANZA, 1973.

⁹²⁸ Conradi, pelo contrário, inverte a sequência sugerindo poder estar o incesto na origem da loucura materna: «Honor haunts Palmer's house white and *in extremis* with pain, and Martin is to come to see her and Palmer's love for one another as a 'dark love' of 'colossal dimensions'. Since Honor treasures a photograph of Palmer at the age of sixteen, and their mother went insane, it may have started early» (CONRADI, 2001: 116).

⁹²⁹ Cf. SH, 125.

⁹³⁰ Parafraseando aqui *Hamlet*, de William Shakespeare (ato I, cena 5, 174-175): «There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy».

⁹³¹ SH, 125. No original, «desperately, irrevocably, agonizingly in love with Honor Klein» (SH, 125, tradução minha). Note-se o caráter martirizado e, sobretudo, involuntário dos advérbios escolhidos pelo próprio Martin que é, também, narrador. Aliás, vai mesmo dizer «Honor imposed *itself*» (SH, 126). De notar que se mantém a objetificação (*it*) de Honor apesar do seu poder já assinalável nesta fase do romance.

⁹³² No original «had seemed at first to shed a great light» (SH, 125, tradução e itálicos meus).

⁹³³ SH, 125. No original «the spread wings of Satan» (SH, 125, tradução minha).

⁹³⁴ SH, 126.

*I was chosen, and relentlessly, not choosing (...) this passion which involved, so it seemed, a subjection of my whole being*⁹³⁵.

Confrontado com o iluminado⁹³⁶ quarto de Honor e Palmer, Martin descobre o segredo dos meio-irmãos. Depois de fugir do quarto, Martin reflete⁹³⁷ sobre a relevância, não do incesto em si, mas da descoberta do incesto feita por ele:

*I felt as a physical pain the shock of what I had done to them*⁹³⁸.

Palmer é completamente estranho ao que se passa, julgando que Martin o buscava a ele, e não à sua meia-irmã, o que espantará o cada vez mais lúcido protagonista:

*my mind began to waken up (...). I was in possession of an advantage which I must not lose*⁹³⁹.

A balança de poder está claramente invertida entre os homens deste triângulo. Pela primeira vez Martin interromperá o discurso pseudo-analítico de Palmer que o tenta analisar, tanto literal como diegeticamente⁹⁴⁰. E, no entanto, num toque nada incomum de ironia murdochiana, a entrada no capítulo seguinte faz-se pela frase «Subi as escadas seguindo a minha irmã»⁹⁴¹. Ora, aquilo que pareceria introduzir Palmer Anderson como um novo narrador traz na realidade um sonho de Martin com a sua própria irmã, suscitando ecos de leituras freudianas que vêm paradoxalmente recuperar a pertinência do pensamento de Palmer Anderson⁹⁴². O sonho termina com Martin a brandir uma espada junto de uma figura que, apesar de possuir traços de Honor Klein, representa o pai do protagonista. O sonho e a revelação do incesto mesclam-se no estado infeliz de Martin desperto:

⁹³⁵ SH, 126-127.

⁹³⁶ Cf. SH, 129: «The room was brightly lit (...) and staring straight at me was Honor».

⁹³⁷ Poderemos considerar que o grau e rapidez das considerações de Martin Lynch-Gibbon neste episódio excedem as suas reações habituais, confirmando assim a leitura de D. W. Harding: «we are asked to accept explicit statements about feelings and motives instead of watching them arise intelligibly from characters within circumstances» (HARDING, 1961: 34).

⁹³⁸ SH, 131, destaques meus.

⁹³⁹ SH, 132.

⁹⁴⁰ Cf. SH, 167: «‘Oh shut up’, I said. ‘It’s enough that my marriage has been wrecked. Don’t now accuse me of selfishness because I hesitate to shield an adulterer who has got himself into a muddle’ (SH, 135, itálico no original). Apesar de sair do efeito da influência de Palmer, Martin não desenvolve nunca uma real, profunda agressividade, mas antes um distanciamento notório: «‘You demon,’ I said. ‘You speak as if you were not, yourself, in the least involved.’ I spoke dully, however».

⁹⁴¹ SH, 137. No original, «I followed my sister up the steps» (SH, 137, tradução minha).

⁹⁴² Isto apesar da possível ironia latente na estereotipificação do sonho. Deborah Johnson afirma: «The Freudianism of the dream is rather tongue-in-cheek» (JOHNSON, 1987: 18). Iris Murdoch nunca poderia retirar a autoria humana do seu próprio trajeto existencial e por isso recusa Freud: «[Freud’s] picture of man is pessimistic; according to Freud the psyche seems quasi-mechanical» (RABINOVITZ, 1968: 29).

*When I woke I woke to a state of terror and despair which was unlike anything I had ever experienced (...). This present thing was confused and irrational and its very obscurity was a source of fear*⁹⁴³.

Confrontado com os subterrâneos sexuais do Ser Humano, Martin volta-se novamente para leituras de tipo psicanalítico⁹⁴⁴, re-autenticando Palmer Anderson e, ao mesmo tempo, para a tentativa de inclusão do episódio na norma, buscando-lhe raízes históricas e culturais⁹⁴⁵. No entanto, a questão suprema é a nova forma como olha Honor Klein:

*that tawny-breasted witch the vision of whom, her jagged black hair in disorder, her face stern and angelic above her nakedness, never ceased now to be before me; and I felt equally that I was cursed for life, like men who have slept with temple prostitutes and, visited by a goddess, cannot touch a woman after*⁹⁴⁶.

De facto, como Honor invocará no final do romance, Martin torna-se refém e também credor dessa revelação à maneira de Giges, no antigo mito de Giges e Candaules⁹⁴⁷.

Quando se volta a encontrar com Antonia, Martin é já um homem diferente, sob o poder de outras forças, indiferente à mulher que até aí o dominava⁹⁴⁸. Perceber que Palmer não revelou nada do evento em Cambridge reforça o prazer de Martin na sensação de domínio. O confronto dos dois homens fica marcado pela emancipação não apenas de Martin, mas, sobretudo, dos analisados em relação ao analista:

⁹⁴³ SH, 139.

⁹⁴⁴ Cf., a título de exemplo, «now indissolubly connected with my passion for Honor, so that it was as if the object of my desire were indeed my sister» (SH, 139).

⁹⁴⁵ Será vasta a pesquisa bibliográfica de Martin Lynch-Gibbon, e nela se incluirão muitas das fontes invocadas pela crítica murdochiana, mas aqui, como no todo do romance, é fundamental a influência oriental (cf. GERMAN, 1969: 374-375).

⁹⁴⁶ SH, 140-141.

⁹⁴⁷ Segundo o mito/a história, narrada por Heródoto, o rei da Lídia, Candaules, vaidoso da beleza da mulher, prepara uma artimanha para que um dos seus próximos, Giges, a veja nua e seja assim testemunha da sua beleza. O plano é bem sucedido, mas a rainha descobre o que aconteceu (e a desonra que tal implica) e deixa a Giges uma escolha – ser morto ou matar Candaules e tomar o seu lugar. A contragosto, Giges matará o rei e casará com a rainha. Platão apresenta uma versão diferente deste mito, no qual Giges é um pastor possuidor de um anel mágico com poderes de invisibilidade, que lhe permite matar o rei e casar com a rainha. São vários os autores que consideram desnecessária a invocação deste mito no último capítulo do romance e que encontram nela a prova das falhas literárias e filosóficas da teorização murdochiana. Neste caso, é algo assumido pela própria: «This is contrived and unsatisfactory. As Iris Murdoch once said to Frank Kermode in an interview, in *A Severed Head* she has given in to myth. Still, the novel has wit, fascination, and a sprightly pace» (RABINOVITZ, 1968: 31). Um texto muito interessante para o valor simbólico do mito de Giges e de Candaules é da autoria de Don Adams, *Plato on Gyges's Invisibility Ring: The Power of Heroes and the Value of Virtue* (JOHNSON, 2009: 93-108). SH, 146.

⁹⁴⁸ Cf. a declaração de indiferença em «'Where were you, anyway?' I had not even wondered till now. I had not had a thought to spare for her» (SH, 142).

*Palmer said, 'Martin, you and Antonia will do as I tell you.' 'Not any more,' I said. 'Poor Palmer. Now get out'*⁹⁴⁹.

Finalmente, quando se liberta o instinto violento de Martin⁹⁵⁰, dá-se a inversão de papéis⁹⁵¹:

*I helped him up and brushed down his clothes. He stood there like a child while I did so*⁹⁵².

A aura de Palmer desaparece e a psicanálise, que aparentemente vive voltada para si própria, sucumbe perante a libertação do analisado⁹⁵³:

'Your marriage is over, Martin,' said Palmer. 'Why not recognize it? Wouldn't you like to talk it over with me? Indeed if you like «clinically». I don't mean necessarily now this minute, but soon. I feel sure I could help you.'

*I laughed. 'For the first time since I met you I find you capable of stupidity'*⁹⁵⁴.

E, no entanto, o poder de Honor sai intensificado do episódio do incesto revelado. O seu papel formativo e potenciador⁹⁵⁵ permanece ativo. A força de Honor, por comparação com as restantes personagens, aparentemente mais polidas e civilizadas, reside no seu reconhecimento e adoção do lado mais obscuro da natureza humana. Ora, por oposição, como já referi, a sua maior fraqueza é, precisamente, o facto de se cingir a essa dimensão. Esse é, aliás, um aspeto fundamental para se compreender a diferença apresentada entre os dois detentores de poder declarado no romance⁹⁵⁶ – Honor, enquanto ícone do pensamento antropológico, e Palmer, enquanto metáfora da psicanálise⁹⁵⁷. Ambos se confrontam com

⁹⁴⁹ SH, 146.

⁹⁵⁰ Martin derruba Palmer, esmurando-o – «his iconoclastic act», na feliz expressão de Ann Gossman (GOSSMAN, 1986: 109).

⁹⁵¹ O confronto e superação físicos de Palmer contribuem também para a dissolução da aura divina de Palmer Anderson para um Martin que confessa o efeito anterior do mesmo: «having not quite believed that his flesh was vulnerable» (SH, 166-167).

⁹⁵² SH, 147.

⁹⁵³ Hilda D. Spear reconhece a perceção, por parte de Martin, de uma inversão de poder, mas discorda de um domínio real por Martin: «Martin is able to recognise Palmer's Achilles's heel (...) for the first time in the novel he believes he is able to influence events. He is wrong, of course» (SPEAR, 2007: 42).

⁹⁵⁴ SH, 168-169.

⁹⁵⁵ Zohreh Tawakuli Sullivan refere-se a ela como «godmother surrogate» de Martin (SULLIVAN, 1986: 85).

⁹⁵⁶ Não é apenas a Honor, mas a ambos que é conferida uma aura mítica pelas outras personagens. É essa leitura que os outros fazem deles que altera o tom do romance, como chama a atenção Richard Todd: «The two power figures here are the anthropologist Honor Klein and the psychoanalyst Palmer Anderson, who, in their very incestuous relationship, become 'gods'. Honor in particular is granted prophetic powers» (TODD, 1984: 48, *itálicos meus*).

⁹⁵⁷ A Psicanálise, para Honor, é apenas mais uma convenção, e não uma porta para a autenticidade: diz Honor Klein «Palmer spoke out of his own conventions» (SH, 184).

a dimensão subterrânea ao aparente civismo do Ser Humano⁹⁵⁸. No entanto, enquanto Honor parece estar convicta da autenticidade exclusiva dessa dimensão no ser humano, Palmer parece mais vocacionado para um confronto intelectualizado com os subterrâneos da alma com o objetivo de (re)estabelecer um equilíbrio duradouro e, sobretudo, uma atitude civilizada⁹⁵⁹. Palmer visa não a autenticidade, mas a sublimação informada, numa espécie de utilitarismo⁹⁶⁰ consciente da felicidade:

'I admire your capacity for facing the facts,' he said, 'Yes, perhaps it has a sort of inevitability. I do not imply this in order to avoid my own responsibility or to help Antonia to shirk hers. There is little point in talking of guilt (...). You know as well as I do that such talk would be insincere (...). But we are causing hurt and damage. (...). We do not close our eyes to this or to anything (...). I know you better in some ways than you do.'

'I doubt that, ' I said. 'I've never subscribed to your religion. So according to you we're all going to be better off.'

'Yes,' said Palmer. 'I don't say happier, though that might be so too. But we shall grow (...). The psyche is a strange thing,' he said, 'and it has its own mysterious methods of restoring a balance. It automatically seeks its advantage, its consolation. It is almost entirely a matter of mechanics, and mechanical models are the best to understand it with.'

'You don't see me then as an angel of compassion?'

Palmer laughed gaily. 'Bless you, Martin,' he said. 'Your irony will be the saving of all three of us'⁹⁶¹.

Para Palmer, ao contrário de Honor, há uma leitura do Humano como misto de duas dimensões distintas (emoção e razão) que importa conciliar⁹⁶². Assim, para ele, ao contrário de para a antropóloga, a felicidade é o critério final – daí que Honor assuste até a Palmer, como sugere Martin:

⁹⁵⁸ Cf. CONRADI, 2001: 115.

⁹⁵⁹ Palmer visa assim, de uma forma aparentemente centrada no indivíduo, generalizar a condição humana em nome de uma teoria da personalidade. Poder-se-á dizer que Honor Klein comete o erro inverso, assumindo uma natureza universal que se traduz no primado do Ego na sua especificidade.

⁹⁶⁰ Reveste-se de uma certa ironia a afirmação inicial de Martin: «Palmer is good at setting people free» (SH, 3). Em todo o caso, a liberdade trazida por Palmer não é nunca tão exigente como a radical reinterpretação (libertadora?) gerada por Honor. Partilho com Angela Hague uma certa tolerância ética por Palmer Anderson, não ao nível dos atos, mas das intenções: «Many of Murdoch's novels depict persons who attempt to rationalize love and sex (...). Palmer's repeated statement that «we are civilized people» is indicative of his attempt to place in a false rational focus events such as adultery, incest and suicide, and by doing so control people and situations» (HAGUE, 1984: 51). Acredito que não é apenas os outros, como um mestre de marionetas ao estilo de Julius King (FHD), mas, acima de tudo, ele próprio que Palmer deseja controlar, compreendendo (no sentido original e inclusivo do termo).

⁹⁶¹ SH, 27-29, destaque meu.

⁹⁶² Cf., a título de exemplo, a reacção ao adultério de Martin: «We are both wounded (...) it humbles one. We must just try again to understand you. For understand you we will. (...) you need fear no resentment from either of us» (SH, 75-78).

*He said he still had nightmares about his step-father. I suspect he's a bit frightened of his sister too, though he never actually says so*⁹⁶³.

Já para a antropóloga, como a própria diz a Martin no final do romance, «Isto não tem nada a ver com felicidade, absolutamente nada»⁹⁶⁴. Por isso, no final, Palmer parece mais incapaz do que Martin de lidar com as revelações ocorridas⁹⁶⁵ e anseia o desaparecimento, a fuga⁹⁶⁶. Cheryl K. Bove recorda o aspeto cómico de ser a figura do psicanalista, supostamente o conhecedor mais profundo do Humano, a desesperar com as revelações⁹⁶⁷. Esta menorização do psicanalista é consentânea com a desvalorização que Iris Murdoch faz da psicanálise em si, enquanto pseudo-ciência promotora de um egocentrismo narrativo, e por isso fantasioso. Note-se este excerto de uma entrevista concedida pela autora a Jack Biles:

*I think there is a kind of self-centeredness which takes a dramatic form, but I don't think it is the only kind. What I mean is that it is consoling to feel that you are taking part in an inner drama. In a way, psychoanalysis depends upon this idea, doesn't it? The patient is cheered up by the analyst's picturing a drama in which the patient figures. I think this is a very ambiguous idea*⁹⁶⁸.

Nem todos os críticos partilham desta menorização de Palmer. Richard Todd, por exemplo, coloca tanto em Palmer, como em Honor a responsabilidade de transformar o tom do romance.

The two power-figures here are the anthropologist Honor Klein and the psychoanalyst Palmer Anderson, who, in their very incestuous relationship, become 'gods'. Honor in particular is granted

⁹⁶³ SH, 3. Nem personagem nem autora desenvolvem declaradamente estas questões, tornando-se a afirmação um artifício para revelar tanto sobre Palmer, como sobre Martin, pela interpretação que este avança. Esta escolha é habitual em Iris Murdoch, como explica Dean Flower: «Murdoch prefers a very neutral, declarative style that tends to underplay the intensely subjective points of view she is using» (FLOWER, 1994: 497).

⁹⁶⁴ No original, «This has nothing to do with happiness, nothing whatever» (SH, 208, tradução minha). Um detalhe curioso, mas pouco abordado pela crítica, é que não é Honor, mas Antonia quem pela primeira vez avança esta ideia: «'Happy, yes,' said Antonia. 'But happiness is not the point. We aren't getting anywhere. You know that as well as I do'» (SH, 24). Mais tarde, Palmer repete a ideia: «Happiness, my dear Martin, is neither here nor there. Some people, and Antonia is one, conceive of their lives as a progress. Hers has been standing still for too long» (SH, 26). No entanto, para Murdoch pode haver uma identificação entre a (verdadeira) felicidade e o Bem, a Verdade, como refere Ana Lita: «she argues happiness is obtained through a perfected goodness with a constant orientation towards the needs of others» (LITA, 2003: 147).

⁹⁶⁵ O ciclo de revelações começa com a denúncia, por Honor Klein, da traição conjugal de Martin com Georgie a Palmer e Antonia e culmina com o episódio do incesto revelado e com a notícia do adultério de Antonia com Alexander.

⁹⁶⁶ Tammy Grimshaw identifica a partida de Palmer Anderson para a América com uma fuga/libertação: «Since Palmer's departure to America with Georgie is a physical escape from Martin, it also illustrates a literal flight from power» (GRIMSHAW, 2005: 154).

⁹⁶⁷ Cf. BOVE, 1993: 138.

⁹⁶⁸ BILES, 1978: 117.

prophetic powers...Through their role, a novel of bourgeois sexual relationships turns into a mythic tale with Freudian and Jungian overtones, as Martin is drawn towards Honor's 'dark gods'⁹⁶⁹.

Seria, contudo, mais correto atribuir primordialmente a Honor Klein a responsabilidade pela transformação do romance de paródia de costumes em análise das profundezas da alma humana. E, no entanto, cumpre recordar que o papel desta personagem é primordialmente o de catalisador, uma justificação para algo que existe *a priori* nas personagens que afeta. Note-se, por exemplo, que o cariz confiável e seguro de Georgie na vida de Martin não impede que seja ela a facultar a Honor Klein o segredo do adultério que despoletará uma série de transformações no núcleo romanesco. Uma vez magoada pela forma como Martin a continua a esconder de Antonia após a separação, Georgie cairá sob o poder de Honor Klein, mas fazendo o que – suspeita-se – realmente desejava: revelar o seu relacionamento com Martin:

'I thought it was you. Well, it was Honor Klein. She looked pale and as grim as hell. I asked her in and gave her a drink and we made some conversation. Then she suddenly asked me about you.'
'Good God,' I said, 'just like that?'
'Yes,' said Georgie. 'So I told her.'
'You told her everything?'
'Everything.'
'Why?'
'Because it was impossible to lie to her,' said Georgie. She straightened her leg and massaged her ankle⁹⁷⁰.

É perfeitamente possível intuir que foi o sentimento de humilhação, e não Honor Klein, o calcanhar de Aquiles que fez a fidelidade de Georgie sucumbir:

'I was tired of bloody lies,' said Georgie. 'And I was so angry with you about what happened in the afternoon. It would have been so much better if you'd let me stay and see Antonia. I simply loathed that whispering and being shoved out the back (...). It was a relief, all the same (...) when Honor Klein came like that it was like a message from the gods, I couldn't have told lies then, I would have died of it!⁹⁷¹

De facto, Honor Klein não é tanto uma maetrina das personagens em seu torno⁹⁷², mas é, sobretudo, uma justificação, uma permissão (e, inerentemente, um desafio) para a

⁹⁶⁹ TODD, 1984: 48, destaque meu.

⁹⁷⁰ SH, 82, destaques meus.

⁹⁷¹ SH, 82-83, destaque no original.

⁹⁷² À maneira, por exemplo, de um Julius King, em *FHD*. Angela Hague atribui, aliás, a esta diferença fundamental entre as figuras demónicas habituais de Iris Murdoch e Honor Klein – o desejo ou não de manipulação do Outro – a salvaguarda da comicidade de *A Severed Head*: «Northrop Frye has noted that ironic comedy is close to the demonic world and may contain a nightmarish quality generally not considered comical. Much of Murdoch's fiction

autenticidade⁹⁷³. Reforça-se a noção de Klein como uma função, um papel, uma dimensão actante à maneira dos deuses (e das personagens) clássicos, por oposição a uma personagem completa, de percurso autónomo, apesar de a própria afirmar «I am not a performer»⁹⁷⁴. Há, no entanto, que ressaltar a possibilidade de Iris Murdoch ter incluído uma dupla leitura de Honor Klein pela qual, atrás do papel lido por Martin (que, como nos é demonstrado, lê tudo em função do impacto que tem na sua existência individual⁹⁷⁵), possa existir uma personagem de facto, humana e, como tal, distinta da interpretação de todas as outras personagens e mesmo desinteressante para eles. É sobretudo em torno da ligação romântica com o meio-irmão Palmer Anderson que indícios dessa outra dimensão menos fantástica de Honor Klein se encontram

*she was not particularly concerned about my arrival. It was like an arrival at the shrine of some remote and self absorbed deity. She was plunged in thoughts of her own. (...) With a sort of effort she gave me her glance. Her face, in which I now apprehended a fugitive resemblance to Palmer, had a slumberous look which I could not decipher. It might have been sheer weariness, it might have resignation. (...) I realized, but without understanding and without curiosity, that somehow, in some way, she was in extremis. (...) A nervous shrinking which was no exactly dislike made me hesitate to probe the motives of such a being*⁹⁷⁶.

falls into this category, and a recurring character in her novels is what she calls the 'power character,' ther person who plays the role of a 'demon' in the lives of others; in the early novels these characters are rarely treated in a comic fashion. Misha Fox, Gerald Scottow, Emma Sands, Carel Fisher, and Julius Irving, who commit the chief Murdochian sin of attempting to manipulate the lives of those around them, are not comic characters. (Honor Klein, through a powerful force in *A Severed Head*, is an exception to this in that she does not try to control the actions of other people.) However, in the later novels, in keeping with Murdoch's increasing vision of the world as comic, these characters become less frightening and begin to be treated humorously. Palmer Anderson is an early example of this tendency, for after being struck by Martin his power is severely curtailed» (HAGUE, 1984: 57-58). Não estou, no entanto, segura da validade da afirmação de que Honor Klein não deseja controlar a vida dos demais, tendo em conta as suas interferências catalizadoras junto de Georgie, Palmer e, claro, do próprio Martin.

⁹⁷³ No artigo *Enchantment and the Demonic in Iris Murdoch: The Flight from the Enchanter*, Zohreh Tawakuli Sullivan é particularmente feliz na exploração deste fenómeno: «Iris Murdoch's novels most ordinarily describe a psychological process that begins in fantasy and matures into an imaginative and objective response to experience (...). Because those who are enchanted need to see others as embodiment of myths and emotional patterns that elude their own lives, Iris Murdoch's major characters must undergo a severe disenchantment, often painful, such as that provoked by a figure like Honor Klein, to awaken them out of their self-deluding spell» (SULLIVAN, 1986: 71-72).

⁹⁷⁴ SH, 96.

⁹⁷⁵ Daí ele ser o que Cheryl K. Bove considerou «the egoistic narrator» (BOVE, 1993: 135). Deborah Johnson fala dos «unreliable narrators, flawed reflectors of the fictional worlds they inhabit» de Iris Murdoch (JOHNSON, 1987: 5). Stephanie Mote vai mais longe e identifica um intuito, ainda que inconsciente, no que outros lêem como erro ou insuficiência: «Martin discovers the possibility of relieving his ennui by perpetuating an exciting, fulfilling drama with the masculine, powerful, manipulative, and enigmatic Honor Klein» (MOTE, 1994: 24). Martin pode, assim, ser incluído entre os homens murdochianos que, segundo Gary Goshgarian, objetificam a Mulher «for men's romantic projections» (GOSHGARIAN, 1974: 519).

⁹⁷⁶ SH, 93-94, itálico no original, negrito meu.

Mas surgem também na aproximação a Martin – «I noticed with ecstasy that her hand was trembling»⁹⁷⁷ – até quando o visita no final do romance – «Ring (...) repeated three times, clamorous and urgent (...) alarming»⁹⁷⁸.

Hilda D. Spear chega, de maneira que considero muito interessante e relevante, a atribuir a Honor Klein uma mitomania⁹⁷⁹ (real ou mentirosa) que usa para a manipulação do Outro:

*Honor's propensity for myth and fable brings to her mind the classical story of Gyges and Candaules, a story which she persuades Martin to recall on the penultimate page of the book and which encourages and justifies love between her and Martin*⁹⁸⁰.

São esses momentos que permitem, por exemplo, a Julian Preece⁹⁸¹ ler Honor Klein como «ultimately a pathetic figure»⁹⁸².

Note-se que é pouco claro e, como tal, muito controverso⁹⁸³, saber se Martin chega a abandonar a caverna ou se se limita a encontrar em Honor o fogo que denuncia as restantes imagens como sombras, mas que não é ainda o sol verdadeiro. Poderá assim toda a mitologia em torno de Honor Klein ser mais um artifício de Martin na sua incapacidade de aceitar a realidade, uma incapacidade, assim, partilhada com a própria Honor?

Maureen Thum estudou a forma como Honor Klein se enquadra no estereótipo da mulher exótica não tanto pela pena murdochiana mas pelo olhar de Lynch-Gibbon:

*Martin constructs the identity of Honor Klein according to traditional images of the exotic woman in Western culture. The resulting composite picture of the demonic femme fatale has little to do with the identity of the woman he ostensibly describes*⁹⁸⁴.

Ora, D. Maureen Thum partilha com Stephanie Mote a ideia de Honor Klein como simples mulher traída e rejeitada que se aproxima do seu semelhante Martin por empatia⁹⁸⁵

⁹⁷⁷ SH, 184.

⁹⁷⁸ SH, 205.

⁹⁷⁹ Aplica-se aqui o que Lindsey Tucker disse a propósito de *The Sea, the Sea*: «Like Shakespeare, Murdoch is able to present her audience with a fantasy while she calls attention to the fact, always keeping before the reader the obsession and the fantasized consolation it produces» (TUCKER, 1986: 395).

⁹⁸⁰ SPEAR, 2007: 43.

⁹⁸¹ Na sua obra em torno da mulher de Elias Canetti, Julian Preece avança também com uma interessante leitura de intuimos, Palmer Anderson e Honor Klein, como reflexos de Canetti: «*A Severed Head* (a novel in which she also splits her Canetti character into two)» (PREECE, 2007: 44).

⁹⁸² PREECE, 2007: 47.

⁹⁸³ A título de exemplo, Ann Gossman fala de uma libertação gradual de uma personagem que vê como um eterno adorador (worshipper) (cf. GOSSMAN, 1986: 108). Deborah Johnson vai ainda mais longe e levanta a hipótese de que Martin permaneça preso: «caught for good in the toils of erotic (self) deception» (JOHNSON, 1987: 14). Quanto a esta dimensão erótica ou sexual da sujeição, ela poderá ser o fundamento para a caracterização avançada por Bran Nicol, que o inclui nos personagens sexualmente masoquistas (cf. NICOL, 2006).

⁹⁸⁴ THUM, 1996: 280-281.

⁹⁸⁵ Na expressão de D. Maureen Thum, Honor Klein «feels a kinship with a fellow victim» (THUM, 1996: 296).

e por forma a que este expresse livremente as reações externas ao novo casal que a natureza incestuosa da sua ligação a Palmer a impede de ter abertamente, uma interpretação interessante que a generalidade dos críticos praticamente não aborda⁹⁸⁶. Vejamos alguns dos argumentos apresentados pelas duas especialistas norte-americanas. Há, no entanto, uma diferença marcante. Maureen Thum considera que o romance traz a revelação da natureza humana de Honor, quer perante o leitor, quer perante o próprio Martin:

Both the reader and Martin, the first person narrator, are invited to reread the narrative and Honor Klein herself from a new perspective and to discover that Honor is neither strange and unearthly, nor witch-like. Her demonic image is based not on any ascertainable evidence, but on Martin's normative assumptions about Honor Klein as the epitome of the Other. By the conclusion of the novel, Honor is revealed to be a human being whose seemingly strange behavior may be explained quite rationally according to human motivations rather than superhuman powers (...). What Martin sees is neither power nor triumph, but suffering and suppressed rage. Her lover, Palmer, has betrayed her with another woman, called her home to fetch her belongings, and now has the effrontery to flaunt his new relationship publically (...). Honor urges Martin to act, to take revenge (...) she is urging him to play the role she cannot play⁹⁸⁷.

Para Stephanie Mote, pelo contrário, só o leitor é marcado pela revelação, e Martin e Honor podem prosseguir com a sua própria ilusão:

Martin is in love with an image of power which both Martin and herself cultivate (...) Together, a submissive Martin and a dominant Honor can perpetuate their self-aggrandizing fictions⁹⁸⁸.

⁹⁸⁶ D. Maureen Thum integra, ela própria, os críticos murdochianos, mas não Murdoch, na leitura estereotipada do Outro: «Ironically, in reading Honor Klein, critics have *without exception* failed to note the limitations of Martin's perspective; indeed they have adopted his skewed image Honor as the Other, and have therefore described her in traditionalist terms as a stereotypical fatal woman, as a 'Nietzschean destroyer' (Wolfe 148), and as a 'wrecker of the status quo' (Wolfe 50). She has been viewed as a monster, an 'indomitable sea hag' (151) who embodies 'primitive energy incarnate' (Gossman 109). Several critics have even seen her as the essence of unruly womanhood: as the Freudian id (Gindin 192; Wolfe 159 n. 9) (...). Unlike Martin they have not understood that by the conclusion of the novel, Honor Klein is revealed to be an ordinary being. She has only seemed strange to the normative Martin because she had transgressed conventional codes» (THUM, 1996: 281-282, sublinhado no original, *itálico meu*). Devo assinalar, apesar de concordar com a conclusão da investigadora, duas falhas substanciais: uma na listagem de Maureen Thum quando inclui Peter Wolfe na identificação de Honor Kein com o *id*, uma vez que o próprio autor afirma: «Gindin is mistaken when he interprets Honor as the id. First of all, Iris Murdoch is emphatically not a Freudian; secondly, Honor does not act in derision of the moral law» (WOLFE, 1966: 151); a segunda ao ignorar casos, como os de Richard Kane e Alice Kenney, em que há essa mesma percepção crítica: Richard Kane refere que no final do romance Honor e Martin se encontram como «real individuals rather than mythological monsters» (KANE, 1990: 44); Alice Kenney, que os apontara como «two highly intelligent, highly idiosyncratic individuals» (KENNEY, 1969: 398), conclui que no final Martin observa Honor «objectively as a woman of ruthless intelligence, tenderness, and humor» (KENNEY, 1984: 19).

⁹⁸⁷ THUM, 1996: 281, 293-294, sublinhados no original.

⁹⁸⁸ MOTE, 1994: 52, 56.

Seria, como referido por Maureen Thum, o episódio do incesto fraternal, ele próprio mítico/mitificado, a revelar (e explicar) Honor e as suas reais motivações⁹⁸⁹. A mensagem seria, assim, a da irredutibilidade do Outro, um tema murdochiano por excelência. Malcom Bradbury referiu o caminho difícil e estreito que Murdoch propõe ao leitor, sempre fugindo ao consolo, à leitura estereotipada do Mundo, da Vida e, sobretudo, do Outro⁹⁹⁰. Poder-se-á dizer que reduzir Honor Klein a uma mulher rejeitada pelo amante e calada pela convenção é cair nesse comodismo, mas na verdade também o é a oposta mitificação da personagem humana.

A própria Iris realça o importante facto de que a mitologia nos seus romances é não tanto uma presença em si, valorizada pela autora, mas antes um efeito das leituras das próprias personagens. Creio, mesmo, que a mitologia surge em Murdoch como um derradeiro falso refúgio perante a contingência, num contexto já destituído de religiosidade, um outro tipo de forma ou estrutura apriorística⁹⁹¹. Recorde-se Iris Murdoch em entrevista a S. B. Sagare, em 1987:

*The mythology, if you like, is made by the people in the novel themselves connected with the characters and it is not something which dominates the story or explains the story (...). I don't think the novels are ruled by detailed mythologies in any kind of conventional sense*⁹⁹².

Os pensamentos de Honor, mulher e não mito, permanecem na sua estrita esfera pessoal e deixam-na, assim, refém das interpretações dos seus pares e, derradeiramente, da interpretação do leitor⁹⁹³. Há, em torno de Honor Klein, uma aura que é, em grande

⁹⁸⁹ Maureen Thum é inequívoca quanto ao papel desta revelação na re-avaliação do romance e da protagonista: «Knowledge of Honor's and Palmer's incestuous relationship – seen by critics as but one more evidence of her being a demon, an occult force, and a sea hag – sheds a light backwards over the previous narrative, suggesting a very different reading, and a different set of assumptions from those that informed an initial reading of the text» (THUM, 1996: 299).

⁹⁹⁰ Cf. BRADBURY, 1973: 240.

⁹⁹¹ Patricia Waugh afirma que é às noções de forma e estrutura que Iris Murdoch sobrepõe a noção de contingência e, através dela, de personagem: «the alternative she proposes [to form or structure] is a return to the traditional 'moral' sense of character and contingency» (WAUGH, 1989: 81). Também já Ann Culley relaciona personagem e contingência na ficção murdochiana: «Her insistence upon factors of contingency is important to her method of characterization because these factors create character instead of stereotype and depend upon the opacity of personality, which is not linguistically expressible» (CULLEY, 1969b: 338).

⁹⁹² *Apud* SAGARE, 2001: 705-706.

⁹⁹³ Honor Klein integra, assim, o grupo de personagens no qual incluo obviamente Julius King (*FHD*), mas também o ausente Radeechy (*N&G*), personagens de maior ou menor poder que Murdoch mantém a uma distância do leitor que permite sustentar a sua aura de poder: «[an] exotic, more native type, and one of the most memorable in these works – the monstrously powerful, godlike or tyrannical character. For reasons of esthetic effectiveness the author always keeps such characters at a teasing distance; and one never has an 'inner' view of their nature» (BALDANZA, 1974: 19). Também Bronwyn C. Parry destaca esta dimensão de exotismo e do fantástico associada a Honor Klein (cf. PARRY, 2008).

parte, uma construção das restantes personagens e que, para tal efeito, assenta numa panóplia de referentes culturais e antropológicos⁹⁹⁴ que, com extrema ironia, nos parecem afastar da nudez extrema do Humano que Honor parece querer fazer emergir: Goya⁹⁹⁵, espadas de samurais japoneses⁹⁹⁶, tribos, quadros religiosos espanhóis⁹⁹⁷, são múltiplas as referências civilizacionais e culturais⁹⁹⁸ ligadas a Honor Klein. Todas elas têm em comum uma dimensão (potencial ou efetiva) de violência que surge indelevelmente ligada a Honor Klein e à suposta autenticidade humana que a antropóloga pretende representar⁹⁹⁹. Num muito interessante e nada involuntário jogo de sentidos com a Alegoria da Caverna de Platão, Iris Murdoch coloca Martin a abandonar a luz¹⁰⁰⁰ do quarto onde repousam Palmer e Antonia, para entrar na escuridão da cave(rna) – «the bleak musty cavern¹⁰⁰¹ that was

⁹⁹⁴ Esta inclusão é comum em Iris Murdoch e contribui para a complexidade intelectual e cultural das obras da autora, como apontam Zhuo e Hong-jing: «Murdoch, the novelist and the philosopher, unexceptionally sets floods of barriers and riddles for the novel which deepens the theme and senses of the story and gains in difficulty for the readers to comprehend deeply» (ZHUO & HONG-JING, 2007: 60).

⁹⁹⁵ A este propósito, Ann Gossman invoca uma referência muito interessante: «Honor herself is a «subject for Goya» though Murdoch does not say which Goya – one of his titles is tempting: ‘The Sleep of Reason Produces Monsters’» (GOSSMAN, 1986: 108).

⁹⁹⁶ A espada de samurai é originalmente vista em casa de Palmer, mas pertence a Honor Klein e está indelevelmente associada à sedução de Martin (pela associação de *gentle* e *sinister*, SH, 97) e ao motivo omnipresente da cabeça decepada – quando Honor *decapita* dois guardanapos, Martin recorda o confronto da antropóloga com Palmer e Antonia (cf. SH, 94-97). Para Darlene Mettler, este episódio é central na leitura de Honor Klein por Martin Lynch-Gibbon: «Martin’s progression toward love for Honor begins with an unlikely event (...). This episode delineates Honor as a being completely apart from himself» (METTLER, 1991: 16-17). Na realidade, como descobriremos aquando da revelação do incesto, o episódio simbólico da decapitação de Palmer e Antonia decorre do facto de Honor estar precisamente na circunstância de Martin.

⁹⁹⁷ Cf. SH, 110. Partindo esta referência do Norte da Europa, e sendo invocada aquando do confronto de Martin e Honor na cave de Palmer, a imagem traz consigo uma alusão à Inquisição Espanhola, como indiciam os atributos dados: «something looking out of darkness, barbarous yet highly conscious».

⁹⁹⁸ Este fluir de referências é distinto daquelas invocadas por e a respeito de outras personagens, sendo essas usadas como marca de estatuto sócio-cultural tanto como com real significado diegético. Note-se, por exemplo: «I said, ‘Ares and Aphrodite.’ But you are not Hephaistos, are you, Martin? Said Palmer» (SH, 107). Concorro com Virginia Guzmán quando nota a importância da formação cultural nas personagens murdochianas como forma de aprofundamento dos temas desenvolvidos: «En la mayoría de novelas de esta autora, el mundo de la cultura y el conocimiento juegan un papel fundamental. Suelen ser sus protagonistas personas letradas, formadas, preocupadas por el mundo que les rodea, al tiempo que envueltas en marañas intimistas y complicaciones psicológicas» (GUZMÁN, 2007: 43).

⁹⁹⁹ Note-se, no entanto, que esta dimensão obscura não redundava numa dimensão verdadeiramente cruel: «The ‘dark gods’ of *A Severed Head* are finally, it would seem, merely mischievous» (SPEAR, 2007: 54).

¹⁰⁰⁰ Cf. SH, 108: «The light was left within».

¹⁰⁰¹ Apesar da forma explícita como Murdoch estabelece a ligação à alegoria platónica, poder-se-á também ler uma dimensão uterina neste espaço cénico – não creio, no entanto, que essa alusão, potencialmente cara a estudos de género, estivesse nos objetivos de uma autora pouco dada à sexualização dos fenómenos intelectuais. Para além disso, a imediata associação ao domínio do horror, patente em expressões como «I found myself wondering what the inside of a gas chamber could be like» (SH, 109), não autoriza leituras positivas do espaço descrito.

Palmer's cellar» – onde encontra e se envolve num confronto violento e sem sentido com Honor, que termina com Martin envolto em nevoeiro e incapaz de recordar o nome¹⁰⁰², de reconhecer, afinal, a identidade, de Honor. Uma hipótese de leitura é precisamente a de que, ao contrário da crença de Honor e do rumo do próprio romance, a primazia dada ao impulso e ao domínio da razão pela autenticidade animal traz não a verdade, mas o conforto enganador do fogo da caverna platônica, a rendição aos subterrâneos da suposta natureza humana como algo a nunca ser superado, melhorado. Se optarmos por essa leitura, poderemos dizer que no final do romance se dá uma inversão de papéis: estando Martin já retirado da sua caverna platônica original, cabe-lhes agora, juntos, abandonarem a nova caverna na qual Honor Klein habita.

Honor Klein é, antes de mais, a cabeça cortada do título do romance, aquela que é, note-se, *uma* (*a*), e não *a* (*the*). A leitura mais imediata traduz-nos a ideia de um corpo que se assume por oposição à cabeça e uma cabeça que aspira à autonomia. Uma outra dimensão que Martin intui ao ver as esculturas de Alexander é a negação do corpo, estando o escultor, como refere Ann Gossman, a tomar o papel de Deus e a negar o corpo¹⁰⁰³. Há, no entanto, toda uma dimensão cultural e simbólica mais ampla e mais profunda a considerar, como recorda A. S. Byatt:

*the recurrent images of severed heads, sculpted, dreamed, analysed, in A Severed Head work as both joke and myth (...). The English have arguably never handled the symbolic novel as well as the French, Germans or Americans – Proust's symbols, Thomas Mann's symbols, are woven into the very texture of their prose in a way that neither Lawrence's, Forster's nor Iris Murdoch exactly are*¹⁰⁰⁴.

O motivo da cabeça, e nomeadamente da cabeça separada do corpo, é fundamental no romance¹⁰⁰⁵. Como afirma Alexander, acredito que dando voz a Murdoch, a melhor parte de ser Deus seria criar as cabeças, o culminar da Criação¹⁰⁰⁶.

¹⁰⁰² Uma questão que optei por não abordar aqui foi a do possível valor simbólico do próprio nome das personagens. Se no caso de Honor Klein existe a tentação de uma tradução para algo como *pequena honra*, aproximada até de Honor *Kein* (nenhuma honra), não creio legítimo sucumbir-lhe perante as palavras da própria Iris Murdoch, em carta à editora Norah Smallwood, na qual refere apenas ter querido um nome forte e nada mais. Cf. CONRADI, 200. Também aqui cumpre ao investigador resistir ao *bene trovato* e exigir o *vero*.

¹⁰⁰³ Cf. GOSSMAN, 1986: 107.

¹⁰⁰⁴ BYATT, 1976: 34.

¹⁰⁰⁵ Em *Icons and Idols in A Severed Head*, Ann Gossman enunciou a extensão de interpretações que Iris Murdoch potencia diretamente para o símbolo da cabeça: «Obligingly, Murdoch also supplies both the myth and at last several of the meanings of her central symbol: the head of the Gorgon Medusa, the Freudian reading of such a head as the female genitals both feared and desired, and the drastic segregating of the individual from a whole nexus of relationships, to name but a few» (GOSSMAN, 1986: 105).

¹⁰⁰⁶ Cf. SH, 42.

Para lá das cabeças esculpidas por Alexander, do casaco que apaga o corpo de Honor ou da janela do carro que só deixa a cabeça visível¹⁰⁰⁷, a leitura imediata é concedida pela própria Honor Klein que, reconhecendo o ascendente¹⁰⁰⁸ que possui sobre Martin, se compara às cabeças decepadas às quais uma tribo primitiva endereça os medos secretos:

*She said, 'Your love for me does not inhabit the real world. Yes, it is love, I do not deny it. But not every love has a course to run, smooth or otherwise, and this love has no course at all. Because of what I am and because of what you saw I am a terrible object of fascination for you. I am a severed head such as primitive tribes and old alchemists used to use, anointing it with oil and putting a morsel of gold upon its tongue to make it utter prophecies. And who knows but that a long acquaintance with a severed head might not lead to strange knowledge. For such knowledge one would have paid enough. But that is remote from love and remote from ordinary life. As real people we do not exist for each other'*¹⁰⁰⁹.

Por outro lado, a imagem mitológica da Medusa atravessa a história, ligada a Honor Klein¹⁰¹⁰, e traduz o misto de verdade, confronto e perigo associado à personagem:

*the image of Honor: an image which might however become for me at any moment altogether a Medusa. For deprived utterly of hope I did not see how I could manage; and I feared like death that utter deprivation'*¹⁰¹¹.

Para Gillian Alban, a atualização da Medusa em *A Severed Head* é dupla, nas figuras de Honor Klein, mas também de Antonia Lynch-Gibbon, esta última esculpida por Alexander, sintetizando a alteridade sexual da mulher e o poder que esta lhe confere¹⁰¹². O referente imediato é freudiano e assenta na leitura de Martin Lynch-Gibbon enquanto modelo masculino, como refere Rubin Rabinovitz, que associa a decapitação da Medusa à fobia masculina da castração, e como tal, a uma pretensa imaturidade sexual das personagens masculinas de *A Severed Head*¹⁰¹³.

Esta invocação associa-se também ao pensamento sartriano. Na verdade, em *Sartre, Romantic Rationalist* (SRR) Iris Murdoch recorda a interpretação de Jean-Paul Sartre da Medusa, completando a sua leitura como símbolo do desconforto sentido pelo Ser Humano perante o olhar do Outro, relacionada com a ideia castradora da Medusa em Sigmund Freud:

¹⁰⁰⁷ Como, aliás, recorda Miranda Seymour, «Severed heads are deliberately scattered about in the text of the novel; identifying them and pondering their degree of significance is part of the game» (SEYMOUR, 2001: viii).

¹⁰⁰⁸ Causado mais pela curiosidade que pela paixão – concordo aqui com Linda Kuehl (cf. KUEHL, 1969: 354).

¹⁰⁰⁹ SH, 185.

¹⁰¹⁰ Honor está ligada à Medusa até pelas características físicas. Cheryl K. Bove explica: «Honor Klein, initially described as repulsive and ugly, has dark locks and eyes resembling those of the Gorgon Medusa, who had living snakes for hair and whose head was severed by the hero Perseus» (BOVE, 1993: 137).

¹⁰¹¹ SH, 158.

¹⁰¹² Cf. ALBAN, 2010: 75.

¹⁰¹³ Cf. RABINOVITZ, 1968: 30.

*Like Freud too, Sartre uses a mythology or picture of the mind in terms of which the individual case may be described (...) In the absence of any real communication the other person is metamorphosed into an alarming enigma, even a Medusa (...) the dead world of things and conventions, covering up the mute senselessness of the irrational, where the other person is a Medusa and the only escape is in 'going away' or in 'loosing oneself'*¹⁰¹⁴.

É esta noção composta que se esconde por trás da aplicação em *A Severed Head* do mito da Medusa¹⁰¹⁵ que, para Bran Nicol, sugere a forma como nos tornamos prisioneiros das definições que os outros fazem de nós¹⁰¹⁶. Envoltos em todos estes mitos e dimensões extraordinárias, a essência sobrenatural¹⁰¹⁷ de Honor surge como ainda mais marcante e assustadora para Martin:

*as a destined victim; and I awaited Honor as one awaits, without hope, the searing presence of a god*¹⁰¹⁸.

Ora, um aspeto fundamental para a compreensão do pensamento murdochiano na criação de *A Severed Head* e de Honor Klein é a identificação entre mito e padrão, ou seja, a forma como ambos partilham a imposição de uma lógica externa a uma realidade que Iris Murdoch entende existencial e contingente. Na síntese de Rubin Rabinovitz, para Iris Murdoch, viver em função de mitos destrói a contingência, tornando impossível ver o Outro¹⁰¹⁹. É possível, assim, inferir que as respostas fechadas, a mundividência estável, a ética absoluta de Honor Klein a afastam do ideal murdochiano, não existindo em Iris Murdoch o fascínio e a admiração pela personagem que uma leitura mais ingénua do romance poderia intuir. É Martin, e não o Real, que sucumbe a Honor Klein e ao mito que ela própria cria¹⁰²⁰, e mesmo ele terá o seu grito de Ipiranga na última frase do romance¹⁰²¹.

¹⁰¹⁴ SRR, 26, 32, 82.

¹⁰¹⁵ Ecos do mito da Medusa surgem em múltiplos romances de Iris Murdoch. A título de exemplo, Howard German evoca-o em função da descrição de Nick em *The Bell* (cf. GERMAN, 1969: 373).

¹⁰¹⁶ Cf. NICOL, 2004: 128.

¹⁰¹⁷ Embora o romance murdochiano que Katherine J. Weese aborda diretamente seja *The Sea, the Sea*, é de interessante leitura para a exploração das relações do feminino e do fantástico o livro de Katherine J. Weese, *Feminist Narratives and the Supernatural: The Function of Fantastic Devices in Seven Recent Novels* (WEESE, 2008).

¹⁰¹⁸ SH, 166, destaques meus.

¹⁰¹⁹ Cf. RABINOVITZ, 1968: 35.

¹⁰²⁰ Concorde aqui com D. Maureen Thum: «In the figure of Honor Klein, Murdoch demonstrates the power of cultural stereotypes to shape perceptions of the Other. And yet, she also demonstrates that this very sense of Otherness may serve as a means to dislocate a complacent narrator from his socially accepted, yet hypocritical games. Because Martin sees her as Other and Mythic, Honor Klein inspires fear, awe, desire. Only much later, at the conclusion of the novel, does the mask of the Other slip aside, so that Martin can discover the actual human being concealed by the cultural stereotypes» (THUM, 1996: 292).

¹⁰²¹ «So must you, my dear!» (SH, 208).

A estrutura de narrativa de primeira pessoa do romance restringe-nos (à partida) à percepção de Martin, um homem a traduzir mulheres que insiste em ver parcialmente (tanto no prisma físico – refere sempre pernas, cabelo, olhar – como, suspeita-se, intelectual). Assim, acompanhamos o encanto de Martin por Honor, e, como leitores autónomos, reconhecemos as falhas da antropóloga. É pelo olhar externo que, ao contrário das outras personagens, nos apercebemos de que Honor é para elas, como já referi, uma função, um papel¹⁰²² na história de outrem, na qual se limita a pairar¹⁰²³. Ora, James Gindin parece aliar esta circunstância extra-humana de Honor Klein à sua pretensa inclusão na lista das figuras demoníacas¹⁰²⁴ de Iris Murdoch, ainda que a autora lhe confira um cariz especial e uma dimensão positiva¹⁰²⁵:

In Miss Murdoch's fifth novel, A Severed Head (1961), however, the primitive human creature, avoiding the traps and the generalizations most human beings succumb to, is given a forceful, dramatic, and bizarre presence in the figure of Honor Klein. In the midst of a group of urbane Londoners, characters who drift into and out of numerous love affairs, who constantly define and redefine themselves and their emotions, Honor Klein, an anthropology don at Cambridge, represents a primitive, permanent human force that all the other characters no longer recognize in themselves. She sees through the pretenses of others, she cannot be appeased by the accepted banter of a civilized society, and she recognizes the violence of the unconscious in the nature of man¹⁰²⁶.

¹⁰²² É curioso, mas significativo, que à altura da escrita de *The Sea, The Sea*, Iris Murdoch invoque Honor Klein não como personagem real (como o faz com outras personagens), mas como personagem de uma peça de teatro. Tal pode, no entanto, dever-se apenas ao facto de *A Severed Head* ter, de facto, sido dramatizada com algum sucesso: «In *The Sea, The Sea*, a number of characters from earlier novels are briefly mentioned, and we are told that Rosina, an actress in that book, was 'unfortunately... never able to play Honor Klein', a character from *A Severed Head*, which was made into a successful stage play (...) small and teasing joke» (CONRADI, 2001: 109).

¹⁰²³ Esta imagem é diretamente invocada por Iris Murdoch num dito de Antonia: «Honor Klein has come back to the house and she seems to be everywhere at once like a sort of *black cloud*» (SH, 143, itálico meu). O comentário surge associado a uma noção de interferência, mas também de ameaça de ecos sobrenaturais: «I hate that woman (...). She gives me the creeps» (SH, 144). Hilda D. Spear diz de Honor «she broods over the action» (SPEAR, 2007: 43, itálico meu).

¹⁰²⁴ Estas personagens negativas, ou *enchanters*, são um dos tipos utilizados por Iris Murdoch. Na realidade, embora a autora recusasse a estereotipização das personagens por considerar que falsearia a contingência humana, é possível reconhecer tipos que se repetem ao longo dos vinte e seis romances – «the immediately recognisable Murdochian characters» (DICK, 1983), na expressão de Kay Dick. No caso dos *enchanters*, nos quais incluo Honor Klein, e que, como já abordei, invocam figuras marcantes na biografia de Iris Murdoch, falamos de personagens que agem como manipuladores dos seus semelhantes, personagens que denotam uma grande capacidade de atenção ao Outro, mas que a usam para o dominar e despersonalizar, ao invés de o perceber como real e autónomo.

¹⁰²⁵ Como recordara o próprio Gindin, «novels like *A Severed Head* seem almost to reverse the preference and to show in all the magery attached to Honor Klein, the sense of strength and sharpness cutting through the fogs of unexamined complacency, a preference for the character who engages life even if by imposition» (GINDIN, 1975: 33).

¹⁰²⁶ GINDIN, 1976: 189.

Em entrevista a W. K. Rose, Murdoch avança uma leitura bastante interessante da forma como este estatuto demoníaco de algumas das suas personagens – nas quais inclui, de facto, Honor Klein – surge precisamente do papel que lhes é atribuído pelas restantes personagens, uma vez confrontadas com a negrura da essência humana:

IRIS MURDOCH – The notion of the intrusion of demons – well, I feel that this is something that happens in life. Not necessarily that people really are demons but that they play the roles of demons for other people (...). The way in which people make other people play for them the role of gods and demons.

W. K. ROSE – Would this apply to Honor Klein?

IRIS MURDOCH – Yes, Misha Fox and Honor Klein are both power characters. They are gods who are deified by their surrounding followers (...). People are often looking for a god or ready to cast somebody in the role of demon¹⁰²⁷.

De facto, Honor Klein é lida como algo de externo, uma personagem que destoa da civilização daqueles que a rodeiam e, como tal, adquire um travo de ameaça¹⁰²⁸. Num novo momento de profunda consciência, Martin Lynch-Gibbon descreve de forma notável esse cariz:

'I believe in people,' said Honor Klein. It was a rather unexpected reply.

I said, 'You sound rather like a fox saying it believes in geese.'

She laughed suddenly, and with that she laid her other hand upon the hilt and drew the sword upward with surprising swiftness to describe a great arc at the level of her head. It made a sound like a whip moving. The point came down within an inch of the arm of my chair and then descended again to the floor. I resisted an impulse to move back¹⁰²⁹.

A própria Honor Klein, para lá do percurso individual que faz ao longo do romance¹⁰³⁰, afirma a forma como o lado demónico, aqui identificado com a dimensão animal, pertence ao humano:

'But you believe in the dark gods,' I said. 'I believe in people,' said Honor Klein. It was a rather unexpected reply¹⁰³¹.

No entanto, ela é, como procurei demonstrar, bem mais humana do que pretende fazer crer às restantes personagens e ao leitor. Apesar de a sua presença fazer colapsar

¹⁰²⁷ ROSE, 2003: 24-25.

¹⁰²⁸ David Scott Arnold apresenta um interessante estudo, a partir do campo filosófico, do funcionamento desta Alteridade em *A Severed Head*, *Moby Dick* e *Ulysses*, em *Liminal Readings: Forms of Otherness in Melville, Joyce, and Murdoch*, de 1993 (cf. ARNOLD, 1993).

¹⁰²⁹ SH, 96.

¹⁰³⁰ Deborah Johnson chega a considerar Honor Klein como uma personagem em busca dela própria: «an alternative reading of the novel in which Honor herself might function as a more canny female version of the questing hero» (JOHNSON, 1987: 18).

¹⁰³¹ SH, 96.

o universo civilizado que a rodeia, não podemos dizer que Honor Klein inove – limita-se a iluminar a constituição indomável do Ser Humano na sua dimensão instintiva e irracional. Em síntese, Honor será uma Eva que faz Filosofia: uma mulher que desafia o convencionalismo em nome do Saber e do Desejo e que faz disso uma Mundividência e uma Ética. Honor Klein, concebida pelos seus pares como uma autoridade em si mesma, é afinal, também ela, como Martin, uma figura humana à procura de um sentido que não encontra em nenhum código externo. É, afinal, uma espécie de protagonista (ou até heroína) existencialista, mitificada por uma aura antropológica artificial gerada por ela própria e pelas restantes personagens¹⁰³²:

*the contradiction between her anti-existentialist philosophical essays and her essentially existentialist fiction. For all her early novels are in the broadest sense existentialist: that is to say, her characters seem to be making quite arbitrary choices about their lives without any clear sense of a code outside themselves. These choices are more often made under the influence of another person than of an ethical code: so, the sinister Honor Klein in A Severed Head controls all the other characters like a witch. (Did IM see Honor Klein as sinister, though? When I myself wrote my first novel, which included an improbable scene of incest, the critics described this, correctly, as a bit of Murdochian influence. She wrote me a letter saying: 'I admire your heroine's scale of values: incest perfectly OK. Cheating in exams unthinkable.')*¹⁰³³.

Martin dissera num brinde feito antes do tempo que seria o final feliz de um conto estranho¹⁰³⁴. De facto, a seu tempo, a ideia aplicar-se-á. O romance tem um típico final shakesperiano de comédia. Leia-se a carta final de Palmer a Martin:

*You have, after all, a talent for a gentler world (...) morality. Your freedom from those bonds was what first made me take you as a companion*¹⁰³⁵.

Nela, descreve o sucedido: «an enterprise which partook of madness to an extent which I think *even you* never realized»¹⁰³⁶. A carta final de Martin a Georgie refere a sensação de que foram atores numa peça que exige agora esta carta para ficar completa¹⁰³⁷. No final, Martin sintetiza:

¹⁰³² Iris Murdoch assinalou, em entrevista a Jack Biles, a forma como o valor simbólico de pessoas e factos é habitualmente, na vida como na Literatura, uma criação dos próprios, algo que é fundamental para a compreensão de Honor Klein: «very often, the symbolism in a novel is invented by the characters themselves, as happens in real life. We're all constantly inventing symbolic images to express our situations» (*apud* BILES, 1978: 125).

¹⁰³³ WILSON, 2004: 150, destaca no original.

¹⁰³⁴ Cf. SH, 164.

¹⁰³⁵ SH, 196, destaca meu.

¹⁰³⁶ SH, 196, itálicos meus.

¹⁰³⁷ Cf. SH, 197.

*I pictured myself indeed as a survivor. There had been a drama, there had been some characters, but now everyone else was dead and only in me a memory remained of what had been; and perhaps mercifully that memory too would fade, as in some crazed old prisoner who cannot recall his sufferings and does not even know that he has been released*¹⁰³⁸.

Parte do estereótipo do final feliz surge da forma como as relações são aritmeticamente reorganizadas, deixando todas as personagens em pares: Palmer e Georgie, Antonia e Alexander¹⁰³⁹ e Martin e Honor.

Autores como Leonard Kriegel¹⁰⁴⁰ destacaram o caráter inverosímil de algumas passagens e/ou personagens de *A Severed Head*. A ilogicidade aparente das atitudes das personagens não denota, no entanto, necessariamente uma falha literária ou um excesso de controlo autoral que sucumbe à manipulação diegética. Na realidade, estas aparentes incoerências podem traduzir precisamente a autonomia fundamental das personagens, como assinala Barbara Stevens Heusel, precisamente a propósito de *A Severed Head* e dos sentimentos de Martin por Honor Klein:

*In The [sic] Severed Head, a sophisticated wine merchant has the responsibility of chauffeuring from the airport [sic – na realidade Martin recolhe Honor numa gare de comboio, Liverpool Street Station] a woman whose ugly, fat legs distract him from her other attributes, but later, when he falls down the steps into the lap of this seemingly unattractive woman, he instantly falls in love with her. Such instances illustrate that Murdoch's characters are free to act their parts without the help of logic*¹⁰⁴¹.

Para alguns, o aspeto funcional das personagens e o caráter cómico¹⁰⁴² do romance gera uma artificialização impeditiva de qualquer *catharsis* ou *pathos*. É o caso de Miranda

¹⁰³⁸ SH, 205.

¹⁰³⁹ Alguns autores parecem encontrar neste casal uma relação mais perene e profunda, tendo em conta a sua persistência ao longo do casamento de Martin e Antonia. Darlene Mettler inclui na equação a frivolidade de Antonia, como fator de instabilidade, mas confronta-a com uma suposta complementaridade de estilos de vida altamente discutível: «[Antonia] tells Martin that she loved Alexander even before their marriage, thus fulfilling the tradition of Alexander's taking Martin's girls. To be sure, Antonia's superficial frivolity over her various changes of affection suggests that this sudden declaration of love for Alexander need not be viewed as absolute. Yet their relationship is given credence by the fact of its longevity and its likelihood for endurance because of complementary lifestyles» (METTLER, 1991: 18).

¹⁰⁴⁰ No seu artigo de 1965 *Iris Murdoch: Everybody through the looking-glass*, Kriegel considera a inverosimilhança das personagens um lapso literário, uma ineficiência da autora: «[Murdoch] fails to establish true credibility for her characters» (KRIEGL, 1965: 73).

¹⁰⁴¹ HEUSEL, 1995: 260.

¹⁰⁴² Na realidade, e como indica Richard Todd, Iris Murdoch utiliza a comédia como elemento facilitador no confronto com as dificuldades e fragilidades da condição humana: «many potentially disabling elements are turned to explicitly comic use, and from here on in Murdoch's development it is possible to see this comic sense as attaining increasingly sophisticated solipsistic dimensions which reflect on the difficulties of handling

Seymour, para quem *A Severed Head* é uma obra-prima cômica sem coração, a qual não exige respostas emotivas, piedade ou empatia, mas apenas uma reação puramente racional¹⁰⁴³. Neste ponto, discordo de Seymour: o retrato de Georgie, se não mesmo o das restantes personagens, seria suficiente para comprovar que Murdoch, apesar da clara ênfase dada à leitura objetiva dos comportamentos humanos, não abandona a tolerância e humanidade que a caracterizam. Ora, essa tolerância estende-se à própria Honor Klein que nos surge como uma personagem completa aos olhos de Murdoch¹⁰⁴⁴, para lá da função que representa aos olhos do restante elenco de *A Severed Head*. Concordo antes com Hilda D. Spear quando afirma que alguma farsa integrada no enredo se destina a sublinhar a incapacidade da linguagem de poder explicar os mistérios do pensamento (e do comportamento) humano¹⁰⁴⁵.

Um dos aspetos que aparentemente desafiaria mais o realismo do romance seria o encontro final de Honor e Martin. Não é apenas Martin, mas o próprio leitor quem se espanta com a oportunidade que lhe é concedida por Honor no final do romance, como assinalam diversos autores, como Douglas Jefferson, para quem a probabilidade foi destorcida por Iris Murdoch, por forma a criar uma inversão sardónica na existência de Martin¹⁰⁴⁶. Também Deborah Johnson fala da escolha de Honor como uma conclusão improvável e irónica¹⁰⁴⁷. No entanto, enquanto Ben Obumselu refere apenas o casal como uma ligação improvável¹⁰⁴⁸, e Rubin Rabinovitz afirma que, apesar de serem claros os motivos que levam Martin a amar Honor, o contrário é enigmático¹⁰⁴⁹, Lisa M. Fiander abre a porta a um

the contingent mess of life within the constraints of the novel as a form» (TODD, 1984: 69). Todd reporta-se a uma fase mais tardia da obra murdochiana, mas considero que a sua reflexão é aplicável ao todo.

¹⁰⁴³ Cf. SEYMOUR, 2001: v.

¹⁰⁴⁴ O mesmo acontece com Martin que parece pensar (na minha leitura, erradamente) estar a viver um verdadeiro *Bildungsroman* ao longo de *A Severed Head*. É essa percepção que justifica êxtases como o do seu discurso ajoelhado: «I want you abjectly. 'Dear me,' she said mockingly, 'and whatever would you do with me if you had me?' These words, conveying to me the simple truth that she could not regard me as an equal» (SH, 186); ou «I would gain her, and this would create a new heaven and a new earth and the utter sweeping away of all former things» (SH, 188-189). Assinale-se o caráter evolutivo que Martin acredita existir no seu trajeto de *inferior a*, a literalmente, *par* de Honor. Deborah Johnson integra-o, assim, no que denomina os *questing heroes* de Iris Murdoch: «highly cultivated men who are, again for different reasons, scholars *manqués* [interrogo-me obrigatoriamente se Martin é, de facto, um académico *manqué*, ou se é Deborah Johnson que partilha da ingenuidade de Georgie Hands que assim o lê. Um melhor exemplo seria talvez Rupert, de *FHD*, em vez de Martin que recordamos como *boxeur* Amador] They have failed to pursue their true enthusiasms (history, languages) taking up instead jobs which palely reflect and even parody their creative and/or intellectual needs. All these characters are impelled by their sense of failure to some degree of deeper self-examination and an attempt to break some of the false patters which have so far dominated their lives» (JOHNSON, 1987: 5).

¹⁰⁴⁵ Cf. SPEAR, 2007: 42.

¹⁰⁴⁶ Cf. JEFFERSON, 1982: 263.

¹⁰⁴⁷ Cf. JOHNSON, 1987: 26.

¹⁰⁴⁸ Cf. OBUMSELU, 1975: 299.

¹⁰⁴⁹ Cf. RABINOVITZ, 1968: 31.

intuito especial da autora ao classificar a união de apenas aparentemente improvável¹⁰⁵⁰. A verdade é que, como diz o próprio protagonista, por fim Honor e Martin estão no mesmo plano¹⁰⁵¹, findo o percurso dele, mas também o dela. E, assim, com cinco palavras, Martin convence-nos, e, suspeito, à própria Honor, da validade¹⁰⁵² desta opção final¹⁰⁵³:

‘You must take your chance!’
I gave her back the bright light of the smile, now softening at last out of irony. ‘So must you, my dear!’¹⁰⁵⁴.

Concordo inteiramente com Lisa M. Fiander¹⁰⁵⁵ em que é pelo reconhecimento e aceitação da alteridade mútua¹⁰⁵⁶, tema muito caro a Murdoch, que Martin e Honor asseguram a validade da sua relação. Creio, assim, ser importante assinalar que não é apenas Martin que viaja até ao mundo de Honor Klein¹⁰⁵⁷: são duas leituras existenciais distintas que se confrontam, moldam e, também, reconhecem. Martin, findo o seu percurso, está à altura de Honor Klein – não apenas porque ele próprio evoluiu, mas porque o seu distanciamento inicial da figura mitificada de Honor Klein foi superado por uma leitura humana da personagem, que os coloca ao mesmo nível¹⁰⁵⁸.

Como foi já abordado, para Iris Murdoch o amor é sinónimo de reconhecimento da diferença do Outro¹⁰⁵⁹, a capacidade de ultrapassar o Eu e atingir a verdadeira Atenção,

¹⁰⁵⁰ Cf. FIANDER, 2004: 102.

¹⁰⁵¹ A expressão do romance é inequívoca: «at last we were treating on equal terms» (SH, 207).

¹⁰⁵² Também a própria Deborah Johnson reconhece existir esta lógica diegética no âmago do próprio romance: «It is *only when* we close the novel and look back at it as a whole, that the outrageous degree of narrative contrivance, what I might call the whole Murdochian swindle, becomes evident; in the *process* of reading, one event follows the next with a certain emotional logic» (JOHNSON, 1987: 27, itálicos no original).

¹⁰⁵³ Discordo assim profundamente da leitura que Hilda D. Spear faz de Martin quando o considera ignorante da realidade (cf. SPEAR, 2007: 52).

¹⁰⁵⁴ SH, 208.

¹⁰⁵⁵ Lisa M. Fiander assinala: «they make many of the same mistakes as the other, less fortunate lovers we have seen in Murdoch’s novels, but their acknowledgment of *each other’s* autonomy allows them to salvage the relationship» (FIANDER, 2004: 102, itálico meu).

¹⁰⁵⁶ Uma apreensão que está já (ou, pelo menos, em vias de estar) destituída de mitologias. Diz D. Maureen Thum de Martin em relação a Honor: «It is this apprehension not of her divinity but of her humanity which finally surfaces by the end of the novel» (THUM, 1996: 304).

¹⁰⁵⁷ Não partilho da leitura de Robert Hardy segundo a qual Honor Klein faz a iniciação de Martin, numa espécie de *Bildungsroman* unívoco. Cf. HARDY, 2000: 4.

¹⁰⁵⁸ Note-se, a este propósito, a reflexão de Richard Todd, que mantém ainda a leitura de um Martin Lynch-Gibbon algo incapaz: «Martin’s existence as a deluded narrator of the kind familiar from Henry James, and one whose cathartic experiences do not necessarily make him a wiser man, even though he seems at the novel’s end to assert himself by *matching* Honor’s power over him» (TODD, 1984: 47, itálico meu). A própria Iris Murdoch afirmou em entrevista a W. K. Rose, em 1968, «In *A Severed Head* there’s no resolution. Martin is just lucky – or is he lucky? – in his relationship to one of his enslavers» (apud ROSE, 2003: 26).

¹⁰⁵⁹ São múltiplas as estratégias e diversas as metáforas a que a autora recorre para simbolizar esta Atenção que permite o reconhecimento da Alteridade. Uma das mais belas é a colecção de seixos dos gémeos Edward

apreendendo o que nos é externo. Assim, só Martin e Honor chegam perto desse grau de Amor e, como tal, de Virtude, corporizando a habitual noção murdochiana de Atenção ao Outro como Amor e fonte de Virtude¹⁰⁶⁰. Seria, aliás, extremamente interessante conhecer uma hipotética segunda parte de *A Severed Head* na qual fosse observável a relação de duas pessoas que, a par, se procurassem libertar dos mitos que as envolvem.

Honor, a personagem que surge como uma função filosófico-diegética, um ser extra-humano que promove a autenticidade animal do Ser Humano, gradualmente torna-se, perante um olhar mais profundo e detido, uma mulher bem mais comum, envolta em dúvidas e em busca da essência da existência, uma personagem verdadeiramente apaixonante porque assustadoramente humana. Honor Klein pode ser uma *dark lady*, moral e fisicamente, mas tal como com a destinatária shakesperiana, «still temptation follows where thou art»¹⁰⁶¹.

2.2.3. *The Red and the Green* (1965) – Millie Kinnard – «the gap in the hedge»¹⁰⁶²

A personagem Millicent (Millie) Kinnard surge no único romance histórico lavrado por Iris Murdoch, um romance fundamental para a compreensão identitária da autora. Para alguns, Murdoch é irlandesa, por ter nascido em Dublin, fruto de raízes anglo-irlandesas. Para outros, a educação inglesa e o facto de os seus romances terem geralmente o seu palco em Inglaterra fazem de Iris Murdoch uma autora inglesa. Outros ainda recorrem ao (só aparentemente) menos controverso termo *britânica*. Os mais precavidos aplicam-lhe a categoria abrangente de anglo-irlandesa¹⁰⁶³. Mas como se consideraria a própria Iris Murdoch? E, sobretudo, como é que este estatuto misto¹⁰⁶⁴ influenciou a sua leitura

e Henrietta, em *The Nice and the Good*, de que fala Suzanne Dutruch: «Par leurs yeux nous voyons la diversité, la richesse, la personnalité irremplaçable des galets de la plage. Le regard porté sur l'ordinaire lui confère la réalité de l'extraordinaire. Chaque coquillage contient la beauté du monde, le détail auquel on donne attention est source de bonté» (DUTRUCH, 1984: 4).

¹⁰⁶⁰ Cf. RABINOVITZ, 1968: 6.

¹⁰⁶¹ SHAKESPEARE, Soneto 41.

¹⁰⁶² No original, «Aunt Millicent came through the gap in the hedge». Todas as citações da obra *The Red and the Green* reportam-se à edição Vintage Classics, de 2002 e surgirão aqui identificadas com a sigla R&G (R&G, 66).

¹⁰⁶³ *Anglo-irlandês* tornou-se uma categoria aplicada até à Literatura, embora autores como o irlandês Terence de Vere White a rejeitem para a definição da escrita de Iris Murdoch e explique: «The bizarre character of her writing sought definition; and some critics categorised it as Anglo-Irish. Nobody in Ireland has ever written in her manner» (*apud* JEFFARES, 1974: 99). Para um estudo de como esta categoria influenciou (ou não) a Literatura, cf. HADFIELD, 1992: 320-324.

¹⁰⁶⁴ Richard Todd foi explícito: «Her Anglo-Irish background has given her a distinct sense of bi-national identity» (TODD, 1984: 15).

do mundo, da vida e da Literatura? Trata-se, no fundo, de tentar responder à questão provocadoramente avançada por Margaret Moan Rowe:

*Murdoch's own relationship with Irish history is a complex one. She saw herself as a member of the Anglo-Irish ascendancy, no longer ascendant (...) Or did she*¹⁰⁶⁵?

Ora, na realidade, a resposta é tão desconhecida para o seu leitor como para a própria Murdoch, que por vezes se deixa tratar por inglesa, outras por irlandesa e outras por anglo-irlandesa. Esta instabilidade não passou despercebida a Peter Conradi, que descreve as oscilações identitárias da autora¹⁰⁶⁶.

Este estado intermédio, indefinido, fronteiro influenciará o todo da sua auto-percepção¹⁰⁶⁷ e da obra literária e filosófica de Iris Murdoch. Aliás, estende-se a uma série de outras dualidades com as quais coexiste: escritora e filósofa, mulher e ser humano neutro, tolerante e platónica¹⁰⁶⁸, espiritual e agnóstica, sexual e racional, entre outras possíveis. Assim, anglo-irlandesa deixa de ser uma mera consideração genealógica para ser uma categoria mais da dualidade murdochiana¹⁰⁶⁹, ou até mesmo, um confronto seminal para a atitude existencial da autora. Note-se que, apesar da sua posição ética clara, Iris Murdoch não pode nunca ser acusada de dogmática¹⁰⁷⁰ – além da extrema tolerância pelas falhas dos outros, a autora questiona permanentemente a sua própria filosofia, testando-a (particularmente na ficção) e discutindo-a, nos próprios textos filosóficos e com os seus pares.

No caso específico da nacionalidade, para lá das contradições e dos momentos ocasionais de particular apego, há em Iris Murdoch um interesse intelectual pelos conceitos em si, que se mescla com factos históricos e ligações emocionais:

In her first year at Oxford, in an article in Cherwell entitled 'The Irish, are they Human?', Iris was to refer to the Anglo-Irish as 'a special breed'. In her second, after the IRA had declared war on Britain in January 1939, which was to cause over three hundred explosions, seven deaths and ninety-six casualties, and at the start of what in Ireland is called the 'Emergency', she was treasurer of the Irish Club, listened to Frank Pakenham (later Lord Longford) talk of 'chatting

¹⁰⁶⁵ ROWE, 2005: 317.

¹⁰⁶⁶ Cf. CONRADI, 2001: 24.

¹⁰⁶⁷ Conradi enuncia as implicações existenciais da bi-nacionalidade em Iris Murdoch: «Iris saw herself (...) as caught between two worlds and at home in neither» (CONRADI, 2001: 25).

¹⁰⁶⁸ Catherine Burgass aponta a propósito do platonismo de Iris Murdoch um aspeto que pode ser fundamental – o facto de a obra platónica consistir sobretudo num terreno de exploração na busca ética de Iris Murdoch, mais do que o objeto de uma total partilha intelectual e comunhão filosófica: «She also *plunders* Platonic philosophy for an ethical theory» (BURGASS, 1999: 56, *itálicos e sublinhado meus*). A. N. Wilson fala de «her version of Platonism» (WILSON, 2004: 136).

¹⁰⁶⁹ Concordo com Richard Todd: «Her Anglo-Irish background has given her a distinct sense of bi-national identity, and it has certainly fed the striking topography of her fiction» (TODD, 1984: 25).

¹⁰⁷⁰ O dogmatismo é algo que a autora rejeitaria (e temeria), segundo Rubin Rabinovitz, e conforme a obra murdochiana patenteia: «Miss Murdoch has a fear of her own tendency to be dogmatic» (RABINOVITZ, 1968: 45).

with devalera' and herself gave a paper on James Connolly, Communist hero of the 1916 Rising. To Frank Thompson in 1941 she wrote of Ireland as 'an awful pitiful mess of a country', full, like herself, of 'pretences and attitudes... but Ireland at least had had its baptism of blood and fire'¹⁰⁷¹.

A citada carta a Frank Thompson indicia uma noção inicial, mas consistente, da sua própria identidade, mas denota também o afeto que sempre interferirá na sua leitura da Irlanda e as contradições que tão bem espelhará em personagens como Pat Dumay, o revolucionário irlandês de *The Red and the Green* que, perante a hesitação dos seus camaradas de armas, vê a Irlanda como sua e, simultaneamente, de fora:

It seemed that life was over. He had only, ever, had but one purpose and now that had been quite suddenly twisted away from him. (...) Pat knew that what was lost here could not be retrieved. If they did not act at once they could not act at all. (...) Everything had been betrayed. He cursed the leaders, he cursed Pearse (...). Why could the Irish get nothing right? Such dunces deserved their slavery'¹⁰⁷².

Anos mais tarde, Murdoch dirá de Emma(nuel) Scarlett-Taylor, o historiador de *The Philosopher's Pupil*, que ele odiava a Irlanda, os irlandeses e a ele próprio¹⁰⁷³.

Há, contudo, uma ligação fortíssima às raízes irlandesas. Em 1978, numa famosa intervenção na Universidade de Caen, Murdoch parece mesmo não ter dúvidas quanto à sua identidade nacional:

Of course, I'm not English, I'm Irish. But I live in England and I identify with the English novel tradition although I suppose some people in that tradition are also Irish. I'm using the word 'English' really to mean Jane Austen, Dickens, Emily Brontë, Georges Eliot, Henry James, as far as the English tradition spreads (...). I'm of course very conscious of myself as Irish, and I say I'm a Protestant and I come from both sides of the border, and the unhappiness of Ireland is something which I think about all the time. Some Irish ass wrote to the newspapers in England a couple of weeks ago, writing from the Republic, saying «What are these Irish troubles? We have no troubles.». And this of course is such a grim, cynical thing to say, if one thinks what Belfast is like and what Londonderry is like and how awful the situation there is. How much people are suffering. How much children are suffering, which is one of the awful aspects of that hideous business. I mean their being demoralized and frightened and filled with hate and fear and so on. This is a part of being Irish and something I carry with me. (...). [M]y Irishness is Anglo-Irishness in a very strict sense. I think this is a very special way of being Irish. People sometimes say to me rudely «Oh! You're not Irish at all!» But of course I'm Irish. I'm profoundly Irish and I've been conscious of this all my life, and in a mode of being Irish which has produced a lot of

¹⁰⁷¹ CONRADI, 2001: 25.

¹⁰⁷² *Re&G*: 238-245, destaque meu. É possível ler também aqui a desconsideração brutal, por Pat Dumay, daqueles que não servem à revolução que se torna o centro da sua existência: «Pat Dumay's patriotic fervor has cased him to value human beings only insofar as they could be of possible help to his cause» (RABINOVITZ, 1968: 39).

¹⁰⁷³ Cf. *PP*, 122.

*very distinguished thinkers and writers. It is a particular tradition in Ireland. It's one which has been connected with sad things of course, because the Anglo-Irish are identified in some people's minds with intruders and exploitation*¹⁰⁷⁴.

De facto, de acordo com o marido e biógrafo póstumo John Bailey e com Peter J. Conradi, quando já sofria da doença de Alzheimer, Iris Murdoch tinha na ideia de ser *irlandesa* o seu traço mais perene de identidade¹⁰⁷⁵. Ainda assim, seria ingénuo considerar estas afirmações emocionais como prova de ser Iris Murdoch inequivocamente irlandesa. Na entrevista concedida a W.K. Rose, em 1968 – *Iris Murdoch, Informally* – Murdoch distinguia o seu carácter anglo-irlandês¹⁰⁷⁶ da identidade irlandesa de diversos parentes:

*I feel Anglo-Irish. I went to Ireland a great deal as a child for holidays, but I never really lived there; I grew up entirely in London. But I feel a very emotional attachment to Ireland, of a rather obscure, half-annoyed kind. I also feel a tremendous attachment to England (...) both sides of my family have been in Ireland for several centuries – at least for two or three centuries – so that they regard themselves as Irish. They regard themselves as the Irish, in fact (...). About this fantasticalness of Irish writers, when you look and see who's doing it, it's very often an Anglo-Irish writer. Perhaps it's the climate*¹⁰⁷⁷.

Ainda assim, a base factual para a condição existencial de estrangeira é algo de que Murdoch afirma apenas ter tomado consciência já após a escrita de *The Red and the Green*, como testemunha a entrevista concedida a Barbara Stevens Heusel em 1988:

*I am Anglo-Irish. This in Ireland is very important. I didn't think this until approximately 1968, when the troubles started*¹⁰⁷⁸.

A sua própria identidade foi sempre, para Iris Murdoch, um campo de auto-construção e uma tela a preencher de matizes, sombras e luzes¹⁰⁷⁹. O biógrafo Peter J. Conradi é claro

¹⁰⁷⁴ *Apud* CHEVALIER, 2003: 94-95.

¹⁰⁷⁵ Conradi recorda, de forma comovente: «In the confusion of her later years when much was to be forgotten, the words 'Irish' and 'Ireland' were unfailing reminders of Iris's own otherness. Both struck deep chords, and she would perk up and show particular interest. In Provence in June 1997 she remarked emphatically, 'I'm nothing if not Irish.' The following winter (...) 'Who am I?', to which she almost at once soothed herself by musing, 'Well, I'm Irish anyway, that's something.' A lifetime's investment in Irishness, visible in every decade of her life, was then, as it had always been, a source of reassurance, a reference-point, a credential, somewhere to start out from and return to» (CONRADI, 2001: 29).

¹⁰⁷⁶ Na sua entrevista de 1988 com Barbara Stevens Heusel, Murdoch data a sua noção de si própria como anglo-irlandesa numa fase relativamente tardia: «I am Anglo-Irish. This in Ireland is very important. I didn't think this until approximately 1968, when the troubles started» (HEUSEL, 2003: 196).

¹⁰⁷⁷ ROSE, 2003: 19.

¹⁰⁷⁸ HEUSEL, 2003: 196.

¹⁰⁷⁹ Conradi recorda como este desejo se espelha em entrevistas e ficção: «Iris's willingness to mythologise her own origins... Family pride runs through much of Iris's rhetoric about her background, both in inter-

a caracterizar Murdoch (e Yeats) como efabuladora¹⁰⁸⁰. É significativo que o mesmo Conradi tenha decidido começar a sua inultrapassável biografia *Iris Murdoch: A Life* com um capítulo intitulado *You ask how Irish she is?*. A expressão reporta-se à correspondência entre duas amigas de Iris Murdoch, Honor Tracy e a Irmã Marian, provavelmente de 1975. Honor Tracy, a autora da carta em causa, é conclusiva:

*You ask how Irish she is – the answer is, strictly not at all!*¹⁰⁸¹ (...). *She makes the most of it, as people are very apt to do: the number of English people who claim ‘Irish grandmothers’ is a famous joke in Ireland*¹⁰⁸².

Há, de facto, um orgulho na origem que é de tal forma diverso da interpretação geral do Eu por Iris Murdoch que podemos ser tentados a explicá-lo por um reprimido sentimento de inferioridade causado pela indefinição, pela dificuldade de pertença. Apesar de mais estimada e acompanhada em Inglaterra do que na Irlanda¹⁰⁸³, Iris Murdoch preocupou-se constantemente com questões relativas à Irlanda¹⁰⁸⁴. Esta atenção ganha particular relevância no romance de 1965, *The Red and the Green*, centrado nos dias que conduziram à rebelião irlandesa de 1916 que ficaria conhecida como *Easter Rising* – durante a semana da Páscoa, Republicanos Irlandeses produziram uma insurreição contra o domínio inglês. Os rebeldes ocuparam a sede dos correios e seguem-se sete dias de confronto violento. Não houve consequências políticas directas do *Easter Rising*, mas o impacto mental e social que gerou foi extremamente relevante para o futuro da Irlanda. Na curiosa expressão do historiador Tim Pat Coogan, o *Easter Rising* foi simultaneamente profundamente importante

views and also in Chapter 2 of *The Red and the Green*, with its authorial identification with the old Protestant ruling order, as well as its claim for that order to speak for the whole of Ireland, Catholic and Protestant alike» (CONRADI, 2001: 26). Alguns autores atribuem, no entanto, excessiva importância aos dados pessoais da autora – é, na minha opinião, o caso de Malinda Nash que associa à Irlanda a disponibilidade filosófica de Iris Murdoch para com o Platonismo: «Murdoch’s mysticism and lofty Platonism followed naturally from her Irish roots» (NASH, 2001).

¹⁰⁸⁰ Na expressão de Peter Conradi: «an audacious fabulator, in life as in art» (CONRADI, 2001: 29).

¹⁰⁸¹ O próprio Peter J. Conradi responde de forma distinta: «With both parents brought up in Ireland, and an ancestry within Ireland both North and South going back three centuries, Iris has as valid a claim to call herself Irish as most North Americans have to call themselves American, generally after a shorter time on that continent» (CONRADI, 2001: 24).

¹⁰⁸² CONRADI, 2001: 22.

¹⁰⁸³ Assim o atesta Peter J. Conradi, caracterizando Iris Murdoch como «someone who – to an extraordinary degree – was to become the darling of the English, far more than the Irish, intellectual and cultural establishments» (CONRADI, 2001: 23). A. N. Wilson cita uma nota de Carmen Callil, Managing Director da editora Chatto & Windus a 25 de outubro de 1988 – «It is time we did something about Iris in Ireland. She was born in Dublin and considers herself Irish. Our Irish sales are appalling for her books» (WILSON, 2004: 115).

¹⁰⁸⁴ Uma preocupação que geralmente surge acompanhada de uma complexa identificação com o país. Note-se Iris Murdoch aqui citada em conversa com o autor A. N. Wilson: «You might as well teach it Irish – a language which *no one* speaks, but which they pretend is a spoken language. Ah, my benighted country! Bloody Ireland!» (WILSON, 2004: 116, *italico no original, sublinhados meus*).

e profundamente desnecessário¹⁰⁸⁵. A crescente ruptura entre Ingleses e Irlandeses e as suas incompreensões mútuas são acrescidas pela violência da repressão inglesa à rebelião do *Easter Rising*. O episódio figurará lado a lado com a anterior Fome na Irlanda, como Christine Kinealy, autora de estudos notáveis sobre esta temática¹⁰⁸⁶, reconhece. A Fome tornara-se, de facto, um símbolo, tanto da condição subordinada e atrasada da Irlanda como da sobrançeria colonialista da Inglaterra, ainda que houvesse muito de caricatural¹⁰⁸⁷ nesta leitura. Kinealy é conclusiva quanto às consequências políticas e emocionais da Fome na Irlanda e da (suposta) indiferença inglesa:

*The Famine also brought to the surface a number of tensions. Political differences were also cemented by the devotional and evangelical fervour which was manifested during the Famine and flourished in the post-Famine decades, each of the main religions continuing to vie for the souls and allegiance of the people. In the post-Famine decades also, religious and political affiliations became more strongly allied, fueled by the events of the late 1840s (...). The Famine seemed to offer compelling evidence that Ireland was backward, poor and likely to be a dependent partner for many years in the United Kingdom. But was Ireland's reputation deserved?*¹⁰⁸⁸

Uma vez mais, em 1916, os Ingleses parecem lidar com os Irlandeses de forma colonialista e desumana. Por outro lado, e como recorda Charles Townshend, há vários anos que a natureza da resistência irlandesa tem vindo a chocar a opinião pública inglesa, alargando o fosso de incompreensão entre as ilhas¹⁰⁸⁹:

¹⁰⁸⁵ Cf. COOGAN, 2005: 1.

¹⁰⁸⁶ Na obra de Kinealy, para além do aqui citado *The Great Irish Famine Impact, Ideology and Rebellion*, de 2002, destacam-se *This Great Calamity The Irish Famine 1845-1852*, de 1995 (reeditado em 2006), *A Death-Dealing Famine: The Great Hunger in Ireland*, de 1997, *A Disunited Kingdom? England, Ireland, Scotland and Wales, 1800-1949*, de 1999, *The hidden famine: poverty, hunger, and sectarianism in Belfast, 1840-50*, escrito em conjunto com Gerard Mac Atasney, a edição conjunta com David Valone de *Ireland's Great Hunger: Silence, Memory, and Commemoration*, de 2002 e o recente *Repeal and Revolution: 1848 in Ireland*, de 2009, para além do notável *A New History of Ireland*, de 2004 e reeditado em 2008.

¹⁰⁸⁷ A caricatura reside tanto na interpretação demonizada da inaptidão inglesa como, de forma mais subtil, no retrato rural de uma Irlanda atrasada. Christine Kinealy questiona este último aspeto, numa passagem já citada e que aqui recordo: «The Famine seemed to offer compelling evidence that Ireland was backward, poor and likely to be a dependent partner for many years in the United Kingdom. But was Ireland's reputation deserved?» (KINEALY, 2002: 217).

¹⁰⁸⁸ KINEALY, 2002: 149, 181, 216-217.

¹⁰⁸⁹ À terceira tentativa de instauração, o *Irish Home Rule* (a proposta de um parlamento irlandês autónomo) originou, de forma crítica, para além do eterno conflito entre Inglaterra e Irlanda, controvérsia dentro da própria Irlanda. Os Unionistas irlandeses de todo o país, ainda que particularmente activos no Norte (Ulster, Belfast), sentiram-se traídos pelos ingleses, enquanto que os Republicanos irlandeses, por sua vez, recusavam a proposta de uma espécie de autonomia controlada. Por forma a compreender o motim de 1916 devemos perceber a importância do modelo governativo a adotar, recordando os efeitos sociais da falta de um desenvolvimento autónomo da Irlanda nas vidas das sucessivas gerações de irlandeses (a devastadora Fome do século anterior

*The agrarian conflict, with its dismal round of intimidation, cattle-maiming and occasional assassination, in the Fenian view showed the seamy side of the nation – cowardly violence and clan greed rather than a fight for the nation's honour*¹⁰⁹⁰.

A religião é, obviamente, uma questão fulcral em todo o drama irlandês como aponta Peter J. Conradi:

*Sectarianism in Ireland is of course not a two-cornered but a three-cornered fight, with Catholic, Church of Ireland (i.e. Anglican) and the various powerful competing Non-Conformist traditions all vying with each other. (...) Iris, direct heir to exactly such a tradition of stubborn, radical Ulster dissent, developed a 'faith' that emphasised the urgency and loneliness of the individual pilgrimage*¹⁰⁹¹.

São ainda importantes nesta época os habituais conflitos de classes e o novo ideário socialista. Seria, contudo, a discordância quanto ao modelo de gestão da Irlanda (a crise do *Irish Home Rule*) que originaria a agitação de 1916. O facto de a proposta inglesa ter sido suspensa em 1914 por força da guerra terá sido o rastilho final¹⁰⁹².

Foi, no entanto, nas mentes e corações dos Irlandeses que a rebelião cumpriu o seu propósito¹⁰⁹³: a violência da resposta inglesa e a inegável coragem dos rebeldes minoritários e pouco treinados¹⁰⁹⁴ tocaram a sensibilidade irlandesa. Após apenas seis meses,

e a falta de uma resposta competente dos ingleses, como já referi), no aumento progressivo da desconfiança irlandesa e, simultaneamente, na intensidade e violência do fervor religioso irlandês.

¹⁰⁹⁰ TOWNSHEND, 2006: 4.

¹⁰⁹¹ CONRADI, 2001: 9.

¹⁰⁹² Essa é a opinião de diversos historiadores como, por exemplo, Norman Davies: «In a period of growing national sentiment (...) the postponement in 1914 of the Home Rule Act had serious and unforeseen consequences. It led in the first instance to an armed Rising by a small group of separatists, and then, on the violent suppression of the Rising, to a rapid shift in Irish opinion. Within four years, the predominant Irish demands changed from Home Rule to independence. Ireland was to set a precedent that would reverberate throughout the Empire» (DAVIES, 1999: 902). Assim, vários grupos armados de resistência irlandesa uniram-se para derrubar a autoridade inglesa, apesar de discordarem entre si quanto à forma de governo autónomo a adotar posteriormente. Estavam particularmente determinados a confrontar os Unionistas irlandeses do Norte e a reclamar a voz de uma Irlanda independente, de uma *Cathleen ni Houlihan*, à época, segundo Antoinette Quinn, o mais conhecido símbolo feminino da Irlanda (cf. QUINN, 1997: 45). A 24 de abril de 1916 Patrick Pearse e os seus camaradas ocupam a Sede dos Correios e proclamam uma República Irlandesa independente. A rebelião resistirá mais cinco dias sob violentos ataques. No entanto, o facto de estes homens beneficiarem no seu golpe do esforço de guerra coevo comprometerá a sua reputação junto dos Ingleses e de alguns Irlandeses. Quinze homens, incluindo Pearse, são presos, julgados e executados em dias.

¹⁰⁹³ Conradi recorda, por exemplo, a reacção às execuções, a propósito do pai de Iris Murdoch: «After the post-Easter Rising executions in April 1916 Irish opinion turned against the British government, and King Edward's Horse found difficulty recruiting subalterns in Dublin» (CONRADI, 2001: 13).

¹⁰⁹⁴ Como recorda Dumbleton, «When we look at the Easter Rising in 1916, we will see that several of its leaders were poets and schoolteachers, not military men (which may explain why the Rebellion failed)» (DUMBLETON, 1984: 46).

W. B. Yeats eternizou o *Easter Rising* e o seu papel fundacional na história irlandesa num poema, *Easter, 1916*, que Iris Murdoch teve em particular atenção aquando da escrita de *The Red and the Green*¹⁰⁹⁵:

*Too long a sacrifice
Can make a stone of the heart
(...) I write it out in verse –
Macdonagh and Macbride
And Connolly and Pearse
Now and in time to be,
Wherever the green is worn,
Are changed, changed utterly:
A terrible beauty is born*¹⁰⁹⁶.

A expressão «A terrible beauty is born» é um marco para o futuro – o legado do *Easter Rising* de 1916 é simultaneamente a beleza dos poucos a combaterem o opressor e a terrível vacuidade e violência¹⁰⁹⁷ do espírito nacionalista. Pelo misto dessas dimensões, a rebelião assume o carácter existencial apontado pelo historiador irlandês Tim Pat Coogan, e que poderá ser a grande fonte de atração para Iris Murdoch:

*When looked at against the contemporary background of the faltering Peace Process, the 1916 Rising is transformed from being an historical event into a cautionary tale for today*¹⁰⁹⁸.

Há uma forte preocupação com a precisão histórica na escrita de *The Red and the Green*, reconhecida pela própria autora¹⁰⁹⁹:

¹⁰⁹⁵ Donna Gerstenberger é uma das autoras a estabelecer a ponte: «the novel Murdoch has written [*The Red and the Green*] seems to mirror Yeats's poem [*Easter, 1916*] in its general form, beginning as it does with the assembling of the local cast of characters of the (not always) "casual comedy" and running through the roll, as does Yeats, of those more public characters who are to take their parts in the transformation of sacrifice. Not only do both novel and poem work with the same materials, the questions they ask about the objective meaning of sacrifice, the terrible personal cost ("Too long a sacrifice/Can make a stone of the heart"), the political necessities of the insurrection, and the transfiguration of myth are the same. And more, a good deal of the local texture of both works is similar» (GERSTENBERGER, 1975: 53).

¹⁰⁹⁶ YEATS, 1997: 54-55.

¹⁰⁹⁷ Tim Pat Coogan recorda o carácter violento do próprio *Easter Rising*: «just as in 1918 a small segment of the physical force school of Irish Nationalism, like their counterparts in the Volunteers of 1916, have declared no confidence in the constitutional process and have placed their faith in violent means to achieve their ends» (COOGAN, 2005: 2).

¹⁰⁹⁸ COOGAN, 2005: 2.

¹⁰⁹⁹ De facto, se é habitual em Iris Murdoch escrever o romance inteiro antes de uma re-escrita final, no caso de *The Red and the Green* houve todo um esforço de estudo histórico: «There is no doubt that Murdoch researched her material carefully, presumably in another kind of attempt to provide the desiderated transcendent background against which her characters could be seen to move» (TODD, 1984: 58). Esta atenção

The Red and the Green (...): *I would regard that as an historical novel. It certainly, I think, is a good textbook for understanding Ireland, if anybody wants, quite apart from reading a novel, to get a glimpse of what Ireland's like, and what conflicts in Ireland are like. The book is quite a good introduction and it represents actually a lot of historical research. For that particular week (...) I tried to get everything right – what day a particular article was published on, what day and how they changed their plan for the insurrection, and what the English were doing, what everybody was doing during that week. Of course there is also an invented story which distracts attention from the historical background, but it's certainly a novel about Ireland and about the awful tensions involved in being Irish*¹¹⁰⁰.

No entanto, o aspeto simbólico do *Easter Rising* e da condição anglo-irlandesa são fundamentais para a escolha de cenário do único romance histórico escrito por Iris Murdoch. Recorro ao termo *cenário* de forma consciente, uma vez que o romance não confere qualquer centralidade a figuras históricas – que podem ser vistas ou ouvidas pelas personagens, mas não são nunca atores do enredo – e está claramente mais interessado nas vidas de indivíduos ficcionalmente metafóricos do que no estudo das circunstâncias históricas¹¹⁰¹. O romance está, assim, centrado nos efeitos, e não nos acontecimentos. Esta é uma opção comum no romance histórico do século XX, como aponta Maria de Fátima Marinho:

No romance contemporâneo, a evocação dos tempos idos pode revestir-se de diversas formas, havendo a salientar a biografia, a alteração de pessoa narrativa, a modificação de perspectiva, a alteração pura e simples dos fenómenos, a anulação do tempo e a emergência do duplo.

*Em todos estes casos, deparamo-nos com um modo de inserir o passado que se pode afastar da conscienciosa construção oitocentista e que se aproxima de obras anteriores, embora haja, evidentemente, propósitos claros de transgressão que passam por uma herança positivista e romântica impossíveis de esquecer*¹¹⁰².

Esta utilização da História não significa que a escolha do evento seja irrelevante e isso é notório até pela escolha de um evento próximo da vida de Iris Murdoch¹¹⁰³, tanto em

exaustiva ao contexto histórico por Murdoch é a razão primordial para a sinopse histórica com que abro a secção dedicada a este romance.

¹¹⁰⁰ *Apud* CHEVALIER, 2003: 94-95.

¹¹⁰¹ Thomas Duddy refere a importância desta escolha na estrutura de *The Red and the Green*: «By remaining sealed off from the larger characters and the larger events of a historical period, the novel is better able to 'represent' the troubled, uncertain, elusive psychological and interpersonal world of those whose lives are more important to themselves or to one or two other people than to the march of history, even while they are caught up in and carried away by the larger process. (...) Murdoch exploits one of the conventions of the traditional novel for ethical as much as for artistic reasons. The convention of multiple viewpoints enables her to dramatize what is for her a very important feature of personal and interpersonal life» (DUDDY, 2002: 308-309).

¹¹⁰² MARINHO, 2005: 55-56.

¹¹⁰³ Ellen Wolff lista Iris Murdoch entre uma série de escritores que escolhem lidar nos romances históricos com temas que lhes são próximos: «writers wrestling with those pockets of history that compel them – Iris Murdoch with the Easter Rising» (WOLFF, 2006: 161).

termos de envolvimento familiar como da sua condição de anglo-irlandesa. Será, no entanto, prova de que Murdoch escolhe focar a relação do indivíduo concreto com a História, ao invés de uma abordagem direta dos factos históricos. Se é verdade que a obra murdochiana se dirige à essência do humano¹¹⁰⁴, e que, como afirma Rubin Rabinovitz¹¹⁰⁵, há no romance *The Red and the Green* toda uma dimensão existencial intemporal, acredito que o conhecimento do contexto historico-político escolhido por Iris Murdoch é, ainda assim, fundamental para a análise profunda da natureza dos atos e reflexões das personagens¹¹⁰⁶.

O enredo de *The Red and the Green* é centrado numa família numerosa constituída por irlandeses, ingleses e anglo-irlandeses: Pat e Cathal Dumay são irmãos irlandeses revolucionários envolvidos na rebelião que se avizinha; a sua mãe, Kathleen, é uma devota puritana; o segundo marido de Kathleen e padrasto dos irmãos, Barney, é um padre falhado¹¹⁰⁷ e revolucionário devastado, afogado em álcool e arrependimentos¹¹⁰⁸; a eles junta-se a tia Millicent (Millie) Kinnard, personagem central nesta leitura e que resulta de um misto de caricatura e tributo à condessa revolucionária Constance Markiewicz (1868-1927): personagem e figura histórica são mulheres apaixonadas, amigáveis e amantes de armas, que tentam treinar homens jovens para a causa irlandesa. Do outro lado da barricada, uma personagem se destaca: Andrew Chase-White, primo dos Dumay, um anglo-irlandês que «se sentia automaticamente inglês, embora de forma igualmente automática se anunciasse, por

¹¹⁰⁴ Richard Poirier equipara esta estruturalidade da escrita murdochiana com a pintura, algo que, além do mais, peca pela generalização abusiva da avaliação feita à arte pictórica: «[her work exists] not in time, but in space, like a painting» (POIRIER, 1992: 32).

¹¹⁰⁵ Note-se a análise do autor: «Despite a certain amount of talk about Irish politics, the historical setting is not of prime importance in *The Red and the Green*; with a few changes in background the novel could have been set in the time of the American Civil War, or the Bolshevik Revolution. The personalities of the characters, similar to those in Miss Murdoch's other novels, are most important here» (RABINOVITZ, 1968: 38).

¹¹⁰⁶ Note-se aliás que, numa aparente indiferença para com o eixo temporal, o próprio Rubin Rabinovitz, selecciona como alternativas a cenários momentos históricos igualmente de sublevação bélica – a Guerra Civil Americana e a Revolução Russa (cf. RABINOVITZ, 1968: 38).

¹¹⁰⁷ A figura do padre falhado é habitual na ficção de Iris Murdoch, mas no caso irlandês alia-se à antipatia da autora para com a Igreja Católica, que crê cúmplice das formas mais violentas de luta pela independência. O biógrafo A. N. Wilson recorda o momento em que, num jantar de académicos católicos em Maynooth no qual Iris Murdoch deveria falar de Platão e da soberania do Bem e terá dito «'Look here! You've asked me here to talk about the Good and I have a very simple question for you – Do you support the IRA?'» (WILSON, 2004: 117). O autor acrescenta: «IM liked to remind anyone who would listen that the Roman Catholic Church actively supported the IRA, gave shelter to terrorists in its monasteries and condoned murder» (WILSON, 2004: 118). Clare Brandabour é inequívoca, reportando-se a *The Red and the Green*: «Murdoch expresses, in extremely convoluted and indirect ways, a deep antipathy for Catholic Ireland» (BRANDABOUR, 2010: 41).

¹¹⁰⁸ A. N. Wilson encontra em Barney Drumm uma representação de Donald MacKinnon, antigo professor de Iris Murdoch: «MacKinnon had been savagely anatomised in *The Red and the Green*. As 'Barney Drumm' kneels at the back of a Dublin church at Tenebrae – whose phrases and psalms were especially dear to MacKinnon – he stares at the figure of the crucified and can secretly make no sense of the notion of redemption through Christ's blood» (WILSON, 2004: 175).

norma, como irlandês»¹¹⁰⁹. O seu estatuto de filho único, simultaneamente entusiasmado por, e ciumento da sua agitada família irlandesa poderá recordar-nos Iris, a filha única, a passar os verões com a família, uma experiência que claramente marcou a escrita de Iris Murdoch, como recorda a estudiosa Flora Alexander:

*Iris Murdoch's writing positions are characteristically situated on borders. The Anglo-Irish experience of having affinities with both Ireland and England while remaining conscious of belonging in neither nation provides her with material that can be treated in a direct political manner as in *The Red and the Green* or that can, as in *Under the Net*, allow exploration of wider implications of the position of outsider*¹¹¹⁰.

Apesar de todas as objeções aos ingleses¹¹¹¹ e de toda a afeição pela Irlanda, Iris Murdoch mantém uma leitura crítica¹¹¹² de todo o conflito irlandês. Alinho, assim, uma vez mais, com Flora Alexander, quando afirma que o romance manipula vozes para manter a complexidade do acontecimento, para lá da crítica à intolerância inglesa¹¹¹³. Na entrevista dada em 1988 a Barbara Stevens Heusel, Murdoch demonstrou uma clara capacidade de ver a Irlanda de forma objetiva, algo que é sustentado pelo seu estatuto misto de forasteira e irlandesa¹¹¹⁴:

*I'm not an anthropologist on the subject of Ireland. I don't know how the rites of that peasant society compare with those of others. There are still peasants in Ireland and this is very interesting. (...) I think that partly because of the dominance of the Roman Catholic Church the traditions of peasantry and countryside may have endured more than they have done in countries where the Church hasn't had a continuous presence*¹¹¹⁵.

A. Norman Jeffares, o conhecido estudioso de literatura irlandesa (e de W. B. Yeats), abordara já em 1974 a complexidade do estatuto anglo-irlandês aplicado à Literatura¹¹¹⁶. Se assim é, não é menos verdade que a literatura murdochiana é bem mais difícil de definir. Ela é acima de tudo livre na complexidade inclusiva de todas as camadas da existência.

¹¹⁰⁹ (R&G, 10, tradução minha). É tentador refletir sobre quanto de autobiográfico poderá existir nesta atitude de Iris Murdoch.

¹¹¹⁰ ALEXANDER, 1996: 106.

¹¹¹¹ Críticas patentes particularmente sob forma de comédia, como aponta, a propósito de *The Red and the Green*, a especialista Flora Alexander: «Much of the comedy in this novel is derived from satiric exposure of English ignorance and prejudice» (ALEXANDER, 1996: 103).

¹¹¹² Wei H. Kao caracteriza Iris Murdoch: «distant onlooker of Anglo-Irish culture and historical experiences» (KAO, 2010: 144).

¹¹¹³ Cf. ALEXANDER, 1996: 103.

¹¹¹⁴ Conradi compara-a a Elizabeth Bowen: «Iris saw herself, like her friend from 1956 Elizabeth Bowen, as caught between two worlds and at home in neither» (CONRADI, 2001: 25).

¹¹¹⁵ *Apud* HEUSEL, 2003: 195.

¹¹¹⁶ Cf. JEFFARES, 1974: 98.

Não incidirei excessivamente nos estudos identitários a respeito deste romance e da sua autora. No entanto, reconheço que um hipotético leitor da obra de Iris Murdoch que desconhecesse por completo a biografia da autora não deixaria de notar a abundância de personagens anglo-irlandeses na sua ficção, destacando-se, por exemplo, o próprio Andrew Chase-White, de *The Red and the Green* ou Martin Lynch-Gibbon¹¹¹⁷ de *A Severed Head*. Essas personagens partilham uma atitude tensa, indefinida, instável¹¹¹⁸, e estão geralmente colocadas entre circunstâncias ou comportamentos opostos¹¹¹⁹. Se Martin se vê atirado para um redemoinho de decisões quando a esposa convencional o abandona pelo psicanalista e ele é confrontado com a dura realidade do animal humano por intermédio da antropóloga Honor Klein, já Andrew Chase-White está prisioneiro do microcosmos familiar e político das circunstâncias que conduzirão ao *Easter Rising* de 1916.

Andrew Chase-White assume algum protagonismo imediato ao ser a primeira personagem que conhecemos, um jovem anglo-irlandês em visita aos familiares irlandeses e à, crê-se, futura noiva. Iris Murdoch recorre a estratégias literárias subtis para nos apontar desde cedo a importância de Andrew: a título de exemplo, coloca a personagem em casa do possível futuro sogro e, no entanto, refere-se ao espaço não como *a propriedade da personagem x* ou *propriedade do pai da personagem y*, mas descrevendo-o, de forma mais rebuscada, como «a propriedade do pai da noiva de Andrew»¹¹²⁰. Atribui também a primeira frase de todo o romance à reflexão interna de Andrew:

*Ten more glorious days without horses! So thought Second-Lieutenant Andrew Chase-White, recently commissioned in the distinguished regiment of King Edward's Horse*¹¹²¹.

¹¹¹⁷ É tentador questionar se estes apelidos duplos (por exemplo, Lynch-Gibbon, Chase-White) são utilizados como uma metáfora da raiz dupla do Anglo-irlandês. No entanto, a este respeito convém sempre recordar as desarmantes respostas de Iris Murdoch a Jack Biles a propósito do simbolismo nos seus romances, depois de o literato tentar interpretar o nome de Martin Lynch-Gibbon, associando-o a *marcial*, *linchamento* e ao historiador setecentista Edward Gibbon: «I am sure that people can go too far in playing these games, for sometimes this can be actually misleading, because somebody can see a pattern which *really* isn't there. I think out matters of symbolism and I'm very careful about names and so on; thus, the chances are, if there is something fairly telling in the book, then, that is something I intended. I feel there is a *small* area of conscious activity of this kind. By the way, there's nothing in that Lynch-Gibbon idea!» (BILES, 1978: 123).

¹¹¹⁸ Uma leitura que partilho com Flora Alexander: «Her fiction frequently includes Irish characters, often, like herself, Anglo-Irish, and possessing a kind of outsider quality» (ALEXANDER, 1996: 99).

¹¹¹⁹ Bibhash Choudhury considera que esta atenção à psicologia das personagens é uma via pela qual a reflexão filosófica de Murdoch influi na sua obra ficcional, ainda que sem a determinar: «The psychological grounding of Iris Murdoch's novels may have something to do with her being engaged in the philosophising process itself, but even then her fiction stands independently. In novels like *A Severed Head* (1961), Murdoch's self-analysis as an agency of understanding undercuts the theme of love, a process that is characteristic of her other works as well» (CHOUDHURY, 2005: 309).

¹¹²⁰ *Re&G*, 9, tradução minha.

¹¹²¹ *Re&G*, 9.

Por outro lado, este ponto de partida coloca-nos imediatamente perante um homem insatisfeito, aprisionado em múltiplas contradições internas, metaforicamente o cavaleiro que não gosta de cavalos¹¹²². A inferência lógica na leitura literária¹¹²³ deste anglo-irlandês na Irlanda, um local que é para ele «intensamente familiar e apesar disso perturbantemente estranho»¹¹²⁴, é assumir que estas contradições se estendem ao posicionamento político e mesmo identitário da personagem. Depois de nos dar detalhes do percurso individual de Andrew que o tornam um estereótipo daquilo a que vulgarmente se chama *anti-herói* – a sua fobia protestante perante os típicos ritos católicos, as ambições literárias falhadas, a sensação de ter desiludido o pai mais livresco, os sonhos de grandeza estampados na admiração por Sir Thomas Mallory¹¹²⁵ e, o derradeiro cliché, a asma – Murdoch confronta-o com os primos irlandeses, corajosos, confiantes (e hábeis com cavalos), Pat e Cathal¹¹²⁶ Dumay. Fá-lo de forma sublimemente antitética:

*[Andrew's] uncertain affection took the form of an irritated rivalry. He felt himself indubitably superior to this heterogeneous and, it seemed to him, rather uncultivated and provincial gang of young persons, always noisier, gayer and more athletic than himself. But his superiority was rarely recognized*¹¹²⁷.

Há também um desconforto perante a identidade clara e definida dos primos¹¹²⁸ que redundará em Andrew, desprovido desse sentimento de pertença, num sentimento de inferioridade.

A leitura generosa, mas frontal, da condição humana, traduzida num olhar terno, mas clínico¹¹²⁹, é um traço conhecido da atitude existencial de Iris Murdoch. Andrew é lido permanentemente como um estranho, «um soldado confuso»¹¹³⁰, preso entre «romantismo

¹¹²² Iris Murdoch cuida de que não possamos interpretar este afastamento como mero prazer numa pausa proporcionada pelas férias e para isso vai mais longe: «Andrew detested and feared horses» (*R&G*, 12).

¹¹²³ Esta inferência é lógica apenas de um ponto de vista literário, focado num universo regido por princípios causais onde cada facto surge integrado num todo semântico.

¹¹²⁴ Cf. *R&G*, 10, tradução minha.

¹¹²⁵ Sir Thomas Mallory (c.1405-1471), autor de *Morte d'Artur* e grande responsável pela constituição das lendas arturianas, mas também criminoso violento que escreveu a sua obra na prisão. Para um estudo mais profundo desta questão recomendo a leitura de FIELD, 1993.

¹¹²⁶ Os nomes escolhidos são obviamente significativos. Refiro-me aqui à sonoridade e genealogia irlandesa dos nomes Pat e Cathal. Apesar de possível, a falibilidade de tal juízo impede-me a afirmação de uma hipotética aproximação fonética de Cathal a “cattle” (gado), entendida como ligação à atitude gregária e bovinamente obediente do jovem no âmbito da resistência irlandesa.

¹¹²⁷ *R&G*, 12.

¹¹²⁸ Cheryl K. Bove aborda esta questão: «Andrew's confusion over his loyalties is expressed early in the novel... they [Pat and Cathal] seem to have a clear direction about their loyalties» (BOVE, 1993: 141).

¹¹²⁹ A investigadora norte-americana Nancy E. Snow concedeu-nos nos últimos anos um brilhante estudo sobre este olhar amoroso de Iris Murdoch. Cf. SNOW, 2005 e SNOW, 2011.

¹¹³⁰ *R&G*, 13. No original «a confused soldier» (*R&G*, 13, tradução minha).

infantil, apreensões de menino de escola e (...) alguma velada atitude adulta de medo e de resignação»¹¹³¹. Murdoch, de uma só vez, define Andrew como protagonista e mina consistentemente quaisquer pretensões da personagem a *heroísmo*, provando, uma vez mais, a falibilidade de pretender igualar os termos *protagonista* e *herói*, uma tentação a que demasiados estudiosos sucumbem.

Andrew, o anglo-irlandês que se sente em casa na Inglaterra, é colocado em direta oposição ao primo revolucionário Pat Dumay, uma vez que Cathal ainda é apenas um rapaz¹¹³². O facto de Pat ser mais corajoso que Andrew, mas mais avisado que Cathal coloca-o na figura do soldado amadurecido¹¹³³, a personagem heróica que Andrew admira e despreza. Para o leitor, na posse de um acesso ocasional ao estado de espírito de Pat, ele torna-se mais do que isso – Pat Dumay é o soldado determinado, tomado por uma leitura ascética, claustral, religiosa da sua causa, leitura essa que não impede, mas vence, as dúvidas e uma percepção do perigo clara e realista¹¹³⁴. A atitude monacal de Pat é particularmente óbvia na sua relação com as mulheres¹¹³⁵. Ao longo do romance apercebemo-nos de que Pat se sente desconfortável com a sexualidade ao ponto de a nudez no banho em frente ao irmão se tornar um problema quando Cathal passa de menino a jovem rapaz¹¹³⁶. No entanto, é quando é confrontado com mulheres que o desconforto atinge o ponto máximo, e de forma particularmente notória na ligação com Millie, tia por afinidade, a resistente mais velha, ferosa e turbulenta. Nesses momentos, é-nos permitido um raro acesso à intimidade de

¹¹³¹ *R&G*, 14. No original «His persona as a soldier was still disparate, composed partly of childish romanticism, partly of schoolboy conscientiousness, and partly of some yet veiled adult attitude of fear and resignation» (*R&G*, 14, tradução minha).

¹¹³² Aliás, o facto de Pat amarrar Andrew e Cathal juntos na manhã do *Easter Rising* pode denunciar, para além da metáfora, um sentido patriarcal perante ambos e já não apenas Cathal.

¹¹³³ Discordo totalmente da leitura de Pat apresentada por Margaret Moan Rowe: «For Pat (...) the time for talk of history is over (...). [He] is the embodiment of the lonely fanatic, the precursor of the ideologue/terrorist we have come to know too well in recent years» (ROWE, 2005: 318). É minha convicção que Pat poderá ser a explicação do pretenso fanatismo novecentista, mas nunca um *doppelgänger* arcaico.

¹¹³⁴ Não se confunda esta descrição com um pretenso heroísmo da personagem – na realidade, a leitura heróica dos resistentes irlandeses de *The Red and the Green* é contrária ao desejo da autora, como a própria explicou a A.N. Wilson: «In 1990, IM told me that this novel is the only published novel of which she felt ashamed. When I asked her to expand, she said that it appeared to glorify Irish nationalism and, by extension, to give a romance to the present-day Republican terrorists» (WILSON, 2004: 117). Leituras como a de Clare Brandabour tranquilizariam, talvez, a autora: «the aura of patriotic fervor surrounding the Easter Rising of 1916 is shattered» (BRANDABOUR, 2010: 41).

¹¹³⁵ É interessante refletir sobre a ideia avançada por Margaret Moan Rowe de uma leitura sexual, feminina da própria Irlanda, por parte de Pat: «For all his anger about English domination, Pat Dumay sees Dublin as a woman to be dominated; he conflates military and sexual prowess» (ROWE, 2005: 318).

¹¹³⁶ Cf. *R&G*, 126: «[Pat] had noticed lately that he was a little troubled at being seen naked by Cathal. He would not of course have let any other person see him bare. But the brothers had never troubled themselves at this. What had changed? Perhaps it was simply that Cathal was growing up; and Pat perceived this growing up as something very purely, sharply painful, like the touch of a clean knife or a flame».

Pat, não apenas na dimensão sexual, mas no todo e, particularmente, nas suas reflexões perante a rebelião próxima, uma vez confrontado com o facto de os camaradas – que o fazem ver os irlandeses, ainda que momentaneamente, como alheios, como *eles*, – considerarem a hipótese de abortar o plano. As duas dimensões mesclam-se numa elicitção possibilitada pelo papel da mulher-tentação que Millie representa:

Pat Dumay propped his bicycle against the wall and looked up at the darkened house [casa de Millie] (...). It seemed that life was over. He had only, ever, had but one purpose and now that had been quite suddenly twisted away from him (...). Pat knew that what was lost here could not be retrieved. If they did not act at once they could not act at all (...). Everything had been betrayed.

He cursed the leaders, he cursed Pearse (...). Why could the Irish get nothing right? Such dunces deserved their slavery (...). How and when the idea of Millie came into his mind he was not sure. Somewhere in the flashing centre of his unfocused gaze her image had come to be, like a deity seen by a saint in an ellipse of light. The wretchedness of his body demanded violence, the whip, the brand. Thought, even consciousness, must be choked in feeling, drowned in pain. He recalled how Millie had offered herself, and the disgust he had felt for her, and yet also, as it seemed to him now, how in a totally horrible way she had attracted him. She was a slut, not exactly a woman, but a kind of degraded boy. He pictured her as dirty, sallow, dishevelled, stinking. She had said that she would be waiting for him in her bed (...). It seemed to him almost like a duty to go there, to perform this, as it appeared quite final, act of will (...). Millie was not alone (...). Millie said "I'm sorry, Andrew. I'm sorry, Pat. There's nothing more I can say." Then she added, "All the same, it's quite an achievement, isn't it," and gave a short laugh¹¹³⁷.

A aproximação da ideia de Irlanda a uma figura feminina é recorrente no romance, assumindo dimensões profundamente distintas. Por três vezes Murdoch apresenta a Irlanda como mulher no enredo¹¹³⁸: Kathleen, a mãe de Pat e Cathal, uma religiosa entusiasta cuja noção de virtude (e de virtuosidade individual) inspira os irmãos Dumay e enlouquece o seu segundo marido Barney; Millie Kinnard, a aristocrata guerreira e lasciva¹¹³⁹ cortejada por ingleses, anglo-irlandeses e irlandeses; e Frances¹¹⁴⁰, a rapariga honrada com quem Andrew pretende casar.

¹¹³⁷ *R&G*, 238-245, destaque meu.

¹¹³⁸ Iris Murdoch fá-lo, no entanto, sem comprometer a sua teoria dos perigos da mitificação do real, que será atualizada nas vítimas masculinas dessa mitificação, particularmente em Barney, mas também em Pat, Cathal e Andrew. De interesse para a dimensão da fantasia no romance é a leitura do artigo *The Fight Against Fantasy: Iris Murdoch's The Red and the Green*, de Peter Kemp (KEMP, 1969).

¹¹³⁹ Peter Kemp explica como as duas dimensões se mesclam em Millie: «Millie Kinnard, through whose person the Irish aristocracy makes its entry into the story (...) despite this restless, decadent, sensation-seeking existence, or, perhaps because of it, Millie becomes, when the Rising begins, 'cool and bitter with determination' (...) her gay and exotic persona» (KEMP, 1969: 407).

¹¹⁴⁰ Esta aproximação de Irlanda a Frances Bellman é menos óbvia que as duas anteriores, até pelo menor desenvolvimento dado à personagem e pela ausência de referentes externos, como Cathleen ni Houlihan e a Condessa Markiewicz. Para Margaret Moan Rowe, no entanto, é a representação derradeira da Irlanda

No âmbito do estudo aqui desenvolvido, ganha particular relevância a personagem Millicent Kinnard. Millie, como todos a tratam, é meia-irmã do falecido pai de Andrew e tia por casamento de Pat e Cathal Dumay. Ao longo do romance, esta figura algo caricata de uma mulher, que foi outrora casada e vive agora só, praticando com armas de fogo e empenhado-se no recrutamento de jovens para a causa irlandesa – a ponte com figura de Cathleen ni Houlihan é natural¹¹⁴¹. Podemos mesmo dizer que Kathleen e Millie compõem as duas dimensões, espiritual e guerreira, da mítica personagem irlandesa. Cathleen (ou Kathleen) Ni Houlihan é uma figura feminina mítica que representa a Irlanda. Trata-se de uma mulher de idade avançada que requer o sacrifício de jovens heróis para sua proteção e libertação do jugo inglês, divinizando as ideias de *herói* e de *mártir*. A imagem ganha particular relevância na história cultural e na história irlandesa após a publicação em 1902 de uma peça homônima por W. B. Yeats e Augusta Gregory, na qual Cathleen é uma idosa desalojada da sua casa e dos seus quatro campos verdejantes, numa alusão clara às quatro províncias históricas (Leinster, Munster, Ulster e Connaught), que chega a casa de uma família irlandesa em preparativos para a boda do filho com uma noiva rica. Para o estudioso de teatro Dawson Byrnes, a família do noivo (Gillanes) é a Irlanda, resignada e escravizada, e Cathleen a Irlanda possível¹¹⁴². A anciã convence o noivo a alistar-se na (falhada) revolta irlandesa de 1798 e, uma vez bem-sucedida, rejuvenesce¹¹⁴³. Note-se com particular atenção aqui a escolha de Iris Murdoch do nome Kathleen para a mãe de Pat e Cathal Dumay, mas sem esquecer que o papel da mulher que conduz os guerreiros pertence a Millie Kinnard.

Há, no entanto, uma outra figura, esta histórica, que acompanha o retrato de Millie: a Condessa Constance Markiewicz, a dinâmica e colorida esposa de um exilado polaco, ativa na resistência e responsável pelo treino de jovens irlandeses¹¹⁴⁴. Para lá do biogra-

colonizada, rendida ao colonizador, mas apaixonada pela ideia de independência: «Years before postcolonial theorists connected the position of the colonized with issues of gender, Murdoch created Frances Bellman, engaged to Andrew Chase-White but secretly in love with Pat Dumay» (ROWE, 2005: 318).

¹¹⁴¹ William A. Dumbleton assinalou a aproximação entre o mito, e particularmente a sua atualização em Yeats e Gregory, e a Rebelião de 1916, caracterizando a peça como «a powerful drama of major significance which helped inspire the Rebellion of 1916» (DUMBLETON, 1984: 48).

¹¹⁴² Cf. BYRNE, 2005: 47.

¹¹⁴³ Antoinette Quinn explora a forma como os tipos femininos e as ideias de Irlanda se entrecruzam no mito e na peça: «*Cathleen ni Houlihan*, set in a cottage kitchen in Killala at the time of the French landing, in 1798, stages two conflicting narratives of Irish peasant womanhood. Mrs Gillane and, potentially, Delia, her son's pretty, well-dowered bride-to-be, represent a realist, maternal order, the values of hearth and home, the Poor Old Woman, Cathleen, also dressed as a peasant, represents a contrary order of being – symbolic, nomadic, virginal, sacrificial rather than procreative, not subject to the imperatives of generational replacement, metamorphosing magically from age to youth (...) *Cathleen ni Houlihan*, which subordinated the interests of women to a sacrificial paradigm of male patriotism and invoked a literary tradition of political allegory, was enshrined as the exemplary nationalist play» (QUINN, 1997: 44).

¹¹⁴⁴ Cf. TOWNSHEND, 2006: 16.

fismo, raro em Murdoch¹¹⁴⁵, a autora concede à personagem Millie Kinnard um percurso e traços autónomos, gerando uma figura marcada pela sexualidade e pela relação com o sexo masculino. Ainda atraente, Millie dedica-se à educação sentimental daqueles que a rodeiam e, nomeadamente, de Andrew. Paralelamente, vive um romance tranquilo com Christopher Bellman, pai de Frances, e é adúlada por (e escraviza) Barney Drumm, antigo amante que ela fez desistir de ser padre e se tornou entretanto marido de Kathleen. O final do romance trará duas revelações fundamentais: a (afirmada) ligação incestuosa com o pai de Andrew, seu meio-irmão, e a paixão profunda pelo sobrinho por afinidade, Pat Dumay. Note-se que, à excepção de Cathal, ainda púbere, Millie participa da vida afetiva e/ou sexual de todos os homens do enredo, incluindo o presente-ausente pai de Andrew. Eis uma sinopse destas diatribes, apresentada por Rubin Rabinovitz:

his attractive aunt Millie, who had once seduced his father, undertakes the task of educating him. Millie, a sort of Circe figure, uses her beauty for power. She contributes to Andrew's downfall much as she had once ensnared Barney Drumm, at that time about to go into the priesthood. Millie's treatment of Barney, along with his own weak personality, caused him to become her slave; years ago a promising scholar, he now keeps a diary in which he distorts reality so as to vindicate his own actions. Millie herself is trapped, in this chain of Até, by Christopher Bellman, who uses his wealth as Millie had used her sexual attractiveness¹¹⁴⁶.

De facto, mesmo quando emocionalmente envolvida, Millie nunca é subjugada – como prova, recorde, a reação quando é encontrada por Pat com Andrew, perdendo assim a única hipótese, até então, de relacionamento com o resistente irlandês, o único relacionamento que ela verdadeiramente deseja:

Millie said "I'm sorry, Andrew. I'm sorry, Pat. There's nothing more I can say." Then she added, "All the same, it's quite an achievement, isn't it," and gave a short laugh¹¹⁴⁷.

Nesse episódio, os quatro protagonistas masculinos (Andrew, Pat, Christopher e Barney) reúnem-se em torno da atração sexual de Millie, num momento caricato e cheio de jogos narrativos e de linguagem que outro romancista tornaria mera peripécia de literatura popular¹¹⁴⁸.

¹¹⁴⁵ Também aqui não é uma preocupação central da autora, e a distância entre personagem e modelo histórico leva autores como Clare Brandabour a considerarem Millie «the cruel caricature of Constance Markiewicz» (BRANDABOUR, 2010: 43).

¹¹⁴⁶ RABINOVITZ, 1968: 38.

¹¹⁴⁷ *R&G*, 245.

¹¹⁴⁸ Richard Todd, alias, considera que a ênfase dada a este episódio no romance é excessiva: «It was possibly a mistake to use Millie Kinnard's escapade as a central episode, and it is tempting to suggest that if Murdoch were to rewrite the novel today she would have given more prominence to the character of the failed priest Barney» (TODD, 1984: 58). Bernard Bergonzi atribui a Iris Murdoch uma pretensa paixão pelo jogo narrativo

Ao contrário de Honor Klein, Millie é, clara e notoriamente, uma mulher atraente¹¹⁴⁹; ao contrário de Kate, surge na sociedade como uma mulher independente; ao contrário de Dora Greenfield e Morgan Browne não é jovem. Uma sedutora independente de meia-idade é o alvo ideal de alguma mitomania masculina e de muita mania feminina. Não são apenas as personagens femininas que a rodeiam (mas com quem pouco interage) que desprezam Millie. Também as autoras que sobre ela escreveram revelam o travo amargo, e amiúde subjetivo, da mulher que comenta este tipo de feminilidade. Em 2010, a estudiosa Clare Brandabour apresenta um retrato de Millie, lida pela autora como reflexo vilipendiado da Condessa Markiewicz¹¹⁵⁰, em que ficam claramente patentes os estereótipos femininos¹¹⁵¹:

a woman of great power who exercises mesmeric spells on those around her (...) Aunt Millie is a female version of the demonic male figures in Murdoch's fiction, taking pleasure in destroying and enslaving other people...an obsessive and completely promiscuous flirt...She is a destructive, deceptive slut. Circe was more polite: Circe turned men into pigs, but Millie turns herself into a rutting, grunting sow (...). Murdoch discredits the whole enterprise, making the men misogynistic bullies, the women either pious masochistic drudges like Kathleen, or nymphomaniac sluts like Millie Kinnard, who is a cruel parody of Constance Markiewicz. Perhaps the sadomasochistic homosexual persona in Iris Murdoch simply saw in this Catholic Irish woman – who had everything: beauty, fortune, tremendous courage, the respect of her male colleagues – the heroine that Murdoch herself would like to have been¹¹⁵².

The Red and the Green, é de facto, não um mero relato histórico ficcionalizado, mas, parafraseando Thomas Duddy, uma história complexa de mal-entendidos e auto-desco-

compaginável com literatura popular: «in love with her own contrivances and the slack, cozy prose of commercial fiction» (BERGONZI, 1968). Também Elizabeth Dipple notou este uso do jogo, do lúdico, nomeadamente linguístico, em Murdoch, mas dá-lhe uma dimensão totalmente diferente: «For her, the wordgame is serious rather than funny, to be meditated on endlessly, and with infinite moral, spiritual, and artistic results» (DIPPLE, 1978: 112).

¹¹⁴⁹ Cumpre assinalar aqui que Malcom Bradbury estabelece um interessante paralelismo entre as duas personagens, ambas reduzidas a funções pelos seus companheiros de elenco, mas tornadas, através dessas funções, pólos de atracção: «a charismatic agent (...), a human figure with more than human purport, who draws the other characters through a field of force (...). In this she resembles Honor Klein» (BRADBURY, 1973: 237-238).

¹¹⁵⁰ Brandabour deixa claro no seu artigo aqui citado que considera que Murdoch denegriu uma mulher admirável por Markiewicz ser católica por conversão, num pretensão desprezo murdochiano pelos católicos: «the savagery with which Murdoch caricatures this woman is both puzzling and shocking» (BRANDABOUR, 2010: 56). Indica que Murdoch deixou da Condessa «just enough in common...to make her recognizable» (BRANDABOUR, 2010: 58).

¹¹⁵¹ O claro excesso do tom de Brandabour, que acumula falhas académicas graves (coloquialismos, análises pseudo-psicanalíticas, biografismos abusivos) permite alertar de forma mais veemente para o facto de em 2010 os pressupostos de leitura que incidem sobre as personagens femininas serem ainda radicalmente diferentes daqueles que se aplicam aos seus pares masculinos.

¹¹⁵² BRANDABOUR, 2010: 42-60, destaques meus.

berta¹¹⁵³. Reforço, uma vez mais, que tal não implica, de forma alguma, que a escolha do cenário histórico seja irrelevante¹¹⁵⁴. Muito pelo contrário, a condição de anglo-irlandesa da autora é e será fundamental, fundacional mesmo, na sua leitura do forasteiro, do estrangeiro existencial, que surgirá em diversos cenários e distintas circunstâncias ao longo da sua obra ficcional.

Os temas irlandeses nunca voltarão a ter uma atenção tão privilegiada num romance de Iris Murdoch, algo que parece ser causado pela forma como a crescente complexidade e violência da resistência irlandesa afetam a escritora socialmente empenhada. Em 1976, Murdoch diz, em entrevista a Lorna Sage e Malcom Bradbury¹¹⁵⁵, que a dimensão do conflito atual a impede de voltar a escrever sobre a Irlanda¹¹⁵⁶. No início da década de 90, Iris Murdoch explica esta situação a Jeffrey Meyers, em entrevista:

*My book about Ireland, The Red and the Green, was written before the IRA started up again, so that it was, as it were, an innocent, optimistic book which assumed the troubles were over (...). But now, of course, one's heart is broken over Ireland. I don't think we can go on talking about this because I have such great emotions about it. The activity of the IRA exhibits the extreme of human wickedness. It is an example of how a few evil people can maim a whole society. It is a tragic situation, often misunderstood by people in other countries*¹¹⁵⁷.

2.2.4. *The Nice and the Good* (1968) – Kate Gray – «just like us after all»¹¹⁵⁸

The Nice and the Good, publicado em 1968¹¹⁵⁹, é um romance que coloca no título categorias que ocupam o pensamento filosófico de Iris Murdoch ao longo das décadas – o

¹¹⁵³ Cf. DUDDY, 2002: 308.

¹¹⁵⁴ Discordo assim de Richard Todd quando afirma: «At this stage in Murdoch's career, it must have seemed to many readers that her characters had simply been transferred from their more usual topographical environment to a historically authentic setting» (TODD, 1984: 58). Reconheço, no entanto, a semelhança de preocupações éticas e traços caracteriológicos no enredo.

¹¹⁵⁵ Citada por Cheryl K. Bove.

¹¹⁵⁶ Cf. BOVE, 1993: 142. Fonte original: SAGE, Lorna; BRADBURY, Malcom (1976) – *Iris Murdoch talks to Lorna Sage and Malcolm Bradbury, University of East Anglia Interviews*, gravado a 20 de outubro de 1976.

¹¹⁵⁷ *Apud* MEYERS, 2003: 233-234.

¹¹⁵⁸ Surge no texto original como descrição de John Ducane, lido por Octavian e pela própria Kate. Todas as citações da obra *Nice and the Good* reportam-se à edição Vintage Classics, de 2000 e surgirão aqui identificadas com a sigla N&G (N&G, 341).

¹¹⁵⁹ Suzanne Dutruch fala deste romance como um antecipador de uma nova fase de escrita murdochiana, denominando-o «l'avant coureur des romans de la maturité de l'écrivain» (DUTRUCH, 1984: 4). No mesmo ano, Richard Todd partilha desta interpretação: «*The Nice and the Good*, in atmosphere, treatment and subject matter, marks something of a break with its predecessors. Right from the urbane poise of the opening sentence the reader may sense a new, authoritative, stylistic confidence. The quirks of previous novels ('X would survive', the 'gripping' of a table, repeatedly employed to accompany intense emotion, the over-reliance on the metaphor of the machine) have vanished, and a descriptive capacity not really encountered since *The Bell* is now clearly in evidence» (TODD, 1984: 62).

agradável¹¹⁶⁰ e o Bom¹¹⁶¹. Um dos primeiros textos de recepção da obra, ironicamente intitulado *Nice but not Good*, confunde a suavidade aparente do narrado com uma superficialidade inexistente no romance¹¹⁶², um erro comum perante os romances murdochianos, reféns de sinopses que excluem a profundidade filosófica¹¹⁶³, subjacente, ao invés de explícita, em cada ação e personagem.

A ação de *The Nice and the Good* incide num grupo fechado¹¹⁶⁴ de personagens e reparte-se entre Londres e a beira-mar, o refúgio solarengo¹¹⁶⁵ de Octavian e Kate Gray e da sua tribo, ou antes, da sua corte¹¹⁶⁶. As personagens, como habitualmente em Murdoch, terão toda uma rotatividade de afinidades (sexuais e outras) até concluírem o romance numa, aparente, coesão tranquila¹¹⁶⁷. Após o presumido, e mais tarde confirmado, suicídio do funcionário público Radeechy, o colega John Ducane¹¹⁶⁸ é colocado pelo superior Octavian

¹¹⁶⁰ A título de exemplo distinto, a edição italiana da Editora Feltrinelli optou pela tradução, que se pretende direta «I belli e i buoni». Um termo e outro são definidos pela interação, como recorda Teresa Moore: «In *The Nice and the Good*, Murdoch creates a world wherein morals are derived from social interaction» (MOORE, 2005: 37).

¹¹⁶¹ Guy Backus, num importante estudo da obra filosófica e ficcional de Murdoch, particularmente voltado para *The Unicorn*, profere uma afirmação que se aplica de forma generalizada às personagens murdochianas e, em sentido lato, aos comportamentos humanos: «It is going to be difficult to distinguish the Nice from the Good» (BACKUS, 1986: 71).

¹¹⁶² Cf. BERGONZI, 1968: «an unimportant book: readable, certainly, but with all the triviality and pretentiousness that have characterized Miss Murdoch's novels since *The Bell* appeared about ten years ago» (BERGONZI, 1968).

¹¹⁶³ Recentemente, Indira Nityanandam devotou um interessante artigo à forma como a noção murdochiana de amor, e como tal de Bem, continua a ser o terreno principal de *The Nice and the Good*: «deals with love in its many aspects as embodied in a fascinating variety of characters» (NITYANANDAM, 2010: 151). Esta prioridade do Bem no pensamento murdochiano é um fator que a distingue tanto na Literatura como na própria Filosofia, como indica Carla Bagnoli: «The most distinctive feature of Murdoch's philosophical project is her attempt to reclaim the exploration of moral life as a legitimate topic of philosophical investigation» (BAGNOLI, 2012: 197).

¹¹⁶⁴ Estes grupos fechados são uma constante da obra murdochiana e, segundo Bran Nicol, funcionam como um prisma óptico, necessariamente artificial, voltado para a correta observação do Real em si: «the worlds readers are invited to inhabit when reading her novels are artificial constructs set up by the author rather than transparent windows on to a realistic world» (NICOL, 2010: 16).

¹¹⁶⁵ A introdução de Catherine Bates recorda a estratégia murdochiana de metaforização do cenário e, particularmente, numa linha com ecos platónicos, dos fenómenos meteorológicos: «this is one of Murdoch's hallmarks, the physical world is never just the physical world» (BATES, 2000: viii).

¹¹⁶⁶ Richard Todd refere esta organização diegética: «the 'court'-like element is noticeable (...) in *The Nice and the Good* (1968)» (TODD, 1984: 51). A noção de uma contrução social autónoma é suficiente para Karin Steiner falar de uma dimensão próxima da utopia: «Kate and Octavian Gray have set up a pseudo-utopic society at Trescombe House, a pastoral Victorian retreat in Dorset, in which most of the characters mentioned above are united at the outset of the novel» (STEINER, 1984: 43).

¹¹⁶⁷ Peter Conradi assinala: «the carnival of reconciliation extends as far as the dog and cat, unable equally to share a basket until then» (CONRADI, 2001: 198).

¹¹⁶⁸ Ducane, apesar da centralidade cósmica do casal Gray, é indubitavelmente o protagonista de *The Nice and the Good*. Note-se como o crítico Bernard Bergonzi coloca a questão: «Ducane is the book's nearest equivalent to a hero» (BERGONZI, 1968).

Gray na investigação do caso¹¹⁶⁹. Paralelamente à investigação o romance apresenta-nos à casa de beira-mar dos Gray, Trescombe, em Dorset, e à tribo de Octavian, na qual Ducane se integra: a mulher de Octavian e amante (não sexual?) de Ducane, Kate Gray; a filha de ambos que regressa da escola, Barbara; o irmão de Octavian, Theo, que se isola em Dorset depois de ter sido monge e ter causado o suicídio de um jovem monge que seduziu¹¹⁷⁰; Mary Clothier, amiga viúva que vive com os Gray e o filho adolescente, Pierce; Paula Biranne, amiga separada que se refugiou em Dorset com os filhos gémeos, Edward e Henrietta; Richard Biranne, marido de Paula e colega de Ducane e de Octavian, que virá a ter um papel fulcral na resolução do caso Radeechy; Willy Kost, académico refugiado dos campos de extermínio nazis que vive junto à casa de Dorset, na Trescombe Cottage¹¹⁷¹; e a carismática criada Casie. Lateralmente, conheceremos ainda a amante londrina de Ducane, Jessica Bird, o seu criado irlandês Fivey e o casal de vigaristas, Judy e McGrath. Saberemos, ao longo do romance, que Radeechy celebrava missas pretensamente negras numa cave, nas quais utilizava a prostituta Judy, sob o pseudónimo de Helena de Tróia, e contava com o apoio do marido desta, McGrath. Radeechy é uma figura ridícula, de um mal completamente mitómano que pretende ritualizar e mitificar algo que é, afinal, natural ao Ser Humano. Poderíamos dizer que a caricatura Radeechy corresponde a uma Honor Klein à qual é

¹¹⁶⁹ Será este enredo, próximo do *thriller*, que conferirá ao romance um apelo mais forte. A recensão do *The New York Times*, através de Elizabeth Janeway, declara-o «un-put-downable» (JANEWAY, 1968). São aliás vários os géneros que se entrecruzam em *The Nice and the Good*, como refere Janeway: «Sparkling, daring, great fun, the book sweeps up black magic, science fiction, thriller, and half-a-dozen kinds of novel into the wittiest sort of concoction» (JANEWAY, 1968). A crítica denuncia, no entanto, o estereótipo de romance ao crer que esta maior preocupação com o enredo é o que conferirá excelência literária à obra futura da autora: «one day Miss Murdoch will write a novel that is a novel all the way through» (JANEWAY, 1968).

¹¹⁷⁰ Theo é, de certa forma, um Michael de *The Bell* antes de o projeto de Imber Court lhe dar um propósito existencial. Farzaneh Naseri-Sis chama-lhe: «a paragon of Murdochian humble man» (NASERI-SIS, 2010: 196).

¹¹⁷¹ Darlene Mettler apresenta um interessante estudo desta personagem enquanto um refugiado da contingência: «His distrust of humanity and his abhorrence of turmoil have led him to a life of reclusive scholarly research into the work of Propertius, an elegiac Latin poet known for his classical precision of expression and methodical constructions. Just as Willy's choice of Propertius as a topic of research suggests his quest for order, so also does his choice of music reveal the same propensity» (METTLER, 1991: 62). Na realidade, considero importante acrescentar que, mais tarde, no episódio com Jessica Bird, Willy surgirá já consciente da contingência e do seu papel na condição humana, em paralelo com o profundo e obscuro conhecimento que tem da natureza humana. Para Mettler, é o contacto com Jessica que gera esse estado, e não apenas, como creio, o momento que o revela: «Jessica is the antithesis of order. An artist who emphasizes the transience of art (she insist her young pupils destroy their daily art projects), Jessica is an impressionable and emotional young woman who resorts to screaming and hysterics when threatened with emotional crisis in her life (...) John Ducane walks in to find Willy 'dancing round the drawing room' (168). Willy's anomalous behavior is a result of the liberating experience he has had with Jessica. Unable to resist the euphoria that remains within him, Willy reacts to Mozart's finale in (...) what must have appeared to John Ducane a hedonistic abandon» (METTLER, 1991: 65).

retirada toda a dimensão de *pathos*¹¹⁷². O romance termina com a confirmação, pela voz do narrador, do visionamento de uma nave espacial pelos gémeos¹¹⁷³. Finda esta sinopse é particularmente adequado recordar Howard Moss, quando afirmou que qualquer sumário dos romances de Murdoch se torna inusitadamente redutor e potencialmente ridículo¹¹⁷⁴. É, por isso, igualmente adequado perguntarmo-nos, com Victoria Glendinning¹¹⁷⁵

*Can one combine a grand metaphysical fable with a situation comedy set in a provincial town and hope to get away with it*¹¹⁷⁶?

De facto, é ao nível do enredo¹¹⁷⁷ que os romances de Iris Murdoch autorizam, e amiude justificam, leituras críticas que os consideram rocambulescos¹¹⁷⁸, sórdidos ou simplesmente fracos. Tal crítica só pode, no entanto, resultar de uma leitura apressada

¹¹⁷² Suzanne Dutruch é inequívoca na definição da personagem, cuja mulher cometera adultério com Richard Biranne: «le Radeechy de *The Nice and the Good*, petit fonctionnaire trompé par sa femme et qui essaie de se prendre pour un Dieu ou pour un sorcier» (DUTRUCH, 1984: 3).

¹¹⁷³ *N&G*, 349-50. O episódio é pouco desenvolvido por Murdoch e pela crítica. Tem, no entanto, um tom positivo, como indica Suzanne Dutruch: «Le mystère de la soucoupe volante est un mystère joyeux et vital» (DUTRUCH, 1984: 4). Se forçada a interpretar uma passagem que creio pouco clara, que termina com a entrada em cena da chuva que irrompe o sol inclemente do romance («real rain at last, lovely rain!» *N&G*, 350), hesitaria entre a aproximação da descrição dos alienígenas ao conceito de Ser Humano bom e uma identificação algo rocambulesca, mas nem por isso inverosímil em Murdoch, com os leitores que abandonam Dorset pouco após a nave. Em Murdoch, aliás, coexiste a grande escrita e o cordel, algo que uns pretendem denunciar e outros crêem parte integrante do estilo murdochiano: «The reviewer of *The Philosopher's Pupil* who wrote of its combination of Dostoievsky and soap opera may have offered a greater compliment than he realized» (TODD, 1984: 100).

¹¹⁷⁴ Cf. MOSS, 1986.

¹¹⁷⁵ Glendinning reporta-se a *The Philosopher's Pupil*, mas a pergunta é extensível a *The Nice and the Good* e, excluindo a dimensão de província, ao todo da obra murdochiana.

¹¹⁷⁶ GLENDINNING, 1983.

¹¹⁷⁷ Joyce Carol Oates, apesar da admiração por Iris Murdoch, afirmou: «There is a dizzying profusion, then, of characters, incidents, settings, endings, so much so that even admirers of Murdoch's fiction often complain that they cannot remember a novel only a few days after having read it» (OATES, 1978: 2). Mais tarde dirá: «Iris Murdoch's ambitious, unique and ingeniously plotted novels... A representative Murdoch novel (...) is so densely populated and its dazed characters kept in such frenetic motion that it is sometimes difficult to remember what has happened to whom and why, which is perhaps the author's intention (...) a harlequinade in which many seek salvation but few find it» (OATES, 1983).

¹¹⁷⁸ Malcom Bradbury fala de «rococo plots» (BRADBURY, 1973: 232). Um outro aspeto habitual na crítica a Iris Murdoch é o reconhecimento da quantidade e rapidez de escrita da autora, interpretados como sendo proporcionais a alguma debilidade artística. A própria Murdoch terá, como apontou A. S. Byatt (cf. BYATT, 1976: 37), parodiado o estereótipo feito em torno dela própria na figura de Arnold Baffin, personagem de *The Black Prince*: «Arnold Baffin's work was a congeries of amusing anecdotes loosely garbled into 'racy stories' with the help of half-baked unmeditated symbolism. The dark powers of the imagination were conspicuous by their absence. Arnold Baffin wrote too much, too fast» (BP, 43).

de contracapa que ignore a profundidade literária e simbólica dos textos da autora¹¹⁷⁹. O próprio crítico citado, Howard Moss, explora esta dualidade murdochiana ao enunciar aquelas que considera serem as três dimensões da obra da autora:

*Murdoch establishes her authority as a novelist in three distinctive ways: first in the ingenuity of her plotting, although not always in its working out (...). Then, too, Murdoch's interpolations of thought on this and that subject are almost all of them provocative and astute. (...). Finally, Murdoch's descriptive powers, astonishing at their best, have the force of the realist and the fabulist combined, rather than of the surrealist or mere fantasist*¹¹⁸⁰.

Aliás, as próprias escolhas de estilo poderão funcionar como metáfora para uma mundividência tipicamente murdochiana. Ana Raquel Fernandes, por exemplo, aproximou recentemente o picaresco de muitos dos textos murdochianos, enquanto dimensão ligada ao acaso e à coincidência, da aceitação pela autora da dimensão contingente na existência humana¹¹⁸¹. Há assim toda uma dimensão filosófica e simbólica associada às aventuras e desventuras das personagens. Um exemplo constante é a figura da epifania. Através destes momentos de iluminação cognitiva, suscitados por algo de externo (geralmente um objeto artístico¹¹⁸² ou um fenómeno natural), Murdoch pretende não apenas descrever o momento de contacto direto, não-mediado, com o Real de determinada personagem, mas, idealmente, funcionar como possível impulsor de um momento semelhante no leitor¹¹⁸³. Também *The Nice and the Good* inclui dois momentos de epifania murdochiana:

¹¹⁷⁹ Esta seria, aliás, uma crítica extensível às obras de William Shakespeare, também elas grosseiramente menosprezadas se cingidas ao enredo. *The Nice and the Good* tem, aliás, um tom shakespeariano, como refere Richard Todd: «Octavian and Kate Gray preside over an extensive *ménage* at Trescombe House, and the resemblance to the courtly world of Shakespearian comedy in this novel is not hard to see» (TODD, 1984: 63).

¹¹⁸⁰ MOSS, 1986.

¹¹⁸¹ Ana Raquel Fernandes afirma mesmo: «Murdoch's adoption of the picaresque structure (highlighting contingency and discontinuity) and of the corresponding rogue character is a clear indication of her philosophical ideas as expressed in her novels» (FERNANDES, 2009: 90).

¹¹⁸² Marije Altorf assinala a forma dupla como a Arte em Murdoch permite este acesso a uma consciência despersonalizada e, simultaneamente, funciona como o palco da sua tolerância em relação à incapacidade de atingir essa anulação do ego: «Art and literature play an important role in her moral philosophy. Novels, in particular a selection of novels from the nineteenth century, reveal for Murdoch what philosophical texts have much more difficulty in arguing for. Art thus indicates what an exemplary state of consciousness can be like, but also shows more common states of mind» (ALTORF, 2008: 1-2).

¹¹⁸³ James Clements faz uma interessante análise deste aspeto em Iris Murdoch e autores seus coevos: «The canon of mystical literature is comprised of texts created by individuals also attempting to do justice to their knowledge of the extra-linguistic. In the majority of cases, 'doing justice' meant not just to mimetically represent the mystical experience, but to help engender a similar encounter or state of mind for the reader. The majority of comparative mystical literature is not comprised of accounts of mystical experiences, but of tools, and similar tools were adopted and employed by the authors under consideration in this study to fashion works that did not seek directly to articulate the mystical fact, but rather to usher in new ways of thinking» (CLEMENTS, 2012: 19-20). Clements estabelece depois como par central de estratégias a apofasia e a catofasia,

Paula, uma vez mais, como Dora Greenfield de *The Bell*, na National Gallery¹¹⁸⁴, e sobretudo John Ducane num rochedo escavado de Dorset¹¹⁸⁵ do qual a muito custo se salva e salva Pierce¹¹⁸⁶. Desse contacto com a fragilidade humana, Ducane retirará uma resolução algo radical, mas substancialmente murdochiana:

I wonder if this is the end, thought Ducane, and if so what it will all have amounted to. How tawdry and small it has all been. He saw himself now as a little rat, a busy little scurrying rat seeking out its own little advantages and comforts. To live easily (...). He thought, if I ever get out of here I will be no man's judge. Nothing is worth doing except to kill the little rat, not to judge, not to be superior, not to exercise power, not to seek, seek, seek. To love and to reconcile and to forgive, only this matters. All power is sin and all law is frailty. Love is the only justice. Forgiveness, reconciliation, not law¹¹⁸⁷.

isto é a falência do verbo ou a superação das fronteiras do verbo. Em Iris Murdoch, Clements encontra o uso da apofasia e relaciona-o com Platão e Wittgenstein: «the problem of expressing the ineffable Good, moving from the apophatic to the kataphatic (...). Iris Murdoch's novels, and her ethical philosophy, may at last in part be viewed as an ambivalent response to Wittgenstein's claim in the *Tractatus Logico-Philosophicus* that metaphysical concerns are wholly beyond discussion (...) her early novelistic struggle with the problem of linguistic authority, through to her later successes with apophatic structure in the 'writer' novels of the late 1970s (...) her seemingly postmodern traits arise less out of an affinity with post-structuralism than from an apophatic mysticism that draws directly from Plato, and, more ambivalently, from Wittgenstein. As mentioned earlier, the combination of apophaticism with literary experimentalism is not a purely postmodern trait, as it had a strong precedent in the modernist era. This is particularly true of the later work of Eliot, Joyce, and Beckett, each of whom negates language in their writing in order to move beyond it» (CLEMENTS, 2012: 27).

¹¹⁸⁴ Richard Todd afirma que o episódio poderá também invocar Henry James: «the reconciliation between Paula and Richard is played out in front of the Bronzino in the National Gallery (this detail may contain an echo of James's *The Wings of the Dove* (1902))» (TODD, 1984: 66). Farzaneh Naseri-Sis aproxima o quadro *An Allegory with Venus and Cupid* (c. 1545) de Bronzino à própria diegese do romance: «The mythological figures in the novel have also been personified by the characters in the novel; namely, Octavian Gray is the personified Folly who rejoices in his wife's illicit affairs, and Judy and Kate Gray are Venus figures in the novel» (NASERI-SIS, 2011: 37). Para a académica, o papel do quadro em *The Nice and the Good* é o de invocar a transitoriedade do amor, tema central do romance (cf. NASERI-SIS, 2011: 44). Também Cheryl K. Bove e Anne Rowe já tinham estabelecido o paralelo, chegando a ponderar a hipótese de o quadro ser, afinal, o ponto de partida do enredo: «Described by the National Gallery catalogue as its most erotic painting, it depicts Time and Truth removing a curtain to reveal Venus and Cupid (mother and son) frozen in the moment before sexual consummation. Time's disapproving face stare at Truth; Cupid treads on the doves of fidelity and the ugly face of Jealousy tears her hair. Heedless of the thorn piercing his right foot, a mischievous Folly showers the lovers with flowers, and Deceit, a beautiful girl with the hindquarters of an animal and a tail ending in a scorpion's sting, is behind him. Murdoch equates characters in the novel to each of these figures and, in so doing, explores the untrammelled sexual freedoms that characterized the 1960s. It is indeed possible that this painting was Murdoch's primary source of inspiration for this novel» (BOVE & ROWE, 2008: 40).

¹¹⁸⁵ Peter J. Conradi identifica esta ligação do espaço marítimo à finitude com o poema de Valéry *Cimetière Marin* e classifica-o de «the zone of contingency» (cf. CONRADI, 1994).

¹¹⁸⁶ *N&G*, 285-309.

¹¹⁸⁷ *N&G*, 304-305.

Ducane é, no contexto do romance, a figura que mais conhecimento adquire acerca da essência humana e, caracteristicamente em Murdoch, da vida moral¹¹⁸⁸. Não se trata, no entanto, de uma viagem de estilo *bildungsroman* à maneira de Dora Greenfield de *The Bell*, na qual o ponto de partida seja bom¹¹⁸⁹, mas imberbe. Desde início, no confronto com o pretenso Mal das mitomâncias de Radeechy, que Ducane demonstra um raciocínio mais lúcido¹¹⁹⁰:

It's the dreariness of it, thought Ducane, that stupifies. This evil is dreary, it's something shut in and small (...) Whatever it was that Radeechy had so assiduously courted and attracted to himself, and which had breathed upon him, squirted over him, that odour of decay, had no intensity or grandeur. These were but small powers, graceless and bedraggled. Yet could not evil damn a man, was there not blackness enough to kill a human soul? It is in me, thought Ducane, as he continued to look through the empty blue staring eyes of McGrath. The evil is in me. There are demons and powers outside us, Radeechy played with them, but they are pygmy things. The great evil, the real evil, is inside myself¹¹⁹¹. It is I who am Lucifer (...). Had Radeechy felt this (...) ¹¹⁹²?

Ao contrário de Dora, Honor ou mesmo Millie¹¹⁹³, a figura feminina que destaque, Kate, tem um papel central na comunidade representada – pertence-lhe, se não mesmo, a rege.

¹¹⁸⁸ Num paradoxo pleno de ironia murdochiana, quanto mais se aproxima da virtude mais Ducane perde o caráter supra-humano na leitura das personagens que o rodeiam: «Eventually, through the decisions he takes, the surrounding cast do come to perceive him as devoid of the mystique which they have bestowed upon him» (TODD, 1984: 65). Farzaneh Naseri-Sis inclui também Theo no processo de anulação do Eu: «John Ducane's and Theodore Gary's process of unselfing. The former character is shown to be in a state of illusion that he comes to recognize through love and a near death experience, and he finally becomes partially unselfed. The latter is demonstrated to have already recognized the nature of his solipsism or state of illusion. He, finally, accepts death and becomes a candidate for being fully unselfed» (NASERI-SIS, 2011: 30).

¹¹⁸⁹ O episódio do resgate da borboleta vermelha no comboio por Dora denota já a sua preocupação com o Bem e a Liberdade, antes das transformações levadas a cabo pelo confronto com o Outro em Imber Court. Para um estudo mais profundo do episódio, do ponto de vista filosófico, Elin Svenneby apresentou um interessante estudo deste episódio em *Dora and the butterfly/Dora e la farfalla* (SVENNEBY, 2008).

¹¹⁹⁰ Também Suzanne Dutruch assinala este aspeto: «Pour John Ducane (...) ce faux pouvoir est dépeillé et dégradant, morose et sans grandeur, le mal est autre part, en nous» (DUTRUCH, 1984: 3-4).

¹¹⁹¹ Dir-se-ia que *The Nice and the Good* em particular, e a obra de Iris Murdoch em geral, procuram responder à questão eterna, aqui sintetizada por Reg Luhman: «Is evil real in the way that objects are real or is it a spiritual force or just something 'in the mind' which seems real to us?» (LUHMAN, 2006: 8).

¹¹⁹² *N&G*, 214.

¹¹⁹³ Há uma proximidade notória entre Millie e Kate, que faz Peter Conradi incluí-las no mesmo tipo de personagem murdochiana, do qual considera Antonia Lynch-Gibbon de *A Severed Head* o exemplo supremo: «The type in question here is an upper middle-class matron whose creative impulse is unsatisfied. Hence she has a quixotic belief in personal relationships and makes a cult of them. She conducts a number of emotional intimacies simultaneously and may be thought emotionally promiscuous. She likes to bring people together, she believes in loving more than one person at a time, she values intuition but also usually believes in the civilizing and transforming powers of rational discourse, and she may be tempted to perceive herself as a source or even a symbol of unity in the small set over which she presides» (CONRADI, 1981: 428-429). No

No entanto, e também ao contrário de Dora e Honor, não é protagonista, ainda que possua um efeito dominador¹¹⁹⁴ nos que a rodeiam:

*At that moment Kate Gray came into the kitchen, followed by Mingo, and at once as if struck by some piercing stellar ray the scene dissolved into its atoms and reassembled itself around Kate as centre*¹¹⁹⁵.

Ainda assim, as suas acções não são fulcrais para o decurso do enredo. Se colocarmos de parte a ligação emocional com John Ducane, Kate surge como um transeunte pouco inocente do romance, um espectador deleitado. Está genuína e quase generosamente interessada nos destinos das outras personagens, mas a partir de um plano da «profunda superioridade dos socialmente seguros»¹¹⁹⁶ e de uma «magnanimidade desatenta»¹¹⁹⁷. Para este sentimento de superioridade caridosa contribui em muito o santuário da sua relação afetuosa com Octavian, com quem (assim crê Kate) não há mentiras¹¹⁹⁸. É a própria Murdoch que estabelece a conexão entre o conúbio feliz e a generosidade (superficial, mas espontânea) do par¹¹⁹⁹. São personagens simpáticas (*nice*), de facto. Kate Gray demonstra assim, nas palavras de Peter J. Conradi, e do próprio romance, um egoísmo generoso, que se torna uma força ativa para o Bem¹²⁰⁰.

Há, de facto, para lá do monumental egoísmo, um desejo de bem-estar genuíno que é extensível ao Outro e que visa uma forma (agradável, simpática) de bem. Kate é claramente *nice*¹²⁰¹,

entanto, é notório que, no oposto de Kate, Millie assume uma dimensão (ainda que não auto-consciente) de marginalidade (ainda que atraente) em relação ao elenco do romance.

¹¹⁹⁴ É esse efeito dominador que leva à forma na qual Maria Greenwood classifica a personagem: «Kate Gray, the central character of the book» (GREENWOOD, 1994: 166).

¹¹⁹⁵ *N&G*, 17.

¹¹⁹⁶ *N&G*, 19. No original, «the deep security of the socially secure» (*N&G*, 19, tradução minha).

¹¹⁹⁷ *N&G*, 19. No original, «a careless magnanimity» (*N&G*, 19, tradução minha).

¹¹⁹⁸ Esta partilha absoluta, que resultará ser mais de Kate do que de Octavian, é algo de conhecido pelas restantes personagens, incluindo John Ducane: «[Ducane] had found himself somewhat in love with her and had apprehended her as somewhat in love with him... Kate was very married. He was certain that there was no thought in her lovely head which she did not impart, in their long nightly conversations, to her husband. He had no doubt that the married pair had discussed him. He would not have been mocked, but he might have been laughed at (...). Whatever had so beautifully happened was something to which Octavian was privy» (*N&G*, 29). No entanto, a liberdade do casal poderá não ser compreendida pelas restantes personagens, como poderá induzir-se da oferta de um relógio de cuco (cuckoo=traído) por Barbara ao seu pai, Octavian. Diz Darlene Mettler a propósito do casal Gray, Kate e Octavian: «The relationship is also depicted by another musical sound in *The Nice and the Good*, that of the cuckoo bird's song» (METTLER, 1991: 71). A referência é constante, chegando Farzaneh Naseri-Sis a classificá-la como: «exaggerated through its repetition» (NASERI-SIS, 2011: 44).

¹¹⁹⁹ Cf. *N&G*, 19-20.

¹²⁰⁰ Cf. CONRADI, 2001: 87.

¹²⁰¹ Peter Conradi assinalou a forma como Kate é retratada de maneira razoavelmente positiva no romance, comparando-a com personagens murdochianas similares: «The wife – the hostess, as I have called her – is

ao mesmo tempo que acredita ser *good*, e, por essa crença, se afasta ainda mais da hipótese de Bem, como sublinha Bernard Bergonzi, que atribui a circunstância à relação amorosa com o marido¹²⁰². Na realidade, e apesar de por vezes menosprezar Octavian¹²⁰³, Kate tem uma forte dependência afectiva dele. De certa forma, o relato exaustivo a Octavian parece sancionar, para Kate, cada um dos seus atos, algo que, no entanto, não é comum aos outros amantes que mantém e esconde entre si, incluindo John Ducane¹²⁰⁴. Kate Gray vive numa busca contínua de prazer e entretenimento, como é magistralmente mostrado por Murdoch no momento em que Kate seduz/é seduzida por Fivey, o criado do seu amante John Ducane, que ela visita, numa tentativa de recolha de informação:

'I am Mrs Gray. You are Fivey, I believe' (...). Kate surveyed Fivey across the table. She found him very unexpected indeed. Ducane's attempts at describing, in answer to a question of Kate's, his man's personal appearance had been vague and had made Kate anticipate something a little coarse and brutish. Brutish perhaps Fivey was, but with the picturesque romanticised almost tender brutishness with which the Beast is usually represented in productions of Beauty and the Beast, a large touching cuddly animal which had always seemed to Kate in her childhood greatly to be preferred to the tediously handsome prince into which it had to be metamorphosed in the end (...). I wonder if I could persuade Octavian to grow a moustache, I never realised it could be so becoming (...). 'Good heavens!' cried Kate. 'Mr Ducane never told me you were Irish!' There was no mistaking the voice. 'Why I'm Irish too!' (...) 'How splendid, I come from County Clare. Where do you come from?' 'I come from County Clare myself. 'What an extraordinary coincidence!' cried Kate. 'Well, that's a real bond between us. (...) And do you often go back?'

viewed with more or less suspicion and affection by the author or narrator. Kate Gray comes off well» (CONRADI, 2001: 429).

¹²⁰² Cf. BERGONZI, 1968.

¹²⁰³ Apesar do erro em que incorre, como se comprovará na revelação final do adultério secreto de Octavian, Kate considera o marido verdadeiro e inofensivo. Compará-lo ao eunuco Osmin, da ópera *Die Entführung aus dem Serail*, de Mozart, traz à superfície simultaneamente a expectativa de Kate e a sua falência (Osmin não é eunuco, como prova uma tentativa de sedução no segundo ato da ópera). No seu estudo sobre a música em Iris Murdoch, Darlene Mettler apresenta uma interessante leitura em torno desta questão: «Murdoch intends Kate's comparison of her husband and Osmin to say something not only about Octavian, but also about Kate herself. She has assessed Osmin as a 'super eunuch' because he is fat, a plausible effect of castration, and also because he has been assigned to watch over the women. Yet Osmin is, in fact, not a eunuch; indeed he makes amorous advances to Blonda, a captive of the Pasha in the opera, and ceases his pursuit only because he is interrupted by Constanza and the Pasha. Kate's mistaken impression of Mozart's character is analogous to her false illusions of Octavian. Because Kate shares all of her infidelities and infelicities with her husband (...), she assumes that he does the same. Her confidence, indeed her complacency, enable her to share her home with Paula Birrane and Mary Clothier, taking for granted that, although Octavian refers to them as his 'harem,' he will not be sexually attracted to them, Octavian, assumes Kate, does not have a penchant for 'other women'. Accordingly, Octavian functions as 'super eunuch' of his 'harem' at Trescombe Cottage» (METTLER, 1991: 70).

¹²⁰⁴ No caso de John Ducane, o engano é mútuo, pois Ducane esconde de Kate a ligação a Jessica Bird: «just before Kate discovers Jessica's letter to John, indicating his on-going affair with Jessica in London, Kate is awakened by the cuckoo's song at four in the morning» (METTLER, 1991: 73).

'It's the fare, ma'am. I send my mother a little bit of my wages, you see.' I must give him the fare, thought Kate, but how? He looks rather a proud man (...). I do rather wish he was our servant. I wouldn't at all mind having Fivey (...). 'What's that?' (...) 'A waste disposal unit' (...) with a flash like the escape of a fish, one of the little white gloves slid down over the slippery steel surface (...) Kate poured out the slivovitz. She had forgotten its quite extraordinary sexy smell (...). She laid her own hand down very slowly and carefully on top of Fivey's hand (...). They continued to stare at each other (...). The chestnut-coloured moustaches grew nearer and nearer and larger and larger. Kate closed her eyes. 'Octavian, do stop laughing. I think you're awful' 'You mean to say the fellow actually made a pass at you?' 'No, darling, I've already explained. I made a pass at him!' 'And then you slipped him a tenner to visit his old mother!' 'It was the least I could do' 'Kate darling, you're mad, I adore you!'¹²⁰⁵.

Note-se na passagem anterior os referentes culturais infantis, a inocência aparente no comentário relativo ao marido, Octavian, a generosidade controversa (embora imediata, e não mera resposta) na questão da viagem a County Clare, a metáfora da destruição das luvas cosmopolitas e da escolha da bebida alcoólica e, sobretudo, a pueril ternura do relato ao marido que encerra este episódio das aventuras de Kate Gray, desta vez ao estilo «A Bela e o Monstro».

Para além de alguma ocasional e sempre momentânea comiseração, há uma dimensão trágica no epicurismo aparentemente inato a Kate, implícita na resposta que ela dá a Ducane quando este lhe pergunta se alguma vez tivera inclinações suicidas¹²⁰⁶. A atitude aparentemente efusiva e satisfeita, a recordar os *señoritos satisfechos* de Ortega y Gasse¹²⁰⁷, parece esconder falhas que a personagem não ignora, mas escolhe menosprezar, até porque os outros, mesmo o mais profundo Ducane, parecem ser incapazes de as aceitar. Cabe a Kate Gray cumprir um estereótipo misto de balzaquiana feliz:

'Do you think it's ever safe to say one's happy?' said Kate. 'I think it would be ungrateful in someone who, like you, is always happy, not to admit it sometimes!', said John Ducane. *'(...) Yes, it's true that I'm always happy. But there are degrees of it'*¹²⁰⁸.

Ora, na verdade, Kate parece ser não tanto uma personagem simples e simplesmente feliz, mas uma personagem decidida a construir e viver o seu próprio conforto. Parece

¹²⁰⁵ N&G, 146-149, destaques no original.

¹²⁰⁶ Kate responde: «Good heavens no! But then for me life's always been such fun» (N&G, 47). Para lá da simples relevância de Ducane achar pertinente colocar a questão a Kate, a segunda parte da resposta (e o facto de ser, precisamente, um segundo momento de reflexão) deixa a porta aberta à leitura de uma personagem constantemente necessitada de escapismos e diversões, como travão ao abismo.

¹²⁰⁷ Eis como Ortega y Gasset define o conceito em *A Rebelião das Massas*: «el niño mimado de la historia humana (...) el heredero que se comporta exclusivamente como heredero (...) el que cree que nada es fatal, irremediable e irrevocable» (ORTEGA Y GASSET, 1962: 208, 211).

¹²⁰⁸ N&G, 96.

ser, assim, mais uma personagem disposta a compreender e pactuar com o estereótipo da burguesa graciosa e gratuitamente feliz do que constituir uma concretização real desse estereótipo. Ainda assim, no percurso escolhido por Kate, a forma como vai assumindo um papel pré-estabelecido redundará numa progressiva valorização do mesmo.

O facto de Kate permanecer presa a fantasias românticas infantis para as quais canaliza caprichos e pulsões¹²⁰⁹ torna-se evidente no seu retrato de Fivey¹²¹⁰, que aqui recordo, no qual afirma ter o irlandês uma

*picturesque romanticised almost tender brutishness with which the Beast is usually represented in productions of Beauty and the Beast, a large touching cuddly animal which had always seemed to Kate in her childhood greatly to be preferred to the tediously handsome prince into which it had to be metamorphosed at the end*¹²¹¹.

Como se nota acima, Kate vive entre o instinto e a convenção, procurando conciliá-los num misto feliz. No entanto, esse processo nem sempre é linear: mesmo depois de defender a necessidade de fazer a paz com o passado¹²¹², o rancor final pela ligação de Ducane e Mary Clothier fá-la achar deprimente a «benevolência universal»¹²¹³ de Octavian. Ainda assim, e já determinada a vencer-se, decide convidar o novo casal e superar-se interiormente, num paradoxal eco do *samodovolnost* (orgulhosa e agradável auto-suficiência) de Tolstoi¹²¹⁴. Kate possui, na feliz expressão de Angela Hague, um «ego auto-protector»¹²¹⁵ que a afasta da dor pela recusa consciente da mesma, como descreve Conradi:

¹²⁰⁹ Diz-nos a este respeito Lisa Fiander, autora de um estudo que aborda as relações da obra de Iris Murdoch (e outras autoras) com os contos de fadas: «In Murdoch's novel *The Nice and the Good* (1968), Kate Gray compares Gavin Fivey, the mysterious Irish manservant of her bachelor friend John Ducane, to the fairy-tale beast, which she had always preferred to 'the tediously handsome prince into which it had to be metamorphosed.' Happily married, Kate is nevertheless unable to resist flirting with the 'coarse and brutish' Fivey. In each of these examples, it is the male's bestial aspect that makes him attractive» (FIANDER, 2004: 70).

¹²¹⁰ Conferir um cariz romântico a Fivey é uma tentação à qual Kate não é a única a sucumbir. Em recensão, a crítica Elizabeth Janeway recorda que a personagem se diz filho de uma sereia e declara-o «an incarnation of the Shape-changer, whom we remember best as the Old Man of the Sea» (JANEWAY, 1968). No próprio romance, Fivey é objeto de reconstrução à sua medida pelas personagens que o rodeiam, até ao ponto da definição da sua origem: «Ducane, Kate and finally Judy (who elopes with him), each believe Fivey to be a compatriot (respectively Scottish, Irish and Welsh-Australian)» (TODD, 1984: 66). Farzaneh Naseri-Sis assinala esta dimensão camaleônica de Fivey: «Fivey is probably the most entertaining one. He functions as the trickster that convention says is incarnated in a clever, mischievous man, a simple peasant who tries to survive the dangers and challenges of the world using trickery and deceit as a defense» (NASERI-SIS, 2011: 35).

¹²¹¹ *N&G*, 146, destaque meu.

¹²¹² Cf. *N&G*, 47: «One must be reconciled to the past».

¹²¹³ *N&G*, 339. No original, «universal benevolence» (*N&G*, 339, tradução minha).

¹²¹⁴ Recordo, com Peter Conradi, que em 1966 John Bailey, marido de Iris Murdoch e reconhecida influência na obra da autora, publicara *Tolstoy and the Novel* (cf. CONRADI, 2001: 189-190).

¹²¹⁵ HAGUE, 1984: 60. No original, «self-protective ego» (HAGUE, 1984: 60, tradução minha).

*She does not strike us as likely to make her pain into a feast, as the more puritan characters do*¹²¹⁶.

A forma pacífica como perceciona e aceita as emoções humanas está a milhas da atitude exótica e até sinistra de Honor Klein. Aliás, em todo o romance, regista-se esta recusa de um certo sensacionalismo existencial patente em *A Severed Head* (e, até certo ponto, parodiado na figura de Radeechy), como recorda Catherine Bates na introdução à edição da Vintage de *The Nice and the Good*:

*Good and evil have a familiar, homely, man-made quality. They are all too human – not other, not divine*¹²¹⁷.

A. S Byatt notara já esta característica central de *The Nice and the Good* aquando da sua recensão crítica do romance:

*One of Iris Murdoch's great gifts as a realistic novelist (...) is a gift for analysing conscious thought in her characters as well as unconscious impulses and emotional states. Her characters think and what they think and how (and how intensely they habitually think) affects what they do, which is what we find in life more often than in novels. In her more remote and Gothic novels her powerful central characters are largely symbolic, rigidly contained in a philosophical myth designed by the author. [The Nice and the Good] has no mythological centre and is the better for it. The ideas are worked out through the characters' reflections on them... In a bad Murdoch novel [Radeechy] would have been important; here his small evil is placed by Ducane's vision of it as empty and puerile*¹²¹⁸.

Também Honor Klein é, no seu perfil mitificado, uma construção do pensamento das outras personagens, estando o verdadeiro Mal em cada um, de forma voluntária ou até, como em Kate Gray, simpaticamente involuntária¹²¹⁹. Assim, a dimensão de *nice*¹²²⁰ torna-se, de facto, numa consubstanciação das boas intenções que permitem ao sujeito viver plenamente as fantasias que gera em torno de si próprio e do Mundo e, assim, afastar-se da real percepção do Outro e de qualquer esforço de Atenção e Amor, os valores primordiais para Iris Murdoch.

¹²¹⁶ CONRADI, 2001: 195.

¹²¹⁷ BATES, 2000: xi.

¹²¹⁸ BYATT, 1968: 113-114, destaque no original.

¹²¹⁹ Há uma certa ideia de castelo de areia na noção de bem dos Gray ('nice') que é derrubado no confronto com o Bem, podendo, assim, aplicar-se aqui a leitura de Charles Poore: «No other novelist now writing in England except Elizabeth Bowen can match her in her ability to draw characters completely and then show what happens when their sandcastles are swept by the tides in the affairs of women and men» (POORE, 1957).

¹²²⁰ Farzaneh Naseri-Sis sintetiza a caracterização murdochiana sustentada no romance: «Murdoch argues about two kinds of men in *The Nice and the Good*, the good man and the mediocre man. She shows that the good man should be humble and a humble man is able to distinguish the dividing line between the nice and the good. He is both able to see the state of illusion he is in and capable of challenging the illusory state to approach goodness» (NASERI-SIS, 2011: 54).

2.2.5. *A Fairly Honourable Defeat* (1970) – Morgan Browne – «let it drift»¹²²¹

Reduzido ao enredo essencial, *A Fairly Honourable Defeat* foca o impacto da vontade de um homem numa rede de indivíduos¹²²². Julius King¹²²³, cientista e antigo prisioneiro dos campos de concentração nazis, regressa a Inglaterra e encontra uma série de personagens, combinadas em laços de família¹²²⁴: os antigos colegas, actualmente funcionários públicos, Rupert e Axel; Simon¹²²⁵, companheiro sentimental de Axel que é também irmão mais novo de Rupert; Hilda, a mulher de Rupert; Morgan, a irmã mais nova de Hilda, recém-regressada a Londres depois de abandonar o amante¹²²⁶, o próprio Julius; e Tallis, o marido abandonado por Morgan. Peter, o filho de Rupert e Hilda, e Leonard, o pai de Tallis, completam o elenco. Durante a maior parte do romance, Morgan, que tomou a iniciativa de abandonar Julius, tenta reconquistá-lo. Sob a forma de um jogo de sedução, e como maneira de manter uma ligação direta com o antigo amante, Morgan aceita a

¹²²¹ Frase da própria personagem, em relação ao casamento (ou possível divórcio). Todas as citações da obra *A Fairly Honourable Defeat* reportam-se à edição Vintage Classics, de 2001 e surgirão aqui identificadas com a sigla FHD (FHD, 203).

¹²²² Não é de estranhar a aproximação que muitos fazem entre Julius King e Elias Canetti. Julian Preece recorda: «For the evil genius Julius King in *A Fairly Honourable Defeat*, she uses Canetti's Sephardic origins and his foreignness in English surroundings in ways that he had good reason to find distasteful» (PREECE, 2007: 47).

¹²²³ Darlene Mettler avança a interpretação para o nome King: «His arrogance and egotistical behavior throughout Murdoch's novel suggest that, symbolically, he has 'crowned himself' many years hence and that he therefore perceives himself as above the laws that govern ordinary men» (METTLER, 1991: 85). Mettler recorda que o final do romance nos traz Julius King a assistir à ópera *L'Incoronazione di Pompeo*, de Monteverdi, mas esse dado faz-me crer que é ao longo do romance, e não «many years hence» como diz Mettler, que Julius King se coroa definitivamente, num trono solitário e amargo.

¹²²⁴ Na sua dissertação de doutoramento, Carol Richer aborda este aspeto e diz: «Murdoch's novel (...) presents a realistic view of a contemporary English family as they try to establish relationships with one another and survive the contingencies of the modern world» (RICHER, 1985: 16).

¹²²⁵ Simon é quase uma caricatura de um homossexual efeminado, o que fará a sua resistência moral ao longo do romance ter um impacto ainda maior junto do leitor: «Simon is an effete homosexual who delights in clothes and interior decoration. Emphasis on Simon's interest in fashion and his foppish style of dressing permeates the novel» (METTLER, 1991: 86). No entanto, de acordo com Tammy Grimshaw, Murdoch não partilhava desta identificação entre *homossexual e efeminado*: «A careful reading of Murdoch's notes in an early draft of *The Bell* at the University of Iowa reveals that, as early as 1957, she opposed a universal notion of homosexual effeminacy» (GRIMSHAW, 2004). Grimshaw teoriza, então, a hipótese de Simon corresponder a uma imagem desejada socialmente, enquanto facilitador de catalogação: «Murdoch illustrates through the characterization of Simon in this novel the then-common societal view that the homosexual world would be effeminate in personality, manner, and appearance. Homosexuals who possess the marker of effeminacy fulfill society's expectations of the homosexual role. The fulfillment of this expectation effectively operates as a further mechanism of social control since individuals can then be labeled as 'homosexual' and 'deviant'» (GRIMSHAW, 2004).

¹²²⁶ Apesar de o ato ser seu, Morgan permanece sob o domínio de Julius King, constituindo-se, assim, ela própria, numa figura-tipo murdochiana apontada por A. N. Wilson: «the drippier lovelorn souls in IM's books» (WILSON, 2004: 161).

aposta de Julius¹²²⁷ de que é capaz de destruir qualquer relação apelando meramente àquilo que considera *vaidade*. Os dois focam-se no casal homossexual Axel e Simon, que sobreviverá ao teste¹²²⁸, mas, secretamente, Julius dedica-se ao virtuoso Rupert e ao seu casamento com Hilda, numa jogada que pretende simultaneamente comprovar a sua tese e desmentir os sentimentos de superioridade e de lucidez da própria Morgan. Para isso, o cientista convence quer Rupert, quer Morgan, de que o outro nutre uma profunda paixão secreta por si e cria, assim, um laço emocional proibido entre os cunhados que minará o casamento de Rupert e Hilda, mas também a relação das irmãs. Uma leitura mais sentimental do romance poderia induzir a crer que aí reside a derradeira vingança de Julius pela morte do filho às mãos de Morgan (por aborto, indesejado por Julius). Contudo, esta leitura de matizes camilianos está tão longe do estilo murdochiano como do distanciamento emocional conferido à personagem Julius King. Julius King não é um sádico, é um cientista, e é-o também aqui, no exercício da verificação empírica da sua tese sobre o Ser Humano. Factos como a morte de Rupert ou a separação de Rupert e Hilda não são objeto de gáudio¹²²⁹ para o protagonista de *A Fairly Honourable Defeat*, mas meros danos colaterais¹²³⁰. Os personagens que o rodeiam não são seres em si, mas meras personagens da farsa da existência humana.

¹²²⁷ Este domínio de Morgan por Julius é parte do que faz estabelecer a ponte entre a personagem e o protagonista da ópera *Don Giovanni* mencionada em *The Fairly Honourable Defeat*. Darlene Mettler considera que, para lá dos traços comuns de Don Giovanni e Julius King, a invocação acentua também o facto de que, ao contrário de Giovanni, Julius King não será punido, o Bem não supera o Mal (nem o Mal surge como algo de corporizado e externo, como nos demónios de Mozart): «Unlike Mozart's protagonist, Julius King's pursuit of evil is not punished – at least not in the obvious and traditional sense. Indeed Julius King appears to 'win,' inasmuch as he himself escapes, seemingly unscathed, having caused the death of Rupert Foster. Thus the evil which he champions in his philosophical discussions with Rupert appears to emerge as victorious (...). From the outset of the novel Julius King acknowledges himself as having 'completely superficial emotions.' He disparages women's feelings for him (...) boasting that he has 'had hundreds of them' (347). This boast is analogous to Don Giovanni's 'catalogue' device. As Don Giovanni does Donna Elvira, Julius rejects Morgan Brown [sic], his former lover, because he has become bored with her» (METTLER, 1991: 80-81).

¹²²⁸ A naturalidade e domesticidade deste casal constitui uma defesa da *normalidade* do instinto homossexual por Murdoch. No entanto, a própria autora, no artigo de 1964 *The Moral Decision about Homosexuality* considera que o maior argumento para a recusa da homossexualidade é precisamente que «a homosexual ménage is essentially unstable» (MURDOCH, 1965: 5).

¹²²⁹ Richard Todd valoriza o carácter (parcialmente) involuntário destes acontecimentos: «Julius succeeds in destroying the relationship between Rupert and Hilda Foster, though the destruction is partly accidental, as is Rupert's death» (TODD, 1984: 70).

¹²³⁰ Darlene Mettler, a propósito de Julius King, fala de «his disregard for human suffering» (METTLER, 1991: 81). Trata-se, de facto, não de prazer, mas de uma indiferença que nasce do desprezo que King tem pela essência do Ser Humano.

São quatro¹²³¹ as personagens que acreditam ter atingido o cume da auto-percepção e da lucidez existencial e quatro as faces do Existencialismo que representam: Peter, Morgan, Julius e Rupert – existe a tentação de incluir Leonard, mas no caso do ancião trata-se sobretudo de uma reação (e resistência) furiosa ao mundo, ao invés de uma leitura que se deseje objetiva.

Peter, o jovem burguês prestes a iniciar a vida universitária, é o mais próximo da caricatura – aquilo a que Conradi chamaria um existencialista *pop*¹²³². Ao aperceber-se, pela primeira vez, dos absurdos da existência humana e da solidão da vida adulta, escolhe rebelar-se, não tanto sem causa, mas sem método – abandona a intenção de estudar e deixa a casa dos pais apenas para ir viver com Tallis, a expensas dos pais e protegido por esta figura paternal subvertida que é o tio; vive da mesada do pai e dos muitos extras que suga à mãe¹²³³; passa os dias em crise mais emocional do que intelectual, ou contorcido de amuo na cama, ou a tentar fazer os outros perceberem o escândalo da existência humana e a vacuidade de tudo (de tudo, menos do apoio dos pais e das refeições caseiras de Tallis). Numa atitude que dependerá da vivência individual da adolescência e da tolerância de cada qual, o leitor poderá situar-se algures entre o olhar protetor de Hilda e a clara reprovação de Leonard. Morgan encontrará no sobrinho a única fonte possível de um tipo de amor romântico puro e, ao conduzi-lo de volta à faculdade, experienciará uma típica epifania murdochiana¹²³⁴ e focar-se-á (momentaneamente) no Bem essencial

¹²³¹ A figura de Tallis sintetiza o Ser Humano Bom de Iris Murdoch. Há, no entanto, um paralelo entre Tallis e o sujeito sartriano, ambos autônomos e isolados da existência coletiva, na interpretação de Neil McEwan: «Iris Murdoch observes that Sartre finds a positive value in being outside society and in being without human dignity, and she sometimes finds the same. That is true of almost all her novels, although her outsiders and undignified people seem very varied, even if we think of only a few (...) Michael in *The Bell*; Tallis in *A Fairly Honourable Defeat* (...) and Uncle Theo as well» (McEWAN, 1981: 52). Recentemente, Alison Scott-Baumann estabeleceu uma ponte entre a leitura Murdochiana de Gabriel Marcel e as suas figuras romanescas de homens bons que pode ser de interesse para a compreensão de Tallis Browne: «[Iris Murdoch] admires Marcel's work, and yet wishes that he would write more clearly. It is interesting to see possible parallels with Marcel and the characters in Murdoch's novels: when Murdoch's characters are good they are often inarticulate, and they contrast sharply with the self-centered characters who are often highly articulate» (SCOTT-BAUMANN, 2010: 152).

¹²³² Cf. CONRADI, 2007: xvi.

¹²³³ Numa autora com a biografia de Iris Murdoch, marcada pela excelente relação com os pais, é curiosa a ausência de grandes e felizes relacionamentos entre pais e filhos. Lisa Fiander aborda esta questão e cria uma classe na qual facilmente integramos Hilda e sobretudo Rupert: «Murdoch's witty, urbane civil servants are more concerned with questions of good and evil than they are with their own children: Murdoch never presents a convincing relationship between parent and child» (FIANDER, 2004: viii).

¹²³⁴ John Orr apresentou uma interessante definição destas epifanias como momentos narrativos de anulação do Eu: «Epiphany is the stylistic rendering of absence in the realist form (...). It mirrors the intense experience of absence of self in the lost other, the lost community, the lost society» (ORR, 1987: 13). De facto, o objetivo da autora é demonstrar que a Arte potencia, paradoxalmente na sua artificialidade, momentos de confronto com o Real, porque momentos de suspensão da fantasia individual que rege o pensamento de cada um. É importante notar que as epifanias são proporcionadas pela Arte (ou Natureza), mas apenas possibilitadas

da existência do Mundo – um otimismo, afinal, que parece incapaz de transmitir a Peter. Contudo, ao voltar para a rede de Julius, também Morgan parece esquecer a epifania e, instantaneamente, Peter. Quando Peter descobre a ligação entre o seu pai, Rupert, e a tia, Morgan, a frincha de esperança existencial estreitece novamente e, quando o romance termina, deixamo-lo estendido no divã de um psiquiatra californiano.

Morgan, a não-tão-boia aprendiz¹²³⁵, poderá ser o símbolo de uma forma de existencialismo egocêntrico, a tendência existencialista que faz com que tantos (incluindo Murdoch) rejeitem a corrente filosófica. De facto, para Morgan, a importância do Outro é real (compravam-no o afecto por Hilda, a necessidade de reconhecimento por parte de Julius, a preocupação com Peter e Rupert), mas apenas numa dimensão regida pela sua subjetividade. O Outro é lido como actor secundário no trajecto existencial da própria. A importância do Outro é não por si próprio, mas enquanto papel desempenhado na vida de Morgan. Mesmo o empenho da jovem no bem-estar de Rupert ou de Peter¹²³⁶ redonda numa preocupação com o seu aperfeiçoamento moral individual. Morgan parece compreender (e partilhar) a forma como o Existencialismo coloca a existência do indivíduo no centro de tudo, mas ignora que para o Existencialismo esse indivíduo representa todos os indivíduos e assume total responsabilidade por si e por todos. David Gordon assinala a forma como o ego de Morgan se associa à sua necessidade de sistematização intelectual do Real e o quão-pouco ela se modela ao longo da acção, tornando-se menos uma personagem e mais uma função (ainda que não tão catalizadora quanto Honor Klein):

*Morgan's intellectual need for systematic meaning (...). Her first real speech in the novel, which is about feeling crazy, establishes her primary function, and at the end she is still apparently dangerous, for Simon comments on Hilda's fate in California: "It's almost as if Morgan's – taken her over". Her incoherent restlessness is useful to the plotters, Julius King and Iris Murdoch, but it makes Morgan a less credible human being than Rupert, Hilda, Simon, or Axel*¹²³⁷.

Julius King é a mais cativante das personagens de *A Fairly Honourable Defeat*. O encantador (*enchanter*¹²³⁸) engana, mas dirige, e é protagonista e co-autor da trama. Julius

pelo momento existencial da personagem: «Murdoch's claim that experience can be the source of our aesthetic concepts», na expressão de Anil Gomes (GOMES, 2007: 13).

¹²³⁵ O jogo de palavras dá-se aqui entre a atitude de Morgan Browne perante Julius King e o título de um romance de Iris Murdoch, datado de 1985, *The Good Apprentice*.

¹²³⁶ Morgan manifesta também, indiretamente, a sua preocupação com o bem-estar de Hilda: «after Morgan discovers that her meetings with Rupert have been revealed, she acknowledges the impropriety of her actions» (METTLER, 1991: 82).

¹²³⁷ GORDON, 1995: 144.

¹²³⁸ Note-se como A. N. Wilson descreve esta personagem-tipo tipicamente murdochiana, de forma notoriamente aplicável a Julius King (e a Honor Klein): «a Magician, a Lord of Power who exercises spiritual or erotic dominion over the weaker characters in the book» (WILSON, 2004: 88). Creio, no entanto, que a dualidade expressa no conceito de domínio espiritual *ou* erótico, deveria ser cumulativa.

poderá ser lido como centro magnético, atraente, mas também ardil, condenando os seus pares a um estado de cativo existencial. Outra metáfora comum para Julius King é a do manipulador de marionetas: alguém que vê e interage com os outros como meros objetos, mas também alguém que possui a habilidade de os tornar esses mesmos meros objetos. Pela minha parte, prefiro partir do papel do cientista para ler esta personagem – parece-me, aliás, que Julius não lê os outros como *objetos*, mas sim como *não mais do que objetos*. É essa dimensão do Humano que, Julius acredita, a maioria dos seres humanos se recusa a aceitar, preferindo viver em ilusões antropocêntricas. Por assim optarem, tornam-se, na leitura da personagem, sub-humanos e, como tal, não merecedores de dignidade humana. Julius parece crer que qualquer indivíduo pode ter acesso a uma compreensão total da existência humana e, como tal, se escolhe viver uma ilusão essa decisão é da sua responsabilidade – há um certo toque da própria autora nesta ideia (ou dos perigos da radicalização do ideal murdochiano e, simultaneamente, da rejeição sartriana da *má-fé*), mas Julius não partilha do sentido de tolerância¹²³⁹ e de piedade de Iris Murdoch. Julius é, ou pelo menos age como sendo, um ser sem remorsos e totalmente desprovido de benevolência.

A Fairly Honourable Defeat pode ser dividido em duas partes, sendo a segunda resultado direto da criação de Julius King. Aí temo-lo como um cientista, com uma teoria que procura demonstrar (e comprovar) empiricamente. Julius King manipula os outros não para que façam o que quer, mas para que provem a sua teoria da natureza transitória do amor. O facto de Iris Murdoch fazer dele um sobrevivente do campo de extermínio de Belsen, alguém que conhece (e reconhece) o horror humano, contribui para que a personagem se interprete a si própria como alguém mais consciente do que a maioria e contribui também para que o leitor se torne mais aberto às interpretações antropológicas de Julius King. Um mero manipulador de marionetas seria necessariamente uma personagem orgulhosa, feliz perante a execução dos seus desejos. Julius pode ficar feliz por ver a sua teoria comprovada, mas não tem necessariamente um prazer sádico nas insuficiências e inadequações humanas. De facto, a sua apreciação da violência (notória, por exemplo, no episódio do restaurante¹²⁴⁰) e da oposição, do combate, denunciam um homem que anseia por uma mudança no estado da situação, por um confronto criativo, ainda que o desencanto se sobreponha a essa ânsia. Cada dado em torno desta personagem é já um indício do seu carácter. É particularmente significativa a forma como, perante a casa desarrumada de Tallis, Julius imediatamente se encarrega de estabelecer uma ordem artificial, uma metáfora comum no pensamento filosófico de Murdoch – poucas vezes observamos

¹²³⁹ Trata-se de uma tolerância assente na recusa em assumir uma cartilha, externa ou criada pela própria, como única e indiscutível: «She never had a single set of beliefs. She was a pluralist» (WILSON, 2004: 78).

¹²⁴⁰ Cf. *FHD*, 227-234. Note-se «Julius's eyes were gleaming with pleasure, his moist lips slightly parted» (*FHD*, 232).

Julius tão ativo como nesta necessidade de dominar o universo, o acaso, o contingente¹²⁴¹. Note-se que Julius nunca sucumbe à lisonja, tratando os seus adutores com uma espécie de desprezo olímpico – é um deleite amargo e solitário o seu, quando vê as suas teorias comprovadas. Morgan não será nunca Morgana para um Julius-Merlin. Não ignoro nela, em paralelo, um instinto destrutivo que leva Clare Brandabour a comparar a jovem à raiz da personagem arturiana e à deusa celta Morrigan¹²⁴², mas o poder da personagem que tão facilmente se torna refém dos esquemas de Julius é diminuto. As tentativas falhadas da jovem no sentido de acompanhar o antigo amante refletem-se apenas nela própria. Julius é um existencialista desiludido – elogia Simon por ser capaz de o enfrentar, mas na realidade apenas respeita Tallis, o marido de Morgan, aparentemente indiferente, mas forte. Julius respeita o indivíduo cuja consciência de Si e do Mundo Julius reconhece. É um

¹²⁴¹ Iris Murdoch, ela própria notoriamente desarrumada na sua vida pessoal, usa a necessidade de Julius de criar uma ordem como metáfora da necessidade de impor artificialmente forma, ordem, a um real que é contingente, pelo que a atitude descuidada de Tallis se torna num curioso sinónimo da máxima virtude, a capacidade de conviver com o universo como externo e contingente, gerando assim um paralelo da alegoria cristã do romance, como desenvolve Richard Todd: «his actions, however dilettante, reveal an attitude to form as opposed to contingency which is a familiar one. Julius's tidying of Tallis Browne's unspeakably squalid flat reflects, as he himself admits, 'a passion for cleanliness and order', but this entails disrespect for the contingent. Tallis's flat returns to its former state of malevolent disorder animated by scuttling beings at the end of the novel. Tallis cannot tidy up, yet can live with, his relationships with his (ex-)wife Morgan (also ex-lover of Julius) and his invalid father Leonard (...). Julius's inability to deal with the contingent aspects of human relationships causes him psychosomatic ailments such as migraine and a complex of digestive disorders which heal up when he is on his own, as in the final chapter. In this, he is utterly opposed to Tallis: the relationship is a particularly clear statement of the artist-saint contrast, but in addition Murdoch has pointed to an allegorical dimension in which the diabolic Julius opposes the Dostoevskyan, Christ-like Tallis (at one point Julius asks Rupert whether Tallis is an epileptic)» (TODD, 1984: 69-70). Julia Jordan, invocando também a investigação de David Trotter, explora a metáfora na Literatura e a inovação que Iris Murdoch introduz: «David Trotter, in *Cooking with Mud: Mess in the Literature of the Nineteenth-Century*, coins the term 'mess-theory' in connection with depictions of contingency in nineteenth-century literature and painting. Trotter distinguishes between illusion-sustaining and illusion-destroying mess, between good and bad messes. However, for Murdoch, mess is almost without exception good. Muddle, and an ability to bear it, as her characters often illustrate, define a person: resistance to muddle, which is expressed throughout her novels in a variety of ways, is consistently shown to be destructive. An affinity with mess, with aspects of the natural world and its paradigm of formlessness, or with the accidental, are all consistently shown to be a path to the elusive good. Murdoch thus introduces a radically new kind of ethical dimension to the discussion» (JORDAN, 2011: 115). A noção de ordem associa-se, assim, para Iris Murdoch, à ideia de uma forma artificialmente imposta a um Real contingente, uma ilusão a destruir por forma a atingir o Bem.

¹²⁴² Brandabour estabelece uma possível genealogia do nome – Morrigan, Morgana, Morgan: «Morrigan (supreme Celtic War goddess, destructive, intensely potent sexually, linked with both death and fertility, and possibly the forerunner of Morgan Le Fay in the Arthurian Cycle)» (BRANDABOUR, 2010: 42). Para um maior conhecimento da figura mitológica celta aqui invocada, é de todo o interesse a leitura dos trabalhos de Rosalind Clark (CLARK, 1991), Merlin Stone (STONE, 1992) e David Rankine e Sorita d'Este (RANKINE & D'ESTE, 2005).

facto conhecido que Iris Murdoch se refere à ideia de uma luta de matriz cristã¹²⁴³ entre o Bem (representado por Tallis¹²⁴⁴) e o Mal (Julius¹²⁴⁵) pela alma de Morgan, num mundo presidido por um deus decadente e irritado (Leonard). A metáfora é reconhecida pela própria autora¹²⁴⁶ e commumente aceite pela crítica como eficaz. Contudo, concordo com Elizabeth Dipple quando refere a necessidade de cuidado na abordagem desta metáfora, que poderá obscurecer a figura de Tallis e manipular a leitura do narrado¹²⁴⁷. Na realidade, não é apenas Tallis, mas são também Julius e Morgan que podem sair redutoramente esterotipados de uma leitura estritamente baseada na aplicação da metáfora. Iris Murdoch não poupa esforços a modelar a nossa leitura de Julius, esticando-a em direcções opostas: ora faz Tallis notar a tatuagem do campo de concentração em Julius perto do final do romance¹²⁴⁸, ora termina o romance colocando um Julius refastelado no restaurante que

¹²⁴³ Natasha Whitton refere-se a «[h]er reordering of the Christian mythos» (WHITTON, 2001). Gillian Dooley subtitula o capítulo dedicado a *A Fairly Honourable Defeat* «Good Versus Evil in the Post-Christian World» (cf. DOOLEY, 2000: 58).

¹²⁴⁴ A figura de Tallis é commumente associada à de Jesus Cristo, na bondade, na crença na Alma Humana e na capacidade de sacrifício e de abnegação. Cristo é, aliás, um filósofo central para Iris Murdoch, que o pretende invocar de forma destituída de identificação divina, aproximando-o, no entanto, não de filósofos, mas de figuras religiosas: «I think that Christ should be regarded in Western Christianity as Buddha is regarded in Buddhism or Krishna in Hinduism – as a great mythical figure who represents goodness, spiritual aspiration, change, enlightenment, and so on» (SAGARE, 2001: 711). Aliás, para a autora, como a própria afirma, «Religion is a mystical vision of goodness» (SAGARE, 2001: 713).

¹²⁴⁵ A identificação de Julius com a figura do Mal é ainda mais marcada na crítica. Note-se, por exemplo: «the devil Julius» (CONRADI, 1994), «diabolical» (MOHAN, 1977: 5). Rubin Rabinovitz acrescenta a esta identificação a ligação de Tallis não a Cristo, mas à figura cristã de Job, sofredor abnegado e puro: «If Tallis is Job, Julius clearly represents Satan» (RABINOVITZ, 1970).

¹²⁴⁶ É no seminário de Caen, sete anos depois da publicação de *A Fairly Honourable Defeat*, que Murdoch é mais explícita a este respeito: «I should perhaps say in general, about the novel (which I hope won't be too tiresome) that it is, in a concealed way (I mean so concealed that it doesn't in a sense matter) a theological allegory. Tallis is the Christ figure or the 'high incarnation' to use a sort of Eastern term – Julius is of course the Prince of Darkness, King of this World – Morgan is the human soul over whom they are disputing – that explains the title incidentally, that Tallis is of course defeated but it is a 'fairly honourable defeat'. Leonard is God the Father – a very gloomy figure – that's Talli's father who realises the whole thing went wrong from the start, and if you like to go that far Tallis's dead sister is the Holy Spirit» (*apud* CHEVALIER, 2003: 73-74).

¹²⁴⁷ Cf. DIPPLE, 1982: 18.

¹²⁴⁸ Esta caracterização de Julius King como sobrevivente dos campos de extermínio nazis poderá corporizar também a noção de Simone Weil de que não é o sofrimento, mas sim a reacção ao mesmo que pode ou não enobrecer o carácter. Como não recordar o célebre «Não me interessa o que fizeram ao Homem, interessa-me o que ele faz com o que fizeram dele», de Jean-Paul Sartre? Rubin Rabinovitz, na sua obra dedicada a Murdoch, explora esta reflexão de Simone Weil: «One of the important themes in Simone Weil's books is that suffering and uprootedness do not necessarily ennoble the afflicted person. It takes a Christlike saintliness to rise above one's suffering; most of the victims of affliction sink into spiritual lethargy; afterward they become afflicted with self-hatred and even participate in their own degradation» (RABINOVITZ, 1968: 13).

Rupert lhe recomendara¹²⁴⁹. Torna-se claro que, embora defenda noções claras e delimitadas de Bem e Mal¹²⁵⁰, Murdoch não é igualmente ciosa das fronteiras quando analisa indivíduos¹²⁵¹. Recorrendo uma vez mais a Dipple:

*it is correct to read A Fairly Honourable Defeat as an oblique commentary on the combat of good and evil and the defeat of the Christian Trinity, and yet its psychological verisimilitude deflects the allegorical loftiness of its conception*¹²⁵².

Julius King não tem a aura artificial e mitológica de uma Honor Klein¹²⁵³. A sua manipulação do Outro assenta em estratégias comezinhas de tão humanas que são, num esquema de mentiras e fraudes, ao estilo do romance popular. Suzanne Dutruch abriu esta questão ao afirmar que Julius King prova que um pouco de engenho e um grande desprezo pelos seus semelhantes são suficientes para demonstrar todo o poder do Mal. Segundo a autora, quer os intuitos, quer os artifícios que a personagem usa são profundamente humanos. Importa aqui abordar a expressão de Dutruch quando afirma que Julius re-instala o Mal no âmbito do possível¹²⁵⁴. Se anteriormente conhecemos Palmer

¹²⁴⁹ O caráter chocante do momento reside no facto de os esquemas de Julius King terem redundado no suicídio de Rupert. A reacção do leitor é agravada pelo retrato do fluxo de consciência de Julius e subjacente indiferença ao sucedido: «Somebody had mentioned a restaurant here. Oh yes, it was Rupert. What was it called? *A la Ville de Tours*» (FHD, 438).

¹²⁵⁰ Alfonso Lopez Hernández considera Iris Murdoch «una de las precursoras de la investigación filosófica sobre los usos metafóricos del lenguaje en la ética», mas a autora não concordaria com a ideia assim indiciada de Bem como categoria linguística, criada pelo Ser Humano, e, como tal, indefinível, ou aquilo a que Hernández chama 'opaca': «el término 'bien', como otros términos morales llamados primarios – tales como 'virtud' o 'utilidad' o 'corrección' – es necesariamente opaco» (LÓPEZ HERNÁNDEZ, 2004b: 151, 153). Iris Murdoch aproximar-se-ia mais da descrição avançada por Ana Lita: «All human life is lived under the aspect of the good as it is the framework and the background of all existence» (LITA, 2003: 151).

¹²⁵¹ Isto é verdade mesmo num romance com um tom fortemente alegórico, como *A Fairly Honourable Defeat*. Para um estudo mais aprofundado do pendor etno-cultural das imagens malévolas em Iris Murdoch, cf. o artigo *The portrayal of (D)Evil in Iris Murdoch's The Flight from the Enchanter, A Fairly Honourable Defeat and The Time of Angels*, de Lukasz Hudomiet (HUDOMIET, 2008).

¹²⁵² DIPPLE, 1982: 3.

¹²⁵³ Richard Todd aproximou *A Fairly Honourable Defeat* de *The Nice and the Good*. Embora compreenda as semelhanças de enredo e sobretudo de estrutura de elenco, creio que a ideia central de um *encantador* ser profundamente humano, mas lido como quase sobrenatural pelos que o rodeiam, é comum a *A Severed Head*, e não a *The Nice and the Good*: «Iris Murdoch returns in *A Fairly Honourable Defeat* (1970) to a novelistic mode similar to that of *The Nice and the Good*, both in its relative 'openness' and in its use of an enchanter figure» (TODD, 1984: 69).

¹²⁵⁴ Cf. DUTRUCH, 1984; 3, 7. Discordo, assim, da aproximação de *A Fairly Honourable Defeat* a um romance de cariz mitológico. No entanto, a alegoria de tríade cristã – Bem (Tallis) e Mal (Julius) lutando pela Alma Humana (Morgan), leva muitos autores a procederem a essa aproximação, incluindo a própria Suzanne Dutruch que exemplifica com *A Fairly Honourable Defeat* a seu enunciação: «le goût d'Iris Murdoch pour les mythes qui, selon les cas, lui fournissent un schéma de récit» (DUTRUCH, 1984: 2). No mesmo ano, Richard Todd recorda a forma como em *A Fairly Honourable Defeat* Iris Murdoch autoriza a leitura alegórica, mas como

Anderson, que domina através de um suposto conhecimento da Alma Humana, assente nas descobertas da psicanálise, e uma Honor Klein a quem o saber antropológico confere uma aura mística e paranormal, em Julius King surge um cientista, um homem de factos, que, ao contrário dos dois outros *enchanters* referidos, conheceu o Mal em primeira mão, e o reconheceu como opção e construção humana, nos campos de extermínio nazi. Julius é profundamente humano e conhecedor do Humano e é esse cariz, essa ausência de mito, enquanto véu atenuante, que o torna um dos mais terríveis *enchanters* de Iris Murdoch.

Por último, Rupert simboliza aquilo a que poderia chamar um existencialismo moralmente consciente, uma espécie de *über- ou hiper-Existencialismo*, no Eu e mais além do Eu. Representa o rumo, afinal, para um possível existencialismo murdochiano, que a própria autora fará, talvez, falhar no decorrer da trama. Na verdade, Iris Murdoch retrata frequentemente personagens que tentam escrever tratados filosóficos, como a própria, mas que se vêem derrotadas pela contingência do Universo, irredutível a uma teoria sólida¹²⁵⁵. Será a falência de Rupert, no romance, uma prova mais de que a Literatura funciona em Iris Murdoch como terreno de teste (e reprovação) da sua própria teorização filosófica? É-nos difícil, na realidade, perceber se Rupert prova que falha o ideal de uma moral construída a partir de uma perspetiva antropocêntrica e circunstanciada, mas sustentada num reino moral objetivo e forte, ou se o suicídio da personagem é lateral e não faz, portanto, falhar a teoria filosófica por ele desenvolvida em vida. No final do romance, confrontado com o absurdo, Rupert sucumbirá – se seguirmos a primeira leitura, a uma anulação moral e ao reconhecimento da sua inviabilidade humana; se seguimos a segunda leitura, a uma mera angústia suicida¹²⁵⁶. Rupert não tem a coragem de Sísifo (e de Tallis¹²⁵⁷) de carregar o fardo da existência até ao cimo da montanha ao mesmo tempo que reconhecendo o sem-sentido

simultaneamente insiste que os seus romances nunca assentem exclusivamente no recurso a textos externos e sejam verdadeiramente autónomos, para lá da rede de contextualização cultural: «*A Fairly Honourable Defeat* (1970), of which Murdoch has herself offered an allegorical interpretation, while at the same time stressing that the novel must stand up without such interpretations» (TODD, 1984: 41). Daí que afirme: «It is hard to ascertain how seriously Murdoch is advocating such a reading» (TODD, 1984: 70).

¹²⁵⁵ A. N. Wilson associa o trajeto murdochiano a estas personagens: «the relationship between her fiction and her philosophy. She resisted the notion that she wrote philosophical novels, or 'novels of ideas', even though, in almost all her books, at least one of the characters is interested in ideas. In many of her later books there is a character, such as Crimond in *The Book and the Brotherhood*, who is engaged in writing a philosophical work» (WILSON, 2004: 103).

¹²⁵⁶ Richard Todd segue esta segunda óptica e chega a afirmar: «Rupert's attitude to life is best described as demonstrating a moral laziness» (TODD, 1979: 103).

¹²⁵⁷ É de um simbolismo quase caricatural o episódio de Tallis a carregar as malas com os pertences de Morgan: «'You're late,' said Morgan to Tallis, opening the door of the house in Seymour Walk. It was ten in the morning. 'Sorry.' 'And what's that there?' 'A handcart. Or barrow.' 'Good God, are those my things on it?' 'Yes. I thought you wanted them brought.' 'Of course I did, but I imagined you'd bring them in a car.' 'I haven't got a car,' said Tallis. 'Well, you must know people with cars. Even you. Do you mean to say you pushed that cart all the way from Notting Hill through all the traffic?' 'It's downhill,' said Tallis» (FHD, 198).

da sua circunstância. Rupert, como a própria Murdoch, tenta atingir um equilíbrio entre o reconhecimento da circunstância existencial do Ser Humano e a ideia de valores como algo de objetivo¹²⁵⁸. Apesar de generoso e de acreditar no Amor como derradeira resposta, Rupert nunca chega a ter a ideia panorâmica do Humano que tem Tallis (e Murdoch) e, por isso, torna-se presa da sua própria idealização do Eu, algo que Julius considera a *vaidade* da personagem. Rupert pode ser generoso, honrado e preocupado com os outros, mas é incapaz de apagar o Eu e de ler o Mundo como algo mais além do seu poder de compreensão e de julgamento.

A diferença entre Rupert e Tallis é o passo final do percurso murdochiano: das boas intenções voltadas para a ação para uma eliminação efetiva do Eu na busca do Bem através da atenção e, assim, para uma revalorização do Real¹²⁵⁹. Esse poderá ser mesmo o fulcro do romance. Note-se a opinião da especialista Patricia Waugh:

*Here she explores the complications that arise from the assumption that we are the heroes and heroines of our own life-dramas rather than part of a larger drama in which we are merely walk-in extras*¹²⁶⁰.

Ora, esse problema parece ser central para a leitura não apenas de Rupert, mas de Morgan Browne. Para esta personagem, as restantes personagens existem sempre em torno dela: apesar de o leitor a ter como secundária, em relação a Julius ou Tallis, Morgan considera-se o centro de todo o enredo, no qual envolve os dois parceiros, mas também Peter e Rupert e, indirectamente, Hilda. É, contudo, curioso verificar que, segundo a já abordada alegoria da Alma em *A Fairly Honourable Defeat*, Morgan poderia não estar tão errada assim. No entanto, a realidade é que é a própria Morgan, mais do que qualquer uma das personagens já estudadas, que existe em função de outrem. É tentador regressar a *A Severed Head* e estabelecer o reflexo da relação de Honor Klein e Martin Lynch-Gibbon em, respetivamente, Julius King e Morgan Browne. Essa é, no entanto, uma leitura errada que não faz justiça à criação murdochiana e, eticamente, às personagens do primeiro romance. Tanto Julius King como Honor Klein sentem que a natureza humana é feita de instintos violentos e, sobretudo, profundamente egoístas e um e outro procuram dar a conhecer essa essência ao Outro, ou melhor, confrontá-lo com ela, obrigá-lo a reconhecê-la. Honor Klein, no entanto, mantém esse ato de reconhecimento no plano intelectual, da consciencialização, ao passo que o cientista Julius King precisa de, repetidamente, verificar

¹²⁵⁸ Daí que se lhe possa aplicar a reflexão de Rubin Rabinovitz a propósito das personagens murdochianas, crentes em leituras erradas do mundo e da vida: «Her fictional characters often find themselves in moral dilemmas, hard put to discover a solution because they are believers in faulty ideologies» (RABINOVITZ, 1968: 3).

¹²⁵⁹ Porque a virtude consiste na atenção ao externo, para Iris Murdoch, a perceção do Real conduz ao Bem: «Her answer to what virtue is grounds value in the nature of reality» (LITA, 2003: 150). Então, em último plano, o Bem não é algo construído, mas (re)conhecido: «goodness is an object of knowledge» (LITA, 2003: 151).

¹²⁶⁰ WAUGH, 1984: 118-119.

a sua ideia de Ser Humano no terreno de existências individuais¹²⁶¹ – por isso se torna infinitamente mais cruel que Klein. Autores como Darlene Mettler consideram-no, mesmo, pese embora as atenuantes explicativas, um vilão a punir:

*Julius's motivations for his behavior undoubtedly stem from his incarceration at Belsen during the war. Julius's ability to react within the norm of human feeling has clearly been obliterated by the protracted evil he experienced as a Jewish captive. Therefore, there exists a basis for Julius's behavior. But an understanding of the reason for Julius's fascination with evil does not eliminate our desire for and expectation of retribution*¹²⁶².

Na realidade, para compreender a personagem de Julius King e o seu significado no universo murdochiano, é imprescindível compreender que ele não procura tanto o Mal como um fim, mas sim que aqueles que o rodeiam confirmem, autenticuem, reconheçam o poder do mal feito pelo Ser Humano, do mal em formato humano¹²⁶³, que definiu o tempo vivido no campo de concentração nazi.

Por outro lado, equiparar Morgan Browne a Martin Lynch-Gibbon é não reconhecer o percurso filosófico feito por este último ao longo de *A Severed Head*. Ambos partem de alguma falta de perceção existencial (Martin na relação dupla com Antonia e Georgie, Morgan nos vislumbres que temos do casamento com Tallis) para uma submissão ao poder de um *enchanter*, mas Martin desenvolve uma autonomia final efetiva que Morgan nunca terá. Esta incapacidade de Morgan Browne é tão-mais nítida que a ela, ao contrário de Martin, fora concedida uma das tradicionais epifanias murdochianas, e mesmo essa não é suficiente para a desalienar. É Tallis, e não Morgan, a única pessoa que Julius reconhecerá como seu par, como alguém tão consciente quanto ele da negritude da essência humana. Por isso, Julius irá até ele no final, para receber o reconhecimento desejado da sua tese¹²⁶⁴, uma tese que Tallis não autentica, mas não nega:

¹²⁶¹ Seria interessante, a este propósito, refletir sobre a natureza da Antropologia em comparação com as Ciências Físicas.

¹²⁶² METTLER, 1991: 82.

¹²⁶³ O erro de Julius está em cingir o Ser Humano a essa dimensão. Neste aspeto, já subscrevo a reflexão de Darlene Mettler: «he is incapable of understanding that evil has in fact not been the dominant force throughout the fiasco. Rupert's decency and his love for Hilda, Simon's love for Axel, and, most especially, Tallis's honor and his innate concern for humanity are the factors that have triumphed over Julius's attempt to thwart goodness» (METTLER, 1991: 84).

¹²⁶⁴ Eis como Darlene Mettler interpreta este encontro dos pólos morais da alegoria murdochiana e, segundo ela, o erro de Julius King: «Tallis is a decided moral contrast to Julius. Thus, it is fitting, after Rupert's death, that Julius go to Tallis to be 'judged' for his wrongdoing (...) Julius is seeking Tallis's pronouncement of judgment, the graphic flames of hell which consume Don Giovanni. But Murdoch does not provide such a simplistic answer for the problem of evil. Indeed Tallis refuses to fulfill the role Julius seeks. (...) [Julius] leaves seeking Tallis's affirmation that he, Julius, is 'an instrument of justice'. Tallis's silence indicates Julius's misconception. Wrong in his concept of evil, wrong in his exercise of its ways, Julius is also wrong in his perception of himself as an administrator of justice. Tallis understands that error; he understands that the

*'I must be going,' said Julius. 'Goodbye. I suppose in the nature of things we shall meet again.'
He still lingered. 'You concede that I am an instrument of justice?'
Tallis smiled¹²⁶⁵.*

Morgan, ao contrário de Tallis e do Martin do final de *A Severed Head*, está demasiado encantada pela sua fruição pessoal do mito para ver o indivíduo por trás do *encantador*. A título de exemplo, recordo que, apesar da sua relação duradoura e íntima, Morgan nunca se apercebeu da tatuagem feita a Julius King no campo de concentração de Belsen. Iris Murdoch usa o momento em que relata este desconhecimento para avançar, também, uma reflexão sobre a necessidade de características por parte do perceptor para uma efetiva percepção do Real:

*Just above the elbow something was visible upon his arm. Tallis took hold of Julius's wrist with one hand and with the other rolled the sleeve back a little further. There was a blue tattoo mark, a number inscribed in a circle. Tallis released him.
'So you were in a concentration camp?'
'Yes,' said Julius. He added apologetically, 'I spent the war in Belsen.'
'Morgan must have noticed that mark,' said Tallis.
'Oddly enough she didn't. Perhaps it is only visible in certain lights'¹²⁶⁶.*

Será essa luz que Tallis e Martin chegarão a obter, mas Morgan não. Morgan mantém-se, apenas e só, uma assistente menor de Julius, a qual ele não respeita como igual e nem sequer estima. A cumplicidade entre eles está, à maneira de Puck na relação com Oberon, em *A Midsummer Night's Dream*, de William Shakespeare, limitada pela incompreensão de Morgan quanto à essência de Julius King e dos seus reais motivos¹²⁶⁷. Morgan é uma académica, mas é uma linguista, uma espécie de engenheira humanística, uma mulher que se ocupa de estruturas e formas, de funcionamentos e *comos*, e não dos *porquês* radicais.

A própria autora afirma que «é seguramente no tecido da própria vida que se encontram os segredos do Bem e do Mal»¹²⁶⁸. Reside aí também a evolução final de Iris Murdoch

'instrument of justice' is not to be found in Julius, in Hilda, nor indeed in Tallis himself» (METTLER, 1991: 83, itálico meu). Considero esta inferência do valor do silêncio de Tallis uma leitura subjetiva válida, mas aqui abusivamente apresentada como facto.

¹²⁶⁵ FHD, 422.

¹²⁶⁶ FHD, 421.

¹²⁶⁷ Recordando a ópera a que Julius assiste no final do romance, Darlene Mettler compara indiretamente Julius e Morgan a Nero e Pompeia, esta última na sua convivência com o agente do Mal (cf. METTLER, 1991: 84-85). Assim, ignora abusivamente a forma como Nero depende de Pompeia, ao contrário de Julius. De facto, ainda que consideremos possível, como atrás avancei, a leitura (algo excessiva, repito) dos actos de Julius King como, pelo menos em parte, vingança pelo aborto feito por Morgan, é impensável menorizar o protagonista de *A Fairly Honourable Defeat* perante a companheira.

¹²⁶⁸ SG, 53. No original, «it is surely in the tissue of that life that the secrets of good and evil are to be found» (SG, 53, tradução minha).

das sementes existencialistas presentes no pensamento à sua própria perspectiva filosófica autónoma. A recusa do existencialismo sartriano não é suficientemente forte para apagar as fortes ligações ao Existencialismo e, particularmente ao trabalho de Albert Camus.

Murdoch pode conhecer as diferentes faces da (leitura da) corrente existencialista – crise da moda, como em Peter, obsessão egocêntrica como em Morgan, *ennui* pelo Humano¹²⁶⁹ e insensibilidade emocional, como em Julius – mas a sua preocupação maior é a traduzida em Rupert¹²⁷⁰: a ideia do Existencialismo do indivíduo como agente autónomo, livre¹²⁷¹ nas suas deliberações, escolhas e objetivos, uma ideia cuja derrota Rupert perceberá de forma trágica¹²⁷², mas que não andarão tão longe assim do pensamento da filósofa Iris Murdoch.

¹²⁶⁹ Para Julius King, o Ser Humano é intrinsecamente mau e apenas vive em ilusões do bem. Note-se, a propósito, o apontamento de Randall Stevenson: «He believes with fathomless cynicism in the rottenness of human nature and its capacity merely to flatter itself with ideas of goodness or self-respect» (STEVENSON, 1986: 173).

¹²⁷⁰ Andrew Gasiorek aborda «her fear that the majority of people ensnared in the nets of private fantasy and/or cultural shibboleths» (GASIOREK, 1990: 243).

¹²⁷¹ Insisto, uma vez mais, que Murdoch não recusa a liberdade do indivíduo, mas antes a identificação dessa liberdade com a inexistência de valores em Si. A autora afirma mesmo: «Moral values have to find their way and their definitions amidst the confusions and developments of a free society» (SAGARE, 2001: 710).

¹²⁷² Para Robert Hoskins, no seu relevante artigo *Iris Murdoch's Midsummer Nightmare*, a verdadeira *fairly honourable defeat* é a de Rupert, e não a de Tallis (cf. HOSKINS, 1972). Embora eu acredite que Iris Murdoch pretendia, de facto, referir-se à derrota do Bem, personalizado em Tallis Browne, considero a derrota de Rupert um aspeto extremamente interessante do romance.

REFLEXÃO FINAL

Since reality is incomplete,
art must not be too much
afraid of incompleteness.

Iris Murdoch¹²⁷³

O objetivo central deste trabalho foi o de comprovar simultaneamente a viabilidade e a pertinência de uma abordagem ético-literária da obra ficcional de Iris Murdoch. Este será sempre um trabalho a continuar, uma tarefa inacabada. Desde logo, seria possível aplicar este mesmo modelo de abordagem teórica a qualquer outro dos romances da autora ou a qualquer personagem murdochiana. Simultaneamente, a própria leitura de Dora Greenfield, Honor Klein, Millie Kinnard, Kate Gray e Morgan Browne e dos romances em que figuram poderia ainda incidir sobre uma plêiade de aspetos que não tiveram cabimento no argumento aqui desenvolvido. Considero, contudo, que o estudo dos cinco romances aqui realizado comprova a minha tese inicial da possibilidade de (e vantagem em) recorrer de forma consciente e sistematizada à abordagem de índices éticos nos Estudos Literários e denota uma tese fundamental: Iris Murdoch questiona a sua própria filosofia na sua obra literária e, numa complexa fidelidade à sua defesa da abertura total ao Real contingente, sacrifica as suas próprias teses no confronto com o indivíduo e a sua circunstância.

A leitura comparada dos cinco romances de Iris Murdoch escolhidos para este estudo, *The Bell*, *A Severed Head*, *The Red and the Green*, *The Nice and the Good* e *A Fairly Honourable Defeat* permite imediatamente encontrar padrões de escrita, algo que Iris Murdoch não desejaria, mas que é patente. Essa standardização de elementos narratológicos, vivida em paralelo com a profundidade filosófica e literária dos romances, fará o leitor partilhar o dilema de A. N. Wilson¹²⁷⁴:

¹²⁷³ O excerto pertence ao artigo *Against Dryness*, originalmente publicado em janeiro de 1961 na *Encounter* (E&M, 295).

¹²⁷⁴ Karan Singh Yadav e Jioty Yadav foram bastante mais longe (na minha leitura, excessivamente longe) e questionaram os próprios objetivos murdochianos para a forma como preocupações intelectuais se fundem

*Sometimes, I think IM is supremely brilliant, and sometimes, she just seems to be writing automatically, the same merry-go-round of emotional entanglements, the same old repetitious metaphysical speculations, the same mage-figure, as it were Canetti or Professor Fraenkel, dominating an increasingly ageing group of friends*¹²⁷⁵.

No entanto, a repetição esquemática de personagens-tipo ou acontecimentos diegéticos não nega totalmente o respeito pela contingência descrita, pois não sucumbe nunca à criação de uma fórmula com resultados fixos. A obra de Murdoch não é nunca uma cartilha, mas antes uma questão, um propiciador de reflexão e debate – a reflexão pode assemelhar-se nas suas vinte-seis concretizações novelísticas, mas as respostas filosófico-literárias não são nunca dadas em formato fechado.

Das personagens se poderá dizer o mesmo que dos romances de Iris Murdoch: não há uma chave moral definida, um modelo defendido, mas antes uma leitura assente em reflexões morais¹²⁷⁶, como avança a própria Iris Murdoch:

*I think that it is very difficult to say of any complicated novel what the moral is. I mean, there isn't any one moral, but there is a moral atmosphere and a moral construction*¹²⁷⁷.

Perante uma obra marcada por diversos narradores e protagonistas masculinos e por uma figura-tipo dominadora, o *encantador*, geralmente atualizada em personagens do sexo masculino, os estudiosos tenderam a colocar as mulheres num segundo plano, salvo exceções muito fortes, como a de Honor Klein¹²⁷⁸ (ainda assim minorizada perante os

com enredos comerciais, chegando a apontar fundamentos pseudo-freudianos: «Murdoch's fictional imagination thrives on sensational surprises, coincidences, multiple amorous involvements and escapades, strange settings and bizarre shock-effects like occult rites, violent passion, incest, seduction, suicide, murder and violent death (...) The frivolous and entertaining ingredients of her novels cannot be isolated from their philosophical and ethical content (...). [H]er melodramatic plots neither provide the ideal intellectual climate for profound thoughts, nor fit houses for her characters to live in. One cannot help suspecting that moral philosophizing is used to *cover up* the profusion of cheap thrills and frills in her novels» (YADAV & YADAV, 2010: 155, 167, *italico meu*). De facto, Yadav e Yadav parecem pegar num fio solto da argumentação de Harold Bloom, já abordada, e prosseguir numa nova direcção que considero inadequada e errada, mas que reconheço, com algum agrado, ser possível apenas agora, num novo momento da crítica murdochiana em que há já um claro distanciamento afetivo que permitirá juízos críticos mais profundos e livres.

¹²⁷⁵ WILSON, 2004: 42.

¹²⁷⁶ As mesmas reflexões morais que, por omnipresentes na obra murdochiana, levaram críticos como John Fletcher a caracterizar as incursões literárias na Ética de Iris Murdoch como «moral probings (...) tedious and pretentious» (FLETCHER, 1991: 26).

¹²⁷⁷ *Apud* SAGARE, 2001: 703.

¹²⁷⁸ Não ignoro que, como me disse Milada Franková, são várias as personagens femininas em situações de submissão, nomeadamente a figura-tipo da amante jovem (Georgie Hands, Jessica Bird e, até certo ponto, Julian Baffin de *The Black Prince*), mas são também diversas as personagens masculinas que vivem situações de dependência perante personagens femininas (Martin Lynch-Gibbon, perante Antonia, Piers, Toby, Andrew Chase-White, até certo ponto Tallis Browne, e, sobretudo, o paradigmático Barney Drumm). Milada Franková

encantadores masculinos). É minha forte convicção que essa secundarização traz uma leitura errada da obra murdochiana. Note-se o que a este respeito afirmou recentemente Gillian Alban:

*I would like to deconstruct the claim that her women are necessarily passive or weaker, suggesting rather that her subtle readings offer a sophisticated range of strong women even in relatively subdued roles, making many of the powerful and at times femmes fatales, suggestive of society's range as a whole, which Murdoch offers as indicating the plethora of women exploiting subversive force as well as open power in her infinite variety of female and male characters*¹²⁷⁹.

De facto, Iris Murdoch confere às suas personagens femininas um imenso poder que só pode ser lido como privado ou subversivo por leitores influenciados pelo estigma da condição feminina. Iris Murdoch, que atrás se manifestou contra a *ghettização* das questões das mulheres, nunca criaria um *ghetto* para as suas personagens femininas.

Querer aproximar um autor do modelo intelectual que dele fazemos pode ser uma violência atroz do crítico, ainda que procurando sustentar-se na mais profunda erudição. Restringir a obra de um autor à leitura que o próprio dela faz seria a violência desse autor sobre o seu leitor. A busca dos reflexos existencialistas numa autora que recusa a corrente filosófica de forma tão absoluta poderá parecer ir a par com autores que impõem ao texto murdochiano pretensos ecos pós-modernos¹²⁸⁰

aponta, no entanto, para uma outra questão que considero muito importante – o carácter mais místico e irreal que assume o poder feminino quando externo (como Honor Klein), ainda que personagens como Kate Gray ou Mille Kinnard possuam esse poder sem a aura mitológica: «without adopting feminist attitudes Murdoch shows many female characters in various situations of subjection to a dominant or exploiting male. Female power figures have far less than their fair share of either power or frequency of appearance, while the relationships have a more pronounced mythological air» (FRANKOVÁ, 1993: 67).

¹²⁷⁹ ALBAN, 2010: 78.

¹²⁸⁰ Meryem Ayan e Reyhan Özer não hesitam em classificar Iris Murdoch como «a postmodern author of English literature» (AYAN & ÖZER 2010: 129). James Clements explica esta identificação com a relativa inovação formal da autora: «Murdoch's formal innovation has led critics to see her as an early postmodernist» (CLEMENTS, 2012: 27). Um dos aspetos murdochianos geralmente apontados neste sentido é o seu uso de narradores maculinos, um tema merecedor de estudos autónomos, como a dissertação de doutoramento de Ann Cottington (COTTINGTON, 1992). Os referidos Meryem Ayan e Reyhan Özer chegam a dizer de forma redutoramente cabal: «What makes Iris Murdoch unique is her usage of male voice in her novels» (AYAN & ÖZER, 2010: 129). Na realidade, como explica a própria Iris Murdoch, a escolha deve-se ao desejo de superar a *ghetização* da literatura feminina: «I don't really see there is much difference between men and women. I think perhaps I identify with men more than with women. I think perhaps I identify with men more than with women, because the ordinary human condition still seems to belong more to a man than a woman. Writing mainly as a woman may become a bit like writing about a character who is black, or something like that. People then say, 'It's about the black predicament'. Well, then, if one writes 'as a woman,' something about the female predicament may be supposed to emerge. And I'm not very interested in the female predicament. I'm passionately in favor of women's lib, in the general, ordinary, proper sense of women's having equal rights. And, most of all, equal education (...). I'm not interested in the 'woman's world' or the assertion of a 'female

ou uma insistente leitura feminista¹²⁸¹, geralmente assente em pouco mais do que a premissa, inegável mas dificilmente suficiente, de que Iris Murdoch nasceu mulher¹²⁸². Considero, no entanto, que com base na leitura extensiva da obra literária e filosófica de Murdoch, se poderá dizer dela o que A. S. Byatt disse dos primeiros romances da autora que, se se colocam questões sartrianas, não lhes oferecem respostas sartrianas¹²⁸³. De facto, a forte, profunda e duradoura influência do Existencialismo em Iris Murdoch dá-se na premência das perguntas que nunca a abandonarão, e não na concordância com as respostas, e traduz-se sobretudo num diálogo prosseguido ao longo de décadas pela autora com os textos existencialistas e continuado hoje pelo leitor crítico.

viewpoint.' This is often rather an artificial idea and can in fact injure the promotion of equal rights. We want to join the human race, not invent a new separatism. This self-conscious separation leads to rubbish like 'black studies' and 'women's studies.' Let's just have studies» (*apud* BILES, 1978: 119). Acima de tudo, há um forte desejo de chegar à Verdade por meio do múltiplo, do diverso, assunto que será estudado por Mathilde La Cassagnère em *La Vision dans l'Univers Romanesque d'Iris Murdoch* (LA CASSAGNÈRE, 1997).

¹²⁸¹ Note-se, a título de exemplo, Deborah Johnson, cujo livro *Iris Murdoch*, se caracteriza por uma relativa monocromia analítica, com algumas reflexões interessantes, (JOHNSON, 1987) e também, de forma menos acrítica, Tammy Grimshaw (GRIMSHAW, 2005; GRIMSHAW, 2007: 163-174). A passagem seguinte é um claro exemplo de leitura forçada: «Even though Murdoch would have quarrelled with [Judith] Butler's reliance upon poststructuralism, she presents in her fiction new possibilities for sexual identities that challenge the traditional order of gender – representations that bear resemblance to Butler's claim» (GRIMSHAW, 2007: 165). A, tantas outras vezes interessante, estudiosa Elaine Showalter chega ao extremo monocromático de identificar as preocupações éticas com a mulher: «However old-fashioned and 'feminine' the interest women take in the ethics of the novelist may be, these are not irrelevant or vulgar concerns, and it is to the moral credit of Murdoch, Byatt, Drabble, and Lessing that they continue to raise them» (SHOWALTER, 1999: 303). Luisa Muraro consegue, em entrevista/conferência, associar o carácter feminino de Iris Murdoch simultaneamente às preocupações políticas da autora e ao suposto pragmatismo do seu posicionamento ético: «Murdoch, da giovane, era stata comunista. Poi non più, ma non ha mai rinnegato gli ideali di giustizia sociale (...) nella maniera più semplice, io direi, più femminile, cio è con l'amore e con la ricerca del bene (...) tradizione mistica femminile, come per esempio l'attenzione alle pratiche: quello che conta non è tanto la costruzione teorica, ma è la pratica (...). Leggendo, io vedo in lei la semplicità di un gesto femminile, di quella cultura femminile a volte disprezzata che non smette mai di pensare e di parlare d'amore» (MURARO, 2005b).

¹²⁸² Parece-me aliás fundamental, evitar confundir a parte com o todo e sustentar ligações intelectuais em proximidades casuísticas. Daí que não possa secundar o entusiasmo de inferências parcamente fundamentadas, ainda que potencialmente bem sucedidas, como a de Mary Warnock, aqui citada, e indiretamente apoiada por Luisa Muraro: «Mary Warnock, who was her fellow student and colleague (...) maintains that despite Murdoch's many criticisms of Sartre, she herself is part of existentialism: 'her immersion in the real world makes it not inappropriate so to describe her.' Her argument for her immersion in the real world is as evocative as it is vague; but Warnock most probably calls 'immersion in the real world' Murdoch's philosophical commitment to saving the reality of the real world from the growing control of unreality, spectacle, simulacra (*fantasy*, in her language) which is affecting our civilization. It must be said that that commitment, which was also peculiar to existentialism, led to a certain rupture with philosophical tradition (...) There is undoubtedly existentialism in Iris Murdoch's 'always starting again from scratch'» (MURARO, 2010: 241).

¹²⁸³ Cf. BYATT, 1976: 19.

Na primeira secção deste volume abordei a forma como Ética e Literatura se relacionaram ao longo dos séculos, deixando-nos em pleno *Ethical Turn* dos Estudos Humanísticos. Uma das autoras fundamentais desta recuperada percepção é, como abordei, a filósofa Martha Nussbaum. Nussbaum conheceu Murdoch¹²⁸⁴ e refletiu sobre o papel fundamental da autora britânica na filosofia moral em combinação com a ficção literária:

*Iris Murdoch was a major moral philosopher. More than any other figure of her generation, she challenged us to think better about the moral significance of the imagination and of the inner moral work that we perform when we try to see another person clearly. (...) Murdoch, more than any other contemporary ethical thinker, has made us vividly aware of the many stratagems by which the ego wraps itself in a cozy, self-serving fog that prevents exit to the reality of the other. (...) it is the artwork, or the artist as creator of the artwork, who possesses moral virtue and the capacity to see another truly – this is the essence of Murdochian virtue*¹²⁸⁵.

Também, entre outros¹²⁸⁶, a especialista Maria Antonaccio reconhece o papel fundacional de Iris Murdoch no renovado interesse em questões éticas na Arte, e estende-o à própria produção ética em si e até à centralidade da Ética na reflexão filosófica em geral.

*Murdoch's writings on ethics, art, literature, and politics anticipate much of the current agenda in ethical inquiry. This agenda includes renewed interest in Platonic ethics and virtue theory, a reopening of the debate over the relation between philosophy and literature, the retrieval of moral realism*¹²⁸⁷ *in ethics, the contemporary critique of liberalism, and the relation between ethics and religious discourse*¹²⁸⁸.

¹²⁸⁴ Nussbaum descreve esses encontros: «I did not know Murdoch well. I met her when I gave a speech in her honor at the New York Art Club in around 1985, and she then invited me to lunch at the house in Charlbury Road, Oxford, where she and John Bailey lived at that time (...) We talked about Proust and Henry James, about postmodernism and current developments in ethical thought, about Charles Taylor, whom she admired, and R. M. Hare, whom she did not» (NUSSBAUM, 2004: 708).

¹²⁸⁵ NUSSBAUM, 2004: 691, 698, 705.

¹²⁸⁶ *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy and Theory*, de Jane Adamson e Dorothy Parker, publicado em 1998, por exemplo, é um documento fundamental para o estudo do atual interesse ético no estudo literário. Nele, Iris Murdoch é referida, em conjunto com Martha Nussbaum e Cora Diamond, como uma das precursoras do movimento denominado *Ethical Turn* (cf. ADAMSON, 1998: 84).

¹²⁸⁷ Heather Widdows explana as particularidades do caso de Iris Murdoch: «Murdoch offers a realist framework in which moral values are real and influential in human life, differentiated from other realists by her inclusion of the religious and the aesthetic» (WIDDOWS, 2001: 56).

¹²⁸⁸ ANTONACCIO, 2000: 5.

Mais recentemente, Frances White é lapidar a respeito do papel de Iris Murdoch nas teorias literárias mais atuais¹²⁸⁹:

*Literature is being returned to the central stage, following Murdoch's lead*¹²⁹⁰.

Poucos autores uniram de forma tão inequívoca¹²⁹¹, e simultaneamente não normativa, as dimensões ética e literária das suas ficções¹²⁹². Para Iris Murdoch, a autonomia do Sujeito, a liberdade individual, afinal, pode redundar na sobrevalorização da subjetividade, nomeadamente moral (da mesma forma que a valorização do condicionalismo externo¹²⁹³ é também um fator desculpabilizante das opções morais, o que a escritora rejeita). Para a autora, cada ser humano é radicalmente responsável, mas autónomo, na sua relação com o que lhe é externo: o Outro, a Contingência e o Bem¹²⁹⁴. Cada uma das personagens literárias

¹²⁸⁹ A autora, especialista nas obras filosófica e literária de Iris Murdoch, desenvolve o tema, abordando o papel de Murdoch no movimento recente de *Ethical Turn*: «The 'ethical turn' is a descriptive phrase derived from Martha Nussbaum's comment in 1990 that literary studies are taking 'a new turn towards the ethical,' and it was during the 1990s that this trend gathered force and momentum. The essence of this 'ethical turn' is the realisation, and indeed rejoicing in the realisation, that literary criticism has now swung back to allow thinking on the novel as a moral form after the post-modern rejection of perceiving literature in moral terms (...) Iris Murdoch must be acknowledged as the harbinger of this rediscovery and regained confidence. Murdoch's own theory and practice of the novel are committed to an until recently unfashionable understanding of fiction as intrinsically connected with ethics and she looks back on the nineteenth-century novel as setting the standard of excellence (...) Murdoch was ahead of, rather than behind her time, and is now revealed as being in the vanguard of contemporary shifts in both literary theory and moral philosophy (...) She would regard recent developments in literary criticism as a return to common sense and truthfulness, and approve the return of moral reference» (WHITE, 2010a: 27-29).

¹²⁹⁰ WHITE, 2010a: 37.

¹²⁹¹ Frances White descreve Iris Murdoch em termos que subscrevo: «a writer whose philosophy and fiction are complementary halves of a single ethical vision» (WHITE, 2010a: 30).

¹²⁹² Em 2006 Bran Nicol resumiu de forma curiosa e eficaz esta co-existência: «What is distinctive about Murdoch's theory of the novel is that it is also a theory of ethics (...). The problem with Murdoch's theory of art is precisely the fact that it is also a theory of ethics» (NICOL, 2006).

¹²⁹³ Do equilíbrio do pensamento murdochiano não está, no entanto, ausente a reflexão em torno do condicionalismo externo: «She was concerned to admit historical and social particularity into her account of the self (to the point of criticizing two of her heroes, Kant and Plato, for their fear of the particular and the contingent), but this concern did not compel her to undertake a narrative history of the self and its goods. Rather, Murdoch's thought gives renewed respectability to a neglected option in modern moral theory, the attempt to construct a metaphysical ethic» (ANTONACCIO, 2000: 11).

¹²⁹⁴ Maria Antonaccio tentou também retratar este difícil equilíbrio idealizado por Iris Murdoch: «Murdoch's conception of the self attempts to preserve the self's integrity without isolating it from a world of others that defines its normative claims and purposes. In effect, she charts a middle course between what she sees as the dangers of a model of autonomy by which the self wholly transcends contingency (its relations to nature, history, and others), and a model that dissolves or assimilates the self into these contingent relations» (ANTONACCIO, 2000: 10).

estudadas, Dora, Honor, Millie, Kate e Morgan, é, então, um construto ético autónomo, uma existência livre¹²⁹⁵ que se define na relação com uma essência ética, o Bem.

Esse é um dos eixos centrais que se concluem deste trabalho: a Ética e a Literatura estão intrinsecamente ligadas¹²⁹⁶ e o difícil equilíbrio exigido para este modelo de estudo, que vai mais além das questões sociais e ideológicas abordadas nos *Cultural Studies*¹²⁹⁷, é mais enriquecedor do que qualquer separação forçada. Como procurei documentar, Literatura e Filosofia, e nomeadamente, Ética, partilharam sempre um espaço temático comum¹²⁹⁸ – o Pensamento Humano¹²⁹⁹ – e sofreram uma separação que foi necessária para a correta delimitação conceptual, mas muitas vezes artificial e excessiva no seu combate a qualquer infiltração mútua potencialmente benéfica. D. H. Lawrence deixou um desabafo célebre a este respeito:

*Plato's Dialogues were queer little novels. It seems to me that it was the greatest pity in the world when philosophy and fiction got split. They used to be one, right from the days of myth. Then they parted, like a nagging married couple, with Aristotle and Thomas Aquinas and that beastly Kant. So the novel went sloppy and philosophy went abstract-dry. The two should come together again – in the novel!*¹³⁰⁰.

A grande conclusão avançada pelo *Ethical Turn* não é a introdução, ou sequer re-introdução, dos temas éticos no discurso dos Estudos Literários, e da Crítica Literária. É, isso sim, uma espécie de des-indexação desassombrada de questões relevantes depois de um longo percurso de aceitação e rejeição acríicas. Trata-se, de facto, de um movimento de síntese, de uma resposta terceira¹³⁰¹ à forma de lidar com a dimensão intrinsecamente ética do discurso literário, que este manterá para lá de todas as escolhas dos seus teóricos,

¹²⁹⁵ Livre e em trânsito num caminho ético. Recordo aqui a definição bem conseguida de A. N. Wilson: «The chaos of the human heart in its quest for sacred and profane love – this was IM's great theme» (WILSON, 2004: 262).

¹²⁹⁶ Subscrovo a tese de Derek Attridge: «There is thus an ethical dimension to any act of literary signification» (ATTRIDGE, 2004: 130).

¹²⁹⁷ Concordo aqui com Vincent Jouve quando afirma, a propósito de um estudo de Malraux: «Une analyse des valeurs véhiculées par le roman ne saurait, on le voit, se limiter au plan politique» (JOUE, 2001: 14).

¹²⁹⁸ A este respeito é do máximo interesse o trabalho de Pierre Macherey e os estudos de caso a que se dedica em *À quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire* (cf. MACHEREY, 1990).

¹²⁹⁹ Daniel Payot define de forma particularmente bela a Arte, enquanto abordagem da existência humana: «L'art est l'illusion d'une constitution esthétique de l'existence» (PAYOT, 2000: 39).

¹³⁰⁰ *Apud* MACINTYRE, 1982: 15.

¹³⁰¹ O fechamento numa via de resposta produz dois excessos negativos: uma teorização (ética ou estruturalista) de tal forma distante do objeto e de tal forma autofágica que deixa de ser um instrumento de análise para se tornar um fim em si mesma, e uma redução da tese oposta a uma caricatura. Numa passagem quase humorística, Geoffrey Elton demonstra esses dois excessos ao caracterizar os defensores do pós-modernismo como «devilish tempters who claim to offer higher forms of thought and deeper truths and insights – the intellectual equivalent of crack» (ELTON, 1991: 41).

e reconhecendo que esta dimensão não se esgota num julgamento das intenções do autor ou dos efeitos no leitor¹³⁰².

O *Ethical Turn* traz, também, a noção de a Literatura, perspectivada do ponto de vista ético, poder ser não apenas um megafone propagandístico das ideias do seu autor, mas um campo de testes de teorias éticas. Esta questão, como demonstrei, é particularmente relevante para a compreensão da obra de Iris Murdoch. Michael Eskin, autor de alguns dos artigos mais interessantes do movimento, aponta a forma como esta dimensão é, ela própria, permanente na História da Filosofia e da Literatura:

*From Plato's (e.g., Republic 363a–64e) recourse to Homer to Levinas's invocation of Dostoevsky and Celan, literature has been philosophy's haunting twin – its critic. In a semiotic sense, ethics needs literature – its metalinguistic and thematic sibling – to be fully integrated into the human and the social domain that it is ultimately concerned with*¹³⁰³.

De facto, a possibilidade de lidar com o contingente e o particular que a Literatura oferece à Filosofia, e, em especial, à Ética, transforma-a num recurso inestimável para a confrontação do pensamento filosófico com o Real, não no sentido de minar ou denunciar esse mesmo pensamento, ou de se lhe opor, mas no sentido de lhe acrescentar toda uma dimensão de contextualização humana. Para alguns autores, seja de um ponto de vista mais filosófico¹³⁰⁴, como é o caso de Cora Diamond¹³⁰⁵, ou mais pragmático, como Jèmeljan Hakermulder¹³⁰⁶, a Literatura pode, então, funcionar como laboratório que testa a validade de ideias filosóficas.

Como o comprovou a comparação dos ideais éticos murdochianos com a transigência expressa nos romances da autora, o confronto com a contingência, com a circunstância imperfeita da existência humana e com a falibilidade intrínseca do Ser Humano que a Literatura permite, enquanto promotora da casuística e do particular¹³⁰⁷, funciona como um elemento caldeador, amenizador, da universalidade pretendida por qualquer reflexão filosófica. Consequentemente, no caso de Iris Murdoch, encontraremos nos seus textos ficcionais a marca de uma tolerância que não abandona a noção de uma essência superior às falhas humanas, mas reconhece os limites (a tentar sempre superar) do indivíduo. Um

¹³⁰² Aliás, como defende Peter Jones, «A published text is as independent of its author as it is of its reader» (JONES, 1975: 185). Mais recentemente, Antoine Compagnon sintetizou: «La littérature est un exercice de pensée; la lecture, une experimentation des possibles» (COMPAGNON, 2007: 70).

¹³⁰³ ESKIN, 2004: 588.

¹³⁰⁴ David Parker atribui a Richard Rorty a raiz deste pensamento filosófico pelo qual «Literature becomes for ethics what mathematics is for physics, a sort of necessary handmaiden» (PARKER, 1994: 34).

¹³⁰⁵ Cf. DIAMOND, 1983 e DIAMOND, 1988.

¹³⁰⁶ Cf. HAKERMULDER, 2000. *The moral laboratory: Experiments examining the effects of reading literature on social perception and moral self-concept* (2000) é quase um manual prático de aplicação destas teses.

¹³⁰⁷ Não ignoro, obviamente, toda a dimensão dialética da Filosofia.

dos teóricos mais interessantes do *Ethical Turn*, Geoffrey Galt Harpham, salienta esta espécie de piedade existencial que a Literatura, enquanto encontro a sós e sem conflito com o inexoravelmente Outro, potencia:

*One of the effects of literature (...) is to cultivate a generous and humane respect for life in all its strivings and imperfections (...) more ethical than ethics*¹³⁰⁸.

Iris Murdoch afirmou que, apesar das diferenças estruturais entre Filosofia e Literatura, a sua tentativa e capacidade de atingir a Verdade são comuns – «both truth-seeking and truth-revealing activities»¹³⁰⁹. Ora, creio que poderíamos dizer que, embora as dimensões coexistam em ambas, na Filosofia destaca-se a busca incessante, ao passo que a Literatura faculta momentos em que verdades antropológicas profundas se revelam e se deixam determinar pelo fator temporal – algo que, conforme afirma Fernanda Henriques, é de difícil compreensão efetiva fora da narração, o que, segundo a autora, marca a importância do discurso ficcional¹³¹⁰.

Estabelecendo uma inaudita aproximação de Iris Murdoch a Aristóteles, Martha Nussbaum aponta, num interessante passo que parte precisamente do questionamento do Platonismo de Murdoch, a forma como Literatura e Filosofia Moral dialogam no caso da autora objeto deste estudo:

*the tension between Murdoch's Platonism and her vision of particulars. Murdoch keeps on suggesting that "The Good" is a unitary abstraction of some kind, even while all her writerly instincts work in the direction of showing its irreducible many-sidedness and its kaleidoscopic variety; even while she also insists that what it is to be a good person is to see other particular people clearly. Her Platonism leads in the direction of the big abstract entity, but her moral instincts – I am tempted to call them Aristotelian – lead in the direction of the variegated world of surprising humanity. This tension is never fully resolved in the essays, where it simply sits there generating difficulty, or in the novels, where the vision of the particular predominates, but characters whom the writer appears to admire keep on talking what sounds like nonsense about "The Good." This fault in Murdoch's work may derive from her own experience of good and evil as original powers that stand somehow outside her, not generated by her particular biography. But they do mean that anyone who wishes to make philosophical use of her work must choose between the Aristotelian many-sidedness or the Platonic mysticism. (I know which I regard as the more fruitful, in philosophy and in life)*¹³¹¹.

A Literatura permite a Iris Murdoch congregar a distância necessária à objetividade – ao lidar com personagens e situações irreais –, com a empatia que surge de preencher

¹³⁰⁸ HARPAM, 1999: x, destaque no original.

¹³⁰⁹ EM, 10-11.

¹³¹⁰ Cf. HENRIQUES, 2011: 19.

¹³¹¹ NUSSBAUM, 2001c.

o abstrato conceito de Ser Humano com uma série de índices particularizantes que o converte em indivíduos, ainda que ficcionais. Assim, a multiplicidade poderá redundar em alguma indefinição (a *muddle* murdochiana), mas essa indefinição¹³¹² será sempre superior à imposição de padrões¹³¹³ falsos sobre o Real e à efabulação de sentidos. A Literatura assume um papel ético e a Ética torna-se, em Iris Murdoch, um terreno partilhado entre Filosofia e Literatura. Bran Nicol assinala esta questão, que considera problemática. Segundo Nicol, a teoria literária de Murdoch é também uma teoria da Ética¹³¹⁴. Na realidade, esta fusão permite a Iris Murdoch equilibrar uma Ética própria com uma antropologia de cariz existencialista¹³¹⁵. Também para Murdoch o Ser Humano se encontra só e totalmente responsável perante um Real indiferente.

Ao longo do tempo de redação deste trabalho, sempre que expus a escolha de Iris Murdoch como autora central do meu estudo a académicos britânicos que visitavam a minha faculdade foi-me dito, e geralmente lamentado, que, depois de estar muito em voga, a autora não era já muito conhecida da generalidade do público, nem estudada. Mesmo especialistas murdochianos como Miles Leeson¹³¹⁶ ou Anne Rowe partilhavam esta percepção. Tamás Bényei, em 2003, assinalou com estranheza esta situação em tempos de recuperação dos estudos éticos da Literatura:

*One of the more surprising things about the recent flourishing of ethical criticism is that it has not generated a renewed interest in Iris Murdoch. For all this indifference, the fact that ethical criticism has had next to nothing to say about Murdoch does not mean, as I shall argue, that there is nothing to say in the matter*¹³¹⁷.

Recordo, no entanto, que, particularmente desde 2010, Iris Murdoch tem recebido novamente forte e constante atenção da crítica com a publicação de uma série de volumes individuais e coletivos, realização de colóquios internacionais e a própria ação do *Centre*

¹³¹² Iris Murdoch definiu a sua tentativa de estabelecer uma metafísica como «a kind of inconclusive non-dogmatic naturalism» (SG, 43). Os mesmos dois adjetivos adequam-se à sua teorização ética, ainda que esta seja regida pela ideia de um Bem inatingível a perseguir sempre, na linha de Platão.

¹³¹³ É curiosa a forma como a absoluta recusa murdochiana de padrões consoladores no Real coexiste com as maquinações elaboradas de alguns dos seus romances, nomeadamente em torno das afinidades românticas, que leva Lorna Sage a resumir: «Her plots are those of a moralist and a match-maker» (SAGE, 1992: 72).

¹³¹⁴ Cf. NICOL, 2006.

¹³¹⁵ Em *The Idea of Perfection* Iris Murdoch disse de G. E. Moore: «he was, in spite of himself, a naturalist» (E&M, 301). Acredito que o mesmo raciocínio se aplica à dimensão existencialista do pensamento murdochiano. Em 2011 publiquei *Iris Murdoch, Existentialist in Spite of Herself?* (ARAÚJO, 2011), onde abordo esta hipótese, aqui desenvolvida. Recentemente, Richard Moran publicou um artigo, *Iris Murdoch and Existentialism*, no qual defende também esta tese, com fortes repercussões no mundo dos estudos murdochianos (cf. MORAN, 2012).

¹³¹⁶ Miles Leeson é particularmente contundente: «the contemporary judgement is that Murdoch's work is unfashionable» (LEESON, 2010: 1).

¹³¹⁷ BÉNYEI, 2003: 151.

for *Iris Murdoch Studies*, nomeadamente a recuperação gradual do vasto espólio epistolar da autora. Há toda uma miríade de temáticas abordadas, mas há uma clara atenção a questões éticas que parece comprovar o papel do *Ethical Turn* na livre análise de uma autora que joga com conceitos de filosofia moral na sua obra ficcional. Considero, então, provado o quanto os Estudos Literários perdem em querer, ocasionalmente, deixar fora do seu âmbito algumas das questões mais relevantes que se podem colocar perante objetos literários, concordando, assim, com M.A.R. Habib:

*Neither Plato nor the ancient Greek poets such as Homer and Hesiod, neither Vergil nor Dante, nor Shakespeare nor contemporary Russian, Israeli, or Palestinian poets, would understand the notion of 'art for art's sake' or the idea that we should read literature as literature. This narrow aestheticism is primarily a creature of luxury, arising in a highly secluded and depoliticized academic environment where the study of literature can afford to be a mere exercise, a study of mere verbal virtuosity. Such an attitude – along with the so-called 'theory' that it has attempted to reject – has sometimes helped foster the self-isolation of academia from the political, economic, and cultural process. In spite of our best intentions, we lovers of literature and proponents of radical theory have unwittingly conspired – through the very sophistication of our language – to deprive ourselves of any voice, to seal off our studies from their potential application to the important issues that engulf our lives*¹³¹⁸.

Poderá não estar ainda clara a direção na qual se faz o *Ethical Turn*, mas será certamente um *turn away* dos medos de censura e didatismo e um ampliar dos horizontes de análise ao espírito crítico humano. Estamos a viver momentos verdadeiramente entusiasmantes de criação cultural e científica nas duas áreas primordiais deste estudo – *Ethical Turn* e Estudos Murdochianos – e a cada nova publicação o panorama é profundamente alterado. Em todo o caso, uma área e outra parecem já livres dos receios novecentistas e capazes de produzir estudos cada vez mais enriquecedores e desafiantes. Utilizando uma das frases preferidas de Iris Murdoch, de Julian de Norwich, neste campo, aparentemente, «all shall be well and all shall be well and all manner of thing shall be well».

Os instrumentos teóricos resultantes do *Ethical Turn* permitirão que, no futuro, possa aplicar este tipo de estudo, não apenas à restante obra de Iris Murdoch, e mesmo a aspetos distintos dos cinco romances já estudados, como pretendo, mas também à Literatura como um todo, quer através de aplicações concretas à obra de outros autores, quer através de reflexões teóricas em torno do próprio paradigma crítico. Autores como Ian McEwan, J.M. Coetzee e John Steinbeck são referências imediatas às quais procurarei, em trabalhos futuros, aplicar estudos ético-literários. Será, também, desafiante testar o potencial das utilizações destes instrumentos conceptuais em contextos extra-literários, como preconizado pelos trabalhos de Robert Coles e Sandra Sucher. Colocar em prática os seus modelos

¹³¹⁸ HABIB, 2008: 775.

é uma forma inultrapassável de perceber as suas limitações e de contribuir, assim, para uma melhor compreensão da extensão dos modelos críticos propostos pelo *Ethical Turn*.

Como creio ter provado, as preocupações que dão forma ao novo movimento crítico condensado sob o título de *Ethical Turn* nada têm de inaudito e são, na realidade, o momento atual de uma relação que é intrínseca ao ato artístico e, de forma particular, àquele que inclui uma dimensão narrativa. A análise das relações entre Ética e Literatura possui hoje um instrumental teórico e conceptual que permite ultrapassar muitos dos engulhos do passado e concretizar um estudo válido e multiforme. Obviamente que casos como o de Iris Murdoch, ficcionista e filósofa, são de uma relevância extrema e facilmente provam a validade deste ângulo de leitura, mas o paradigma criado pelo movimento pode ser agora aplicado a qualquer obra, independentemente do género artístico, da época de criação ou mesmo da capacidade de auto-análise ética do seu autor, sem os receios de outrora. A auto-reflexão que caracteriza os trabalhos, teóricos e aplicados, dos investigadores envolvidos no *Ethical Turn*, permite eliminar o dogmatismo e, simultaneamente, a ideia de terrenos proibidos, sem perder a consciência do perigo potencial e da necessidade extrema de um delicado equilíbrio aquando da junção de Ética e Estudos Literários. Esse é o desafio, essa é a oportunidade.

OBRAS CITADAS

Bibliografia Primária

- MURDOCH, Iris (1964) – *The Moral Decision about Homosexuality*. «Man and Society», 7, p. 5.
- ____ (1969) – *Sartre: Romantic Rationalist*. Londres e Glasgow: Collins, [1953], citado como SRR.
- ____ (1972) – *Salvation by Words*. «The New York Times», 15 de junho de 1972.
- ____ (1977) – *The Fire And The Sun: Why Plato banished the artists*. Oxford: Clarendon Press.
- ____ (1984) – *A Year Of Birds*. Londres: Chatto & Windus.
- ____ (1987) – *Acastos: Two Platonic Dialogues*. Harmondsworth: Penguin Books, citado como A.
- ____ (1987) – *Foreword*. In MASLANKA, Christopher (1987) – *The Pyrgic Puzzler Classic Conundrums*. Londres: Dover Publications, p. ix.
- ____ (1993) – *Taking the Plunge – Review of Charles Sprawson's Haunts of the Black Masseur: The Swimmer as Hero*. «The New York Times», 4 de março de 1993.
- ____ (1997) – *Poems by Iris Murdoch*. Editado por Paul Hullah e Yozo Muroya. Okayama: University Education Press.
- ____ (1999a) – *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*. Ed. Peter J. Conradi. Nova Iorque: Penguin Books, citado como *EE&M*.
- ____ (1999b) – *Notes on my relations with my characters*. «Iris Murdoch Newsletter», nº 13, outono de 1999, p. 6-8.
- ____ (2000a) – *The Nice and the Good*. London: Vintage, [1968], citado como *Ne&G*.
- ____ (2000b) – *The Philosopher's Pupil*. Londres: Vintage, [1983], citado como *PP*.
- ____ (2001) – *A Severed Head*. Londres: Vintage, [1961], citado como *SH*.
- ____ (2002a) – *A Fairly Honourable Defeat*. Londres: Vintage, [1970], citado como *FHD*.
- ____ (2002b) – *The Red and the Green*. Londres: Vintage, [1965], citado como *Re&G*.
- ____ (2003a) – *Metaphysics as a Guide to Morals*. Londres: Vintage, [1992], citado como *MGM*.
- ____ (2003b) – *The Black Prince*. Nova Iorque: Penguin Books, [1973], citado como *BP*.
- ____ (2004) – *The Bell*. London: Vintage, [1958], citado como *B*.
- ____ (2006) – *The Sovereignty Of Good*. New York: Routledge, [1970], citado como *SG*.

Entrevistas

- BILES, Jack I. (1978) – *An Interview with Iris Murdoch*. «Studies in the Literary Imagination – The Female Novelist in Twentieth-Century Britain», vol XI, nº 2, outono. Atlanta: Georgia State University, p. 115-125.
- CHEVALIER, Jean-Louis (2003) – *Closing Debate – Rencontres avec Iris Murdoch*. In DOOLEY, Gillian, ed. – *From a tiny corner in the house of fiction: Conversations with Iris Murdoch*. Carolina do Sul: University of South Carolina Press, [1978], p. 70-96.
- HAFFENDEN, John (1985) – *Novelists in Interview*. Londres: Methuen & Co.
- (2003) – *John Haffenden talk to Iris Murdoch*. In DOOLEY, Gillian, ed. – *From a tiny corner in the house of fiction: Conversations with Iris Murdoch*. Carolina do Sul: University of South Carolina Press, [1983], p. 124-138.
- HEUSEL, Barbara Stevens (2003) – *A Dialogue with Iris Murdoch*. In DOOLEY, Gillian, ed. – *From a tiny corner in the house of fiction: Conversations with Iris Murdoch*. Carolina do Sul: University of South Carolina Press, [1968], p. 194-208.
- KENYON, Olga (1989) – *Women Writers Talk*. Oxford: Lennard Publishing.
- MAGEE, Bryan (1978) – *Philosophy and Literature*. In *Men of Ideas Some Creators of Contemporary Philosophy*. Londres: BBC, p. 262-284.
- MCCALL, Len (1993) – *Interview with Iris Murdoch*. Transcrição na Caixa 6, Conradi Papers, Iris Murdoch Archive, Centre for Iris Murdoch Studies, Kingston University.
- MEHTA, Ved (1963) – *The Fly and the Fly-Bottle Encounters with British Intellectuals*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.
- MEYERS, Jeffrey (1990) – *The Art of Fiction CXVII: Iris Murdoch*. «Paris Review», 32.115, verão, p. 207-225.
- (2003) – *An Interview with Iris Murdoch*. In DOOLEY, Gillian, ed. – *From a tiny corner in the house of fiction: Conversations with Iris Murdoch*. Carolina do Sul: University of South Carolina Press, [1991], p. 231-234.
- MURDOCH, Iris (1981) – *Bookmark: Interview with Iris Murdoch from Icelandic TV*, 4 de setembro, transcrição na Caixa 6, Conradi Papers, Iris Murdoch Archive, Centre for Iris Murdoch Studies, Kingston University.
- ROSE, W. K. (2003) – *Iris Murdoch, Informally*. In DOOLEY, Gillian, ed. – *From a tiny corner in the house of fiction: Conversations with Iris Murdoch*. Carolina do Sul: University of South Carolina Press, [1968], p. 16-29.
- SAGARE, S.B. (2001) – *An Interview with Iris Murdoch (1987)*. «Modern Fiction Studies», vol. 47, nº 3, outono, p. 696-714.
- SAGE, Lorna (1992) – *Women in the House of Fiction – Post-war Women Novelists*. Hampshire: MacMillan.
- (2002) – *Moments of Truth: Twelve Twentieth-century Women Writers*. Londres: Fourth Estate – Harper Collins.
- SAGE, Lorna; BRADBURY, Malcom (1976) – *Iris Murdoch talks to Lorna Sage and Malcolm Bradbury, University of East Anglia Interviews*, gravado a 20 de outubro.
- SALE, Roger (1974) – *Winter's Tales*. «The New York Times», 12 de dezembro.
- ZIEGLER, Heide; BIGSBY, Christopher (1982) – *The Radical Imagination and the Liberal Tradition Interviews with Novelists*. Londres: Junction Books.

Bibliografia Secundária

Estudos Murdochianos

- ACKROYD, Peter (1983) – Review of *“The Philosopher’s Pupil”*. «The Times», 28 de abril.
- ALBAN, Gillian M. E. (2010) – *Female Subversions of Male Power in “A Severed Head” and “The Time of the Angels”*. In KIRCA, Mustafa; OKUROĞLU, Şule, ed. – *Iris Murdoch and her work: Critical Essays*. Estugarda: Ibidem, p. 67-79.
- ALEXANDER, Flora (1996) – *Iris Murdoch’s Moral Comedy*. In O’CONNOR, Theresa, ed. – *The Comic Tradition in Irish Women Writers*. Florida: University Press of Florida, p. 99-107.
- ALLEN, Diogenes (1974) – *Two Experiences of Existence: Jean-Paul Sartre and Iris Murdoch*. «International Philosophical Quarterly», junho, p. 181-187.
- ALLEN, Walter (1964) – *The Modern Novel*. Nova Iorque: E. P. Dutton & Co.
- ____ (1969) – *Bruno’s Dream*. «The New York Times», 19 de janeiro.
- ALTORF, Marije (2008) – *Iris Murdoch and the Art of Imagining*. Londres e Nova Iorque: Continuum.
- AMIS, Martin (1980) – Review of *“Nuns and Soldiers”*. «The Observer», 7 de setembro.
- ANTONACCIO, Maria (2000) – *Picturing the Human: The Moral Thought of Iris Murdoch*. Oxford: O. U. P.
- ____ (2012) – *A Philosophy to Live By: Engaging Iris Murdoch*. Oxford: Oxford University Press.
- ANTONACCIO, Maria; SCHWEIKER, William (1996) – *Introduction*. In ANTONACCIO, Maria; SCHWEIKER, William, ed. – *Iris Murdoch and the Search Of Human Goodness*. Chicago: The University Of Chicago Press, p. xi-xx.
- ARAÚJO, Sofia de Melo (2008) – *“Resisting the pious atmosphere”, da utopia ao sagrado em “The Bell”, de Iris Murdoch*. In VIEIRA, Fátima; SILVA, Jorge Bastos da, org. – «Cadernos de Literatura Comparada – 19 Utopia e Espiritualidade». Porto: Edições Afrontamento, p. 211-232.
- ____ (2011) – *Iris Murdoch: Existentialist in Spite of Herself?* In ARAÚJO, Sofia de Melo; VIEIRA, Fátima, ed. – *Iris Murdoch, Philosopher Meets Novelist*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 81-87.
- ARNOLD, David Scott (1993) – *Liminal Readings: Forms of Otherness in Melville, Joyce, and Murdoch*. Nova Iorque: St. Martin’s Press.
- ASHDOWN, Ellen Abernethy (1974) – *Form and Myth in Three Novels by Iris Murdoch: “The Flight From the Enchanter”, “The Bell” and “A Severed Head”*. s/l: Nabu.
- ASIEDU, F. B. A. (2001) – *Intimations of the Good: Iris Murdoch, Richard Swinburne and the Promise of Theism*. «The Heythrop Journal», XLII, p. 26-46.
- AUCHINCLOSS, Eve (1963) – *Oxford Gothic*. «The New York Times», 1 de junho.
- AYAN, Meryem; ÖZER, Reyhan (2010) – *Female Author Male Narrator: Voicing the Voiceless*. In KIRCA, Mustafa; OKUROĞLU, Şule, ed. – *Iris Murdoch and her work: Critical Essays*. Estugarda: Ibidem, p. 129-137.
- BACKUS, Guy (1986) – *Iris Murdoch: The Novelist as Philosopher, the Philosopher as Novelist*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- BAGNOLI, Carla (2012) – *The Exploration of Moral Life*. In BROACKES, Justin, ed. – *Iris Murdoch, Philosopher*. Nova Iorque: Oxford University Press, p. 197-225.
- BAILEY, John (2003) – *The Iris Trilogy – A Memoir of Iris Murdoch*. Londres: Abacus.
- BALDANZA, Frank (1973) – *The Manuscript of Iris Murdoch’s A Severed Head*. «Journal of Modern Literature», vol. 3, nº 1, fevereiro, p. 75-90. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3830891>> [Consultado pela última vez em dezembro de 2009].

- ____ (1974) – *Iris Murdoch*. Nova Iorque: Twayne Publishers Inc.
- ____ (1986) – *The Nice and the Good*. In BLOOM, Harold, ed. – *Iris Murdoch*. Nova Iorque: Chelsea House Publishers, p. 27-38 (já publicado in *Modern Fiction Studies*, 15, outono de 1969, p. 417-427).
- BATES, Catherine (2000) – *Introduction*. In MURDOCH, Iris – *The Nice and the Good*. Londres: Vintage, p. vii-xvi.
- BEAMS, David W. (1988) – *The Fortunate Fall: Three Actions in The Bell*. «Twentieth Century Literature», 34, 4, inverno, p. 416-433.
- BÉNYEI, Tamás (2003) – *Angelic Omissions: Iris Murdoch's Angels and Ethical Criticism*. «European Journal of English Studies», 7:2, agosto, p. 151-163.
- BERGONZI, Bernard (1968) – *Nice but not Good*. «The New York Review of Books», 11 de abril. Disponível em <<http://www.nybooks.com/articles/archives/1968/apr/11/nice-but-not-good/>> [Consultado pela última vez em abril de 2010].
- BERNAS-MARTEL, Claire (1993) – *La Verité dans l'Oeuvre d'Iris Murdoch*. Tese de doutoramento disponível através do Atelier National de Reproduction des Thèses. Disponível em <<http://www.diffusiontheses.fr/16061-these-de-bernas-martel-claire.html>> [Consultado pela última vez em julho de 2011].
- BIGNAMI, Marialuisa (2011) – *Iris Murdoch and George Eliot: Two Women Writers of Ideas*. In ARAÚJO, Sofia de Melo; VIEIRA, Fátima, ed. – *Iris Murdoch, Philosopher Meets Novelist*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 23-30.
- BLOOM, Harold (1986a) – *Introduction*. In BLOOM, Harold, ed. – *Iris Murdoch*. Nova Iorque: Chelsea House Publishers, p. 1-7.
- ____ (1986b) – *A Comedy of Worldly Salvation*. «The New York Times», 12 de janeiro.
- BOK, Sissela (1991) – *Reassessing Sartre*. «The Harvard Review of Philosophy», primavera, p. 48-52.
- BOVE, Cheryl K. (1993) – *Understanding Iris Murdoch*. Columbia: University of South Caroline Press.
- BOVE, Cheryl K.; ROWE, Anne (2008) – *Sacred Space, Beloved City: Iris Murdoch's London*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- BRADBURY, Malcom (1973) – *Possibilities Essays on the State of the Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- BRADFORD, Richard (2007) – *The Novel Now: Contemporary British Fiction*. Oxford: Willey-Blackwell.
- BRANDABOUR, A. Clare (2010) – *Iris Murdoch as Anglo-Irish Novelist*. In KIRCA, Mustafa; OKUROĞLU, Şule, ed. – *Iris Murdoch and her work: Critical Essays*. Estugarda: Ibidem, p. 41-65.
- BREYFOGLE, Todd (1999) – *Introduction*. In BREYFOGLE, Todd, ed. – *Literary Imagination Ancient and Modern Essays in Honor of David Grene*. Chicago: University of Chicago Press, p. 1-26.
- BROMWICH, David (1975) – *Iris Murdoch's New Novel and Old Themes*. «The New York Times», 24 de agosto.
- BROYARD, Anatole (1986) – *About books; Iris Murdoch Makes It Fun to Be Start*. «The New York Times», 5 de outubro.
- ____ (1990) – *In the Emergency Ward of the Mind*. «The New York Times», 4 de fevereiro, Secção 7, p. 3.
- BURGASS, Catherine (1999) – *Challenging Theory: discipline after deconstruction*. Surrey: Ashgate.
- BYATT, A. S. (1968) – *Review of The Nice and the Good*. «New Statesman», 26 de janeiro, p. 113-114.
- ____ (1976) – *Iris Murdoch*. Essex: Longman.
- ____ (1994) – *Degrees of Freedom: The Early Novels of Iris Murdoch*. Londres: Vintage.
- ____ (2002) – *Portraits in Fiction*. Londres: Vintage.
- ____ (2004) – *Introduction*. In MURDOCH, Iris – *The Bell*. Londres: Vintage.
- BYATT, A.S.; SODRÉ, Ignês (1997) – *Imagining Characters: Six Conversations about Women Writers: Jane Austen, Charlotte Brontë, George Eliot, Willa Cather, Iris Murdoch, and Toni Morrison*. Nova Iorque: Vintage Books.

- CAREY, John (2009) – *William Golding: The Man who wrote “Lord of the Flies”*. Londres: Faber & Faber.
- CARPI, Daniela (1978) – *Per un’interpretazione psicanalitica di “A Severed Head” di Iris Murdoch*. «Il Lettore di Provincia», IX, 33, julho, p. 60-70.
- CHARPENTIER, Colette (1976) – *Le thème de la claustration dans “The Unicorn”, d’Iris Murdoch: Étude lexicale et sémantique*. Paris: Didier.
- CHOUDHURY, Bibhash (2005) – *English Social and Cultural History: An Introductory Guide and Glossary*. Nova Deli: Prentice-Hall of India.
- CHRISTENSEN, Peter G. (1993) – *Iris Murdoch as Critic of Simone de Beauvoir*. «Simone de Beauvoir Studies», 10, outono, p. 141-149.
- CLEMENTS, James (2012) – *Mysticism and the Mid-Century Novel*. Hampshire: Palgrave.
- COELHO, Margarida Maria Bagina (1993) – *Para uma Estética da Imperfeição: “Under the Net” e “The Sea, the Sea”, de Iris Murdoch*. Lisboa: Edições Colibri.
- COHAN, Stephen (1982) – *From Subtext to Dream Text: The Brutal Egoism of Iris Murdoch’s Male Narrators*. «Women and Literature», 2, p. 222-242.
- CONRADI, Peter John (1981) – *The Metaphysical Hostess: The Cult of Personal Relations in the Modern English Novel*. «ELH», 48, 2, verão, p. 427-453.
- (1994) – *Iris Murdoch and the Sea*. «Études Britanniques Contemporaines», n° 4, Montpellier: Presses Universitaires de Montpellier. Disponível em <<http://ebc.chez-alice.fr/ebc41.html>> [Consultado pela última vez em novembro de 2007].
- (2001) – *The Saint and the Artist: a study of the fiction of Iris Murdoch*. Londres: HarperCollins Publishers.
- (2002a) – *Iris Murdoch: A Life*. Londres: Harper Collins Publishers.
- (2002b) – *Iris the Seeker*. «The New York Times», 28 de março.
- (2007) – *Preface*. In ROWE, Anne, ed. – *Iris Murdoch: A Reassessment*. Hampshire: Palgrave MacMillan, p. xiv-xix.
- ed. (2010) – *Iris Murdoch: A Writer at War: Letters & Diaries 1939-45*. Londres: Short Books.
- COTTINGTON, Ann (1992) – *Le Narrateur Masculin dans l’Oeuvre d’Iris Murdoch*. Tese de doutoramento disponível através do Atelier National de Reproduction des Thèses. Disponível em <<http://www.diffusiontheses.fr/12368-these-de-cottington-lazaro-ann.html>> [Consultado pela última vez em julho de 2011].
- CUARTANGO, Román (2006) – *Transcendiendo al yo ensimismado, La ética de la atención de Iris Murdoch*. «Isegoría», 35, julho-dezembro, p. 283-293.
- CULLEY, Ann; FEASTER, John (1969) – *Criticism of Iris Murdoch: A Selected Checklist*. «Modern Fiction Studies», 15, outono, p. 449-457.
- CULLEY, Ann (1969) – *Theory and Practice: Characterization in the Novels of Iris Murdoch*. «Modern Fiction Studies», 15:3, outono, p. 335-345.
- CUNNINGHAM, Valerie (2002) – *Shaping Modern English Fiction: The Forms of the Content and the Contents of the Form*. In LEADER, Zachary, ed. – *On Modern British Fiction*. Oxford: Oxford University Press, p. 149-180.
- DENHAM, A. E. (2001) – *Envisioning the Good: Iris Murdoch’s Moral Psychology*. «Modern Fiction Studies», vol. 47, n° 3, outono, p. 602-629.
- DICK, Kay (1983) – *Review of “The Philosopher’s Pupil”*. «Spectator», 30 de abril.
- DINNAGE, Rosemary (1999) – *In the Dark Continent*. «The New York Times», 4 de março.
- DIPPLE, Elizabeth (1978) – *Iris Murdoch and Vladimir Nabokov: An Essay on Literary Realism and Experimentalism*. In CAMPBELL, Jane; DOYLE, James, ed. – *The Practical Vision: Essays in English Literature in Honour of Flora Ray*. Ontario: Wilfried Laurier University Press.

- ____ (1982) – *Iris Murdoch: Work For the Spirit*. Chicago: The University of Chicago Press.
- DIRDA, Michael (2000) – *Readings: essays & literary entertainment*. Indiana: Indiana University Press.
- DOOLEY, Gillian (2000) – *Courage and Truthfulness: Ethical Strategies and the Creative Process in the Novels of Iris Murdoch, Doris Lessing and V. S. Naipaul*. Tese de doutoramento apresentada na Finders University of South Australia, maio.
- ____ (2004) – *Iris Murdoch's Use of First-Person Narrative in "The Black Prince"*. «English Studies», vol. 85, nº 2, abril, p. 134-146.
- ____ (2005) – *The Post-War Novel in Crisis: Three Perspectives*. «AUMLA: Journal of the Australasian Universities Modern Language», 104, novembro. Disponível em <<http://proquest.umi.com/pqdw eb?Did=0000001318343341&Fmt=3&clientid=43168&RQT=309vname=PQD>> [Consultado pela última vez em dezembro de 2010].
- ____ (2009) – *Iris Murdoch's Novels of Male Adultery: "The Sandcastle", "An Unofficial Rose", "The Sacred and Profane Love Machine", and "The Message to the Planet"*. «English Studies», vol. 90, nº 4, agosto, p. 421-434.
- DUDDY, Thomas (2002) – *A History of Irish Thought*. Nova Iorque: Routledge.
- DUFFY, Martha (1990) – *Murdochisms*. «Time», 26 de fevereiro. Disponível em <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,969481,00.html>> [Consultado pela última vez em novembro de 2007].
- DUGUID, Paul (1990) – *A Troubling Genius' Search for Wisdom*. «San Francisco Chronicle», 4 de fevereiro.
- DUTRUCH, Suzanne (1984) – *L'Irrationnel dans quelques romans d'Iris Murdoch*. «Cahiers du CERLI», nº 8, março, p. 2-10.
- FERNANDES, Ana Raquel (2008) – *What about the Rogue? Survival and Metamorphosis in Contemporary British Literature*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/594/1/17266_Tese_de_Dout_Ana_Fernandes.pdf> [Consultada pela última vez em Agosto de 2012].
- ____ (2009) – *It's just one of the wonders of the world: James Donaghue in "Under the Net"*. «Anglo-Saxónica», série II, nº 27, p. 75-91.
- FERREIRA, Maria Luisa Ribeiro (2001) – *As Mulheres entram na Filosofia*. «Philosophica», 17/18, p. 61-77.
- ____ (2004) – *Iris Murdoch, Filósofa e Romancista*. «Ex Aequo», 9, Lisboa: A.P.E.M. e Celta Editora, p. 55-67.
- ____ (2009) – *As Mulheres na Filosofia*. Lisboa: Edições Colibri.
- ____ (2011) – *We do not forgive philosophy: Iris Murdoch and Simone de Beauvoir*. In ARAÚJO, Sofia de Melo; VIEIRA, Fátima, ed. – *Iris Murdoch, Philosopher Meets Novelist*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 31-43.
- FIANDER, Lisa M. (2004) – *Fairy Tales and the Fiction of Iris Murdoch, Margaret Drabble and A. S. Byatt*. Nova Iorque: Peter Lang.
- FIGUEROLA, Montserrat (2007) – *Art and religion on Iris Murdoch's philosophy*. «Convivium», 20. Barcelona: Universitat De Barcelona. Disponível em <<http://www.raco.cat/index.php/Convivium/article/viewfile/73260/98890>> [Consultado pela última vez em outubro de 2008].
- FIRCHOW, Peter Edgerly (1976) – *Rosamund's Complaint: Margaret Drabble's "The Millstone" (1966)*. In MORRIS, Robert K., ed. – *Old Lies, New Forces: Essays on Contemporary British Novel 1960-1970*. Londres: Associated University Presses, p. 93-108.
- ____ (2007) – *Modern Utopian Fictions from H. G. Wells to Iris Murdoch*. Carolina do Norte: The Catholic University of America Press.
- FITZSIMMONS, Courtney Ellen (2010) – *Loving God: Images of love in Iris Murdoch and Franz Rosenzweig*. Chicago: Proquest LLC.
- FLETCHER, John (1985) – *Iris Murdoch and the Theatre*. «Essays in Theatre», 4, nº 1, p. 4-15.

- ____ (1991) – *Rough Magic and Moral Toughness: Iris Murdoch's Fictional Universe*. In ACHESON, James, ed. – *The British and Irish Novel since 1960*. Nova Iorque: St. Martin's Press, p. 17-31.
- FLOOD, Allison (2010) – *Letters reveal Iris Murdoch's frustrated passion for Raymond Queneau*. «Guardian», 26 de abril.
- FLOWER, Dean (1994) – *Impersonations*. «Hudson Review», 47, 3, outono, p. 495-502.
- FOOT, Philippa (1999) – *Obituary A Personal Memory by Philippa Foot: Iris Murdoch*. «The Iris Murdoch Newsletter», n° 13, outono, p. 1-2.
- FORT, Camille (2007) – *Le Dieu caché d'Iris Murdoch*. «Études Anglaises: Grande Bretagne, États-Unis», 60:1, janeiro-março, p. 66-79.
- FRANKOVÁ, Milada (1993) – *Human Relationships in the Novels of Iris Murdoch*. «Brno Studies in English», 20, p. 63-72.
- ____ (1995a) – *Human Relationships in the Novels of Iris Murdoch*. Brno: Masarykova Univerzita V Brně.
- ____ (1995b) – *The Green Knight and the Myth of the Green Man*. «Brno Studies in English», 21, p. 77-83.
- GARRARD, Peter (2008) – *The Iris Murdoch text analysis project and its importance to the study of authorship and Alzheimer's disease*. «The Iris Murdoch Review», 1, 1, p. 14-17.
- GARRARD, Peter; VELZEN, Marjolein van (2008b) – *The effects of very early Alzheimer's disease on the characteristics of writing by a renowned Alzheimer's patient*. «Interdisciplinary Science Reviews», 33 (4), p. 278-286.
- GASIOREK, Andrew (1990) – *A Crisis of Metanarratives: Realism and Innovation in the Contemporary English Novel*. Tese de doutoramento apresentada à McGill University.
- GEHMAN, Heidi Marlene (2005) – *Conscience and Moral Agency: Iris Murdoch and H. Richard Niebhuur on the Formation of the Moral Self*. Tese de doutoramento apresentada à Divinity School, Chicago.
- GERMAN, Howard (1969) – *Allusions in the early novels of Iris Murdoch*. «Modern Fiction Studies», 15, 3, outono de 1969, p. 361-377.
- GERSTENBERGER, Donna (1975) – *Iris Murdoch*. Londres: Bucknell University Press.
- GIFFIN, Michael (2007) – *Framing the Human Condition: The Existential Dilemma in Iris Murdoch's "The Bell" and Muriel Spark's "Robinson"*. «The Heythrop Journal», 48, 5, p. 713-741.
- GIGLIONI, Cinzia (2009) – *Iris Murdoch: from page to stage*. In CAVONE, Vito; CORTI, Claudia e TRULLI, Maristella, ed. – *Forms of Migration, Migration of Forms: proceedings of the 23rd AIA Conference, Bari, 20-22 September 2007*. Bari: Progedit, p. 72-82.
- GINDIN, James (1975) – *Ethical Structures in John Galsworthy, Elizabeth Bowen, and Iris Murdoch*. In FRIEDMAN, Alan Warren – *Forms of Modern British Fiction*. Austin e Londres: University of Texas Press, p. 15-41.
- ____ (1976) – *Images of Illusion in the Work of Iris Murdoch*. In GINDIN, James – *Postwar British Fiction*. Connecticut: Greenwood Press Publishers, p. 178-195 (também em *Texas Studies in Literature and Language*, 2, 2, verão de 1960).
- GLENDINNING, Victoria (1983) – *Review of "The Philosopher's Pupil"*. «The Sunday Times», 1 de maio.
- GOMES, Anil (2007) – *The Role of Aesthetic Experience*. «Postgraduate Journal of Aesthetics», vol. 4, n° 1, abril, p. 1-17.
- GORDON, David J. (1995) – *Iris Murdoch's Fables of Unselfing*. Columbia e Londres: University of Missouri Press.
- GOSHGARIAN, Gary (1974) – *Feminist Values in the Novels of Iris Murdoch*. «Revue des Langues Vivantes», 40, p. 519-527.
- GOSSMAN, Ann (1986) – *Icons and Idols in "A Severed Head"*. In BLOOM, Harold, ed. – *Iris Murdoch*. Nova Iorque: Chelsea House Publishers, p. 105-110.

- GRAVER, Lawrence (1973) – *A New Novel by Bradley Pearson (his last) in a New Novel by Iris Murdoch (one of her best)*. «The New York Times», 3 de junho.
- GREENWOOD, Maria K. (1994) – *The Visual Arts in the Novels of Iris Murdoch: with reference to “The Bell” and “The Nice and the Good”*. «Études Britanniques Contemporaines», n° 5, Montpellier: Presses Universitaires de Montpellier, p. 159-167.
- GRIEVE, Ann; CACHIN, Marie-Françoise (1996) – *Le Roman Britannique depuis 1945*. Paris: Éditions Nathan.
- GRIFFIN, Gabriele (1993) – *The Influence of the Writings of Simone Weil on the Fiction of Iris Murdoch*. Nova Iorque: Edwin Press.
- GRIMSHAW, Tammy (2004) – *The Social Construction of Homosexuality in Iris Murdoch’s Fiction*. «Studies in the Novel», vol. 36, n° 4, inverno. Disponível em <<http://lion.chadwick.co.uk>> [Consultado pela última vez em dezembro de 2008].
- (2005) – *Sexuality, Gender, and Power in Iris Murdoch’s Fiction*. Madison, Teaneck: Farleigh Dickinson University Press.
- (2007) – *Plato, Foucault and Beyond: Ethics, Beauty and Bisexuality in “The Good Apprentice”*. In ROWE, Anne, ed. – *Iris Murdoch: a Reassessment*. Hampshire e Nova Iorque: Palgrave MacMillan, p. 163-174.
- GUZMÁN, Virginia (2007) – *Cuando la literatura es la protagonista*. «Libros La Opinión de Málaga», 21 de julho, p. 43.
- HAGUE, Angela (1984) – *Iris Murdoch’s Comic Vision*. Londres e Toronto: Associated University Press.
- HAINES, Simon (2010) – *Iris Murdoch, the “Ethical Turn” and Literary Value*. In ROWE, Anne; HORNER, Avril, ed. – *Iris Murdoch and Morality*. Hampshire: Palgrave MacMillan, p. 87-100.
- HALL, James (1965) – *Blurring the Will: The Growth of Iris Murdoch*. «EHL», vol. 32, n° 2, junho, p. 256-273.
- HAMLI, Mohsen (2003) – *A Guide to Iris Murdoch’s “The Philosopher’s Pupil”*. Tunis: Éditions Emir.
- HAMPL, W. S. (2001) – *Desires Deferred: Homosexual and Queer Representations in the Novels of Iris Murdoch*. «MFS Modern Fiction Studies», vol. 47, n° 3, outono, p. 657-673.
- HANSEN, Jennifer L. (2005) – *Written on the body, written by the senses*. «Philosophy and Literature», 29, 2, outubro, p. 365-378.
- HAMPSHIRE, Stuart (2001) – *The Pleasure of Iris Murdoch*. «The New York Review of Books», 15 de novembro.
- HARDING, D. W. (1961) – *The Novels of Iris Murdoch*. «Oxford Magazine», 26 de outubro, p. 34.
- HARDY, Robert (2000) – *Psychological and Religious Narratives in Iris Murdoch’s Fiction*. Nova Iorque: Edwin Mellen Press.
- HAWKINS, Peter S. (2004) – *The Language Of Grace Flannery O’Connor, Walker Percy and Iris Murdoch*. Nova Iorque: Seabury Classics.
- HEUSEL, Barbara Stevens (1995) – *Patterned Aimlessness: Iris Murdoch’s Novels of the 1970s and 1980s*. Georgia: University of Georgia Press.
- HIBBS, Thomas S. (2005) – *Iris Murdoch, Spiritual Exercises, and Anselm’s Proslogion and Prayers*. «The Saint Anselm Journal», 3, 1, outono, p. 62-75.
- HILARION, Denise (1987) – *Problème du Mal et Conscience Humaniste après 1945: George Orwell, Arthur Koestler, Angus Wilson, Iris Murdoch*. Tese de doutoramento disponível através do Atelier National de Reproduction des Thèses. Disponível em <<http://www.diffusiontheses.fr/3953-these-de-hilarion-toboul-denise.html>> [Consultado pela última vez em maio de 2012].
- HOLLEY, David M. (2010) – *Meaning and Mistery: What it means to believe in God*. West Sussex: John Wiley & Sons.
- HOPE, Francis (1961) – *The Novels of Iris Murdoch*. «London Magazine» (nova série), 1, agosto, p. 84-87.

- HOSKINS, Robert (1972) – *Iris Murdoch's Midsummer Nightmare*. «Twentieth Century Literature», 18, 3, julho, p. 191-198.
- HUDOMIET, Lukasz (2008) – *The portrayal of (D)Evil in Iris Murdoch's "The Flight from the Enchanter", "A Fairly Honourable Defeat" and "The Time of Angels"*. In SIKORSKA, Liliana; MACIULEWICZ, Joanna, ed. – *Medievalisms: The Poetics of Literary Re-Reading*. Frankfurt: Peter Lang, p. 87-102.
- INSOLE, Christopher J. (2006) – *'Beyond Glass Doors...The Sun no Longer Shining': English Platonism and the Problem of Self-Love in the Literary and Philosophical Work of Iris Murdoch*. «Modern Theology», 22, 1, janeiro, p. 111-143.
- ISAACSON, Rivka (2007) – *Alzheimer's Amyloid Analogy: Disease Depicted through "A World Child"*. In ROWE, Anne – *Iris Murdoch: A Reassessment*. Hampshire e Nova Iorque: Palgrave MacMillan, p. 204-213.
- JACOBS, Alan (1995) – *Go(o)d in Iris Murdoch*. «First Things», 50, fevereiro, p. 32-36.
- ____ (2004) – *Shaming the Devil: Essays in Truth-telling*. Cambridge: Wm. B. Eerdmans Publishing.
- JACOBS, Deborah (1989) – *Talking Utopia: Percy Shelley and Iris Murdoch on Love, Art and Morality*. «Postscript the publication of the Philological Association of the Carolinas», volume VI, p. 39-47.
- JANEWAY, Elizabeth (1968) – *Everyone is Involved*. «The New York Times», 14 de janeiro.
- JEFFARES, A. Norman (1974) – *Ireland*. In KING, Bruce, ed. – *Literatures of the world in English*. Londres: Routledge, p. 98-115.
- JEFFERSON, Douglas (1982) – *Iris Murdoch: the Novelist and the Moralist*. In JEFFERSON, Douglas; MARTIN, Graham (1982) – *The Uses of Fiction: Essays in the Modern Novel in Honour of Arnold Kettle*. S/l: Open University Press, p. 261-271.
- JOHNSON, Deborah (1987) – *Iris Murdoch*. Sussex: The Harvester Press.
- ____ (1989) – *Talking Utopia: Percy Shelley and Iris Murdoch on Love, Art, and Morality*. In BOYD, Debra C., ed. – *Postscript*. VI. Carolina do Norte: Philological Association of the Carolinas, University of North Carolina. Disponível em <<http://www.unca.edu/postscript/postscript6/ps6.5.pdf>> [Consultado pela última vez em maio de 2008].
- JORDAN, Julia (2011) – *Chance and the Modern British Novel*. Londres e Nova Iorque: Continuum.
- KAEHELE, Sharon; GERMAN, Howard (1967) – *The Discovery of Reality in Iris Murdoch's "The Bell"*. «PMLA», 82, 7, dezembro, p. 554-563.
- KANE, Richard (1990) – *Didactic Demons in Contemporary British Fiction*. «University of Mississippi Studies in English», 8, p. 36-57.
- KAO, Wei H. (2010) – *Domination, Resistance, and Anglo-Irish Landlordism in "The Servants and the Snow"*. In ROBERTS, M. F. Simone; SCOTT-BAUMANN, Alison, ed. – *Iris Murdoch and the Moral Imagination*. Carolina do Norte e Londres: Mcfarland & Co Inc. Publishers, p. 127-146.
- KARL, Frederick (1972) – *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. Londres: Thames and Hudson.
- KEMP, Peter (1969) – *The Fight Against Fantasy: Iris Murdoch's "The Red and the Green"*. «Modern Fiction Studies», 15, outono, p. 403-416.
- KENNEL, Vicki Renee Munro (1998) – *The persistence of Pygmalion: Inscribed selves in Twentieth-century British Narrative (George Bernard Shaw, John Fowles, Muriel Spark, Ford Madox Ford, Iris Murdoch)*. Tese de doutoramento apresentada à Purdue University. Disponível em <<http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit/9900208>> [Consultado pela última vez em março de 2007].
- KENNEY, Alice P. (1969) – *The Mythic History of "A Severed Head"*. «Modern Fiction Studies», 15, outono, p. 387-401.
- ____ (1984) – *Mistress of Creation*. «Mythlore», 39, 2, p. 18-20.
- KERMODE, Frank (1958) – *Novels of Iris Murdoch*. «Spectator», 7 de novembro, p. 618.

- KHOGEER, Afaf (effat) Jamil (2006) – *The Integration Of The Self Women in the Fiction of Iris Murdoch and Margaret Drabble*. Maryland: University Press Of America.
- KHUEL, Linda (1969) – *Iris Murdoch: The Novelist as Magician/ The Magician as Artist*. «Modern Fiction Studies», 15, outono, p. 347-359.
- KIRCA, Mustafa; OKUROĞLU, Şule (2010) – *Introduction: Reading Iris Murdoch and her work*. In KIRCA, Mustafa; OKUROĞLU, Şule, ed. – *Iris Murdoch and her work: Critical Essays*. Estugarda: Ibidem, p. 1-6.
- KRIEGLER, Leonard (1965) – *Iris Murdoch: Everybody through the looking glass*. In SHAPIRO, Charles, ed. – *Contemporary British Novelists*. Carbondale: South Illinois Press, p. 62-80.
- KURT, Zeynep Yilmaz (2008) – *Salvation through beauty: Iris Murdoch new religion in a godless universe*. «Journal of Arts and Science», nº 9, maio, p. 39-48.
- LA CASSAGNÈRE, Mathilde (1997) – *La Vision dans l'Univers Romanesque d'Iris Murdoch*. Tese de doutoramento disponível através do Atelier National de Reproduction des Thèses. Disponível em <<http://www.diffusiontheses.fr/25703-these-de-la-cassagnere-mathilde.html>> [Consultado pela última vez em maio de 2012].
- LAVERY, Megan (2007) – *Iris Murdoch's Ethics: A Consideration Of Her Romantic Vision*. Londres: Continuum Books.
- LEAVIS, L. R. (1988) – *The anti-artist; case of Iris Murdoch*. «Neophilologus», 72, 1, janeiro, p. 136-154.
- LECLAIRE, L. A. (1962) – *Iris Murdoch – “The Bell”*. «Études Anglaises», 15, 1, janeiro-março, p. 90.
- LEESON, Miles (2010) – *Iris Murdoch: Philosophical Novelist*. Londres: Continuum.
- LEVENSON, Michael H. (2001) – *Iris Murdoch: The Philosophical Fifties and “The Bell”*. «MFS Modern Fiction Studies», vol. 47, nº 3, outono, p. 558-579.
- LITA, Ana (2003) – *‘Seeing’ Human Goodness: Iris Murdoch on Moral Virtue*. «Minerva An Internet Journal of Philosophy», 7, p. 143-172. ISSN 1393-614x.
- LLOYD, Jill (2007) – *The Undiscovered Expressionist: A Life of Marie-Louise Von Motesiczky*. Londres: The Marie-Louise Von Motesiczky Trust.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, Alfonso (2004a) – *Contingencia y Realismo en el Pensamiento Moral de Iris Murdoch*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponível em <<http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fsl/ucm-t27994.pdf>> [Consultado pela última vez em janeiro de 2008].
- ____ (2004b) – *Multiculturalidad, Interculturalidad y Nueva Alfabetización Moral*. «Educación y Futuro Revista de Investigación Aplicada y Experiencias Educativas», nº 11, p. 151-160. ISSN 1576-5199.
- MACINTYRE, Alasdair (1982) – *Good for Nothing – Review of Iris Murdoch: Work for the Spirit by Elizabeth Dipple*. «London Review of Books», 3-16 de Junho, p. 15-16.
- ____ (1993) – *Which World Do You See?* «The New York Times», 3 de janeiro.
- MARTIN, Priscilla; ROWE, Anne (2010) – *Iris Murdoch: A Literary Life*. Londres: Palgrave MacMillan.
- MARTINUK, Matthew J. M. (no prelo) – *A Fundamental Orientation to the Good Iris Murdoch's Influence on Charles Taylor*. In LUPRECHT, Mark, ed. – *Iris Murdoch: Influence and Influences*. Knoxville: University of Tennessee Press (gentilmente cedido pelo autor).
- MARTZ, Louis L. (1986) – *The London Novels*. In BLOOM, Harold, ed. – *Iris Murdoch*. Nova Iorque: Chelsea House Publishers, p. 39-57.
- MASONG, Kenneth (2008) – *Iris Murdoch's “The Bell”: Tragedy, Love and Religion*. «Kritike», vol 2, nº 1, 11-30. Disponível em <<http://www.philjol.info/index.php/KRIT/article/view/567/540>> [Consultado pela última vez em Setembro de 2009].
- MAURI, Margarita (2008) – *Iris Murdoch on Virtue*. «TELOS, A Quarterly Journal of Politics, Philosophy, Critical Theory, Culture and the Arts», telosscope, 18 de novembro. Disponível em <http://www.telospress.com/main/index.php?Main_page=news_article&article_id=281> [Consultado pela última vez em abril de 2010].

- MCDONOUGH, Susan (2000) – *Iris Murdoch's Notion of Attention: Seeing the Moral Life in Teaching*. «Philosophy of Education», p. 217-225.
- MCEWAN, Neil (1981) – *The Survival of the Novel British Fiction in the Later Twentieth Century*. Hampshire: MacMillan.
- MCGRATH, Alister E. (2001) – *A Scientific Theology: Theory*. Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing.
- MCLEAN, Mark (2000) – *Discussion on Muffling Murdoch*. «Ratio» (new series), XIII, 2 de junho, p. 191-198.
- MEIDNER, Olga McDonald (1961) – *The Progress of Iris Murdoch*. «English Studies in Africa», 4, 1, março, p. 17-38.
- MENDES, Marijke Boucherie (1996) – 'Joie de Vivre': A Arte Romanesca de Iris Murdoch. In *Actas do XVI Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos*. Vila Real: U.T.A.D., p. 311-316.
- (1997) – "Hamlet e Nuns and Soldiers" de Iris Murdoch. «Anglo-Saxónica», série II, nº 4 e 5, p. 63-74.
- (2002) – 'The Critic as a Layman': Iris Murdoch as Philosopher and Artist. In *Actas do XXI Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos*. Viseu: APEAA, p. 112-129.
- METTLER, Darlene D. (1991) – *Sound and Sense Musical Allusion and Imagery in the Novels of Iris Murdoch*. Nova Iorque: Peter Lang.
- MIDGLEY, Mary (1998) – *Sorting out the zeitgeist – The Moral Philosophy of Iris Murdoch*. «The Philosopher», volume LXXXVI nº 1, primavera.
- MILLIGAN, Tony (2007) – *Iris Murdoch's Mortal Asymmetry*. «Philosophical Investigations» volume 30, número 2, abril, p. 156-171. Disponível em <<http://www3.interscience.wiley.com/journal/118504220/abstract?CRETRY=1&SRETRY=0>> [Consultado pela última vez em janeiro de 2010].
- (2010) – *Suffering and Contentment*. In ROBERTS, M. F. Simone; SCOTT-BAUMANN, Alison, ed. – *Iris Murdoch and the Moral Imagination*. Carolina do Norte e Londres: Mcfarland & Co Inc. Publishers, p. 168-189.
- MOHAN, Rose Ellen (1977) – *Through Myth to Reality: A Study of the Novels of Iris Murdoch*. Tese de doutoramento apresentada à Purdue University. Disponível em <http://wwwlib.umi.com/dissertations/preview_all/7813091> [Consultado pela última vez em março de 2007].
- MOLE, Christopher (2007) – *Attention, Self and "The Sovereignty of Good"*. In ROWE, Anne, ed. – *Iris Murdoch: a Reassessment*. Hampshire e Nova Iorque: Palgrave MacMillan, p. 72-84.
- MOORE, Teresa (2005) – 'Justice and realism and really looking': The Gaze in Iris Murdoch's "The Nice and the Good". FOLEY, Ashar; YOST, Michelle, org. – «AEGIS: The Otterbein College Humanities Journal», primavera, p. 36-43.
- MOORE-GILBERT, Bart (1992) – *The return of the repressed: Gothic and the 1960s novel*. In MOORE-GILBERT, Bart; SEED, John, ed. – *Cultural Revolution? The Challenge of the Arts in the 1960s*. Nova Iorque: Routledge, p. 181-197.
- MORAN, Richard (2012) – *Iris Murdoch and Existentialism*. In BROACKES, Justin, ed. – *Iris Murdoch, Philosopher*. Oxford: Oxford University Press, p. 181-196.
- MORGAN, David (2010) – *With Love and Rage: A Friendship with Iris Murdoch*. Kingston-upon-Thames: Kingston University Press.
- MOSS, Howard (1986) – *False Gods*. «The New York Times», 12 de junho.
- MOTE, Stephanie Strain (1994) – *Patriarchy and Power: The fate of women in selected novels by Iris Murdoch*. Tese de mestrado apresentada à Lamar University – Beaumont.
- MURARO, Luísa (2005a) – *Iris Murdoch: la libertà dei personaggi*. «Costruzioni Psicoanalitiche», 10, p. 47-50.
- (2005b) – *Luisa Muraro parla di Iris Murdoch*. «Radio Tre», abril. Disponível em <http://www2.comune.roma.it/cultura/biblioteche/mostre/infinito/muraro_parla_di_murdoch.htm> [Consultado pela última vez em abril de 2008 (em nova consulta em 2012 já não estava disponível online; transcrição arquivada pela autora)].

- ____ (2010) – *Conclusion: A Meditation in Swerves*. In ROBERTS, M. F. Simone; SCOTT-BAUMANN, Alison, ed. – *Iris Murdoch and the Moral Imagination*. Carolina do Norte e Londres: Mcfarland & Co Inc. Publishers, p. 237-249.
- MURRAY, William M. (1969) – *A Note on Iris Murdoch's Manuscripts in the University of Iowa Libraries*. «Modern Fiction Studies», 15, outono, p. 445-448.
- NASERI-SIS, Farzaneh (2010) – *Knowledge of Love: An Ethical Study of Murdochian Humble Man*. In KIRCA, Mustafa; OKUROĞLU, Şule, ed. – *Iris Murdoch and her work: Critical Essays*. Estugarda: Ibidem-Verlag, p. 193-200.
- ____ (2011) – *The Dramatic in Murdoch's Fiction. Iris Murdoch and the Dramatic: Self-Knowledge in "The Nice and the Good", "The Black Prince" and "The Sea, the Sea"*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.
- NASH, Malinda (2001) – *A look at Iris Murdoch*. «Houston Chronicle». Disponível em <<http://www.chron.com/life/article/Iris-Murdoch-A-Life-by-Peter-J-Conradi-2035331.php>> [Consultado pela última vez em fevereiro de 2010].
- NEWMAN, Charles (1988) – *Leftists in Love*. «The New York Times», 31 de janeiro.
- NICOL, Bran (2004) – *Iris Murdoch: The Retrospective Fiction*. Hampshire: Palgrave MacMillan.
- ____ (2006) – *Iris Murdoch's Aesthetics of Masochism*. «Journal of Modern Literature», 29, 2, inverno. Disponível em <<http://lion.chadwick.co.uk/display/printview.do?Area=abell>> [Consultado pela última vez em dezembro de 2008].
- ____ (2007) – *The Curse of "The Bell": The Ethics and Aesthetics Of Narrative*. In ROWE, Anne, ed. – *Iris Murdoch: A Reassessment*. Hampshire: Palgrave MacMillan, p. 100-111.
- ____ (2010) – *Postmodern Murdoch*. In KIRCA, Mustafa; OKUROĞLU, Şule, ed. – *Iris Murdoch and her work: Critical Essays*. Estugarda: Ibidem, p. 7-25.
- NITYANANDAM, Indira (2010) – *An Indian Reading of Iris Murdoch's "The Nice and the Good"*. In KIRCA, Mustafa; OKUROĞLU, Şule, ed. – *Iris Murdoch and her work: Critical Essays*. Estugarda: Ibidem, p. 149-154.
- NUSSBAUM, Martha C. (2001) – *When She Was Good*. «The New Republic Online», 31 de dezembro. Disponível em <<http://www.tnr.com/article/when-she-was-good>> [Consultado pela última vez em fevereiro de 2012].
- ____ (2003) – *Introduction*. In MURDOCH, Iris – *The Black Prince*. Harmondsworth: Penguin Books, p. vii-xxviii.
- ____ (2004) – *'Faint with Secret Knowledge': Love and Vision in Murdoch's "The Black Prince"*. «Poetics Today», 25, 4, inverno, p. 689-710.
- O'CONNOR, Patricia J. (1996) – *To Love the Good: The Moral Philosophy of Iris Murdoch*. Nova Iorque: Lang.
- OATES, Joyce Carol (1978) – *Sacred and Profane Iris Murdoch*. «New Republic», 14 de novembro.
- ____ (1983) – *Loving the Illusions*. «The New York Times», 17 de julho.
- OBUMSELU, Ben (1975) – *Iris Murdoch and Sartre*. «ELH», vol 42, nº 2, verão, p. 296-317.
- PACHUAU, Margaret L. (2007) – *Construction of Good and Evil in Iris Murdoch's Discourse*. Nova Deli: Atlantic.
- PARRY, Bonwyn C. (2008) – *Inventing Iris: negotiating the unexpected spatialities of intimacy*. «History of the Human Sciences», vol 21, nº 4, p. 34-48.
- PEREIRA, Ana Teresa (2005) – *O monstro dos olhos verdes*. «Jornal Público», suplemento Mil Folhas, 23 de julho.
- PHILLIPS, Diana (1991) – *Agencies of the Good in the Work of Iris Murdoch*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- ____ (2003) – *The growing awareness of reality and of the self as a result of exposure to a different geographical and cultural environment. A comparison of the metaphorical use of the journey, the South and*

- light in some of John Fowles's and Iris Murdoch's novels.* In REMAEL, Aline; PELSMAEKERS, Katja, ed. – *Configurations Of Culture Essays in honour of Michael Windross.* Antuérpia: Garant, p. 273-280.
- POIRIER, Richard (1992) – *The Performing Self.* Nova Brunswick: Rutgers University Press.
- POORE, Charles (1957) – *Books of the Times.* «The New York Times», 7 de maio.
- PREECE, Julian (2007) – *The Rediscovered Writings of Veza Canetti Out of the shadows of a husband.* Nova Iorque: Camden House.
- PRITCHARD, William H. (1977) – *Murdoch's Eighteenth.* «The New York Times», 16 de janeiro.
- RABINOVITZ, Rubin (1967) – *The Reaction Against Experiment in the English Novel 1950-1960.* Nova Iorque e Londres: Columbia University Press.
- ____ (1968) – *Iris Murdoch.* Nova Iorque e Londres: Columbia University Press.
- ____ (1970) – *A Fairly Honourable Defeat.* «The New York Times», 8 de fevereiro.
- RAMANATHAN, Suguna (1990) – *Iris Murdoch Figures of the Good.* Hampshire: MacMillan Press.
- REIS, Claudio (2004) – *Prioridade do Justo ou Soberania do Bem?* «Philosophos», 9, 1, p. 81-100.
- RICHER, Carol French (1985) – *Continuation and Innovation in the Contemporary British Novel – The Reflexive Fiction of Margaret Drabble, Iris Murdoch, and John Fowles.* Tese de doutoramento apresentada à Purdue University. Disponível em <http://wwwlib.umi.com/dissertations/preview_all/8606607> [Consultada pela última vez em março de 2007].
- RICKS, Christopher (1970) – *Man Hunt.* «The New York Times», 23 de Abril.
- ROBERTS, M. F. Simone (2010) – *Messy is Flourishing is Sublime.* In ROBERTS, M. F. Simone; SCOTT-BAUMANN, Alison, ed. – *Iris Murdoch and the Moral Imagination.* Carolina do Norte e Londres: Mcfarland & Co Inc. Publishers, p. 107-126.
- ROMÃO, Rui Bertrand (2011) – *Iris Murdoch and the Rethinking of Shakespeare as a Philosopher.* In ARAÚJO, Sofia de Melo; VIEIRA, Fátima, ed. – *Iris Murdoch, Philosopher Meets Novelist.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 45-53.
- ____ (2012) – *Beyond Fact and Value: Asceticism and Politics in Murdoch's Later Work.* In Colóquio 'Baggy Monsters' Late Works by Iris Murdoch. Org. da Iris Murdoch Society, setembro.
- ROSE, Jacqueline (1996) – *States Of Fantasy.* Oxford: Oxford University Press.
- ROWE, Anne (2002) – *The Visual Arts and the Novels of Iris Murdoch.* Nova Iorque: Edwin Mellen Press.
- ____ (2006) – 'Thou Art The Journey': *The Sister Marian Letters.* «The Iris Murdoch Society Newsletter», 19, outono, p. 22-29.
- ____ (2007) – *Introduction: 'A Large Hall of Reflection'.* In ROWE, Anne, ed. – *Iris Murdoch: a Reassessment.* Hampshire e Nova Iorque: Palgrave MacMillan, p. 1-11.
- ____ (2009) – *Those Lives Observed: The Self and the 'Other' in Iris Murdoch's Letters.* In JENSEN, Meg; JORDAN, Jane, ed. – *Life Writing: The Spirit of the Age and the State of the Art.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 202-213.
- ____ (2010a) – 'The Dream that does not Cease to Haunt us': *Iris Murdoch's Holiness.* In ROWE, Anne; HORNER, Avril, ed. – *Iris Murdoch and Morality.* Hampshire: Palgrave MacMillan, p. 141-155.
- ____ (2010b) – *Morality, the Visual Arts, and Rembrandt in Iris Murdoch's "Under the Net" and Zadie Smith's "On Beauty".* In ROBERTS, M. F. Simone; SCOTT-BAUMANN, Alison, ed. – *Iris Murdoch and the Moral Imagination.* Carolina do Norte e Londres: Mcfarland & Co Inc. Publishers, p. 74-91.
- ROWE, Anne; OSBORN, Pamela (2011) – *The Saint and the Hero: Iris Murdoch and Simone Weil.* In ARAÚJO, Sofia de Melo; VIEIRA, Fátima, ed. – *Iris Murdoch, Philosopher Meets Novelist.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 103-113.
- ROWE, Anne; UPSTONE, Sara (2012) – *Iris Murdoch, Ian McEwan and the Place of the Political in Contemporary Fiction.* In ROWE, Anne; HORNER, Avril, ed. – *Iris Murdoch Texts and Contexts.* Hampshire: Palgrave MacMillan.

- ROWE, Margaret Moan (2004) – *Iris Murdoch and the case of 'Too Many Men'*. «Studies in the Novel», 36, 1, p. 79-94.
- ____ (2005) – *Dame Iris Murdoch*. In SCHAFFER, Brian W., ed. – *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*. Sussex: Wiley-Blackwell, p. 314-325.
- RUOKONEN, Flora (2002) – *Good, Self, and Unselfing – Reflections on Iris Murdoch's Moral Philosophy*. In KANZIAN, Christian; QUITTERER, Josef e RUNGGALDIER, Edmund, ed. – *Proceedings Wittgenstein Symposium Kirchberg*, X, Kirchberg am Wechsel, p. 211-213.
- RUSSELL, John (1990) – *Under Iris Murdoch's Exact, Steady Gaze*. «The New York Times», 22 de fevereiro.
- SAGE, Lorna (1986) – *The Pursuit of Imperfection: "Henry and Cato"*. In BLOOM, Harold, ed. – *Iris Murdoch*. Nova Iorque: Chelsea House, p. 111-119.
- SAYRE, Nora (1972) – *An Accidental Man*. «The New York Times», 23 de janeiro.
- SCANLAN, Margaret (1977) – *The Machinery of Pain: Romantic Suffering in Three Works of Iris Murdoch*. «Renaissance», 29, 2, inverno, p. 69-85.
- SCHWEIKER, William (2010) – *The Moral Fate of Fictive Persons: On Iris Murdoch's Humanism*. In ROWE, Anne; HORNER, Avril, ed. – *Iris Murdoch and Morality*. Hampshire: Palgrave MacMillan, p. 180-193.
- SCOTT-BAUMANN, Alison (2010) – *Nausea Under the Net*. In ROBERTS, M. F. Simone; SCOTT-BAUMANN, Alison, ed. – *Iris Murdoch and the Moral Imagination*. Carolina do Norte e Londres: Mcfarland & Co Inc. Publishers, p. 147-167.
- SEAL, Carey (2001) – *The Maze of Murdoch – Conradi peers into the life of an enigmatic scholar*. «The Yale Review of Books», vol. 4, nº 3, outono. Disponível em <<http://www.yale.edu/yrb/fall01/review07.htm>> [Consultado pela última vez em outubro de 2007].
- SEYMOUR, Miranda (2001) – *Introduction*. In MURDOCH, Iris – *A Severed Head*. London: Vintage, p. v-x.
- SHOWALTER, Elaine (1999) – *A literature of their own from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. Londres: Virago.
- SIBILIA, Paulo (2004) – *Filmes de escritoras: a personagem (privada) ofusca a autora (pública)*. «Revista Sessões do Imaginário», 11. Porto Alegre: Edipucrs, agosto, p. 10-18.
- SIMON, Linda (1994) – *The Mugger Who Came Back From The Dead*. «The New York Times», 9 de janeiro.
- ŞIRINER, Ekin, (2010) – *An Existential Dilemma in "An Accidental Man"*. In KIRCA, Mustafa; OKUROĞLU, Şule, ed. – *Iris Murdoch and her work: Critical Essays*. Estugarda: Ibidem-Verlag, p. 201-208.
- SLAYMAKER, William (1992) – *Myths, Mystery and the Mechanisms of Determinism: The Aesthetics of Freedom in Iris Murdoch's Fiction*. In TUCKER, Lindsey, ed. – *Critical Essays on Iris Murdoch*. Nova Iorque: G. K. Hall & Company, p. 19-32.
- SMITH, Amy (2010) – *A Third Sense of Ethics Between Philosophy and Fiction*. In ROBERTS, M. F. Simone; SCOTT-BAUMANN, Alison, ed. – *Iris Murdoch and the Moral Imagination*. Carolina do Norte e Londres: Mcfarland & Co Inc. Publishers, p. 34-52.
- SNOW, Nancy E. (2005) – *Iris Murdoch's Notion of a Loving Gaze*. «Journal of Value Inquiry», 39, p. 487-98.
- ____ (2011) – *Let me look again: Iris Murdoch's Notion of a Loving Gaze Revisited*. In ARAÚJO, Sofia de Melo; VIEIRA, Fátima, ed. – *Iris Murdoch, Philosopher Meets Novelist*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 13-21.
- SPEAR, Hilda D. (2007) – *Iris Murdoch*. Hampshire e Nova Iorque: Palgrave MacMillan.
- STADE, George (1981) – *A Romance for Highbrows*. «The New York Times», 4 de janeiro.
- STEINER, Karin G. (1984) – *Metaphors of Vision: A Fellowship of the Arts in the Novels of Iris Murdoch*. Dissertação de mestrado apresentada à McMaster University. Disponível em <<http://digitalcommons.mcmaster.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=6921&context=opendissertations>> [Consultado pela última vez em agosto de 2012].

- STEVENSON, Randall (1986) – *The British Novel since the Thirties, An Introduction*. Londres: B. T. Batsford Ltd.
- STOREY, Robert (1996) – *Mimesis and the Human Animal: On the Biogenetic Foundations of Literary Representation*. Evanston: Northwestern University Press.
- SULLIVAN, Sohreh Tawakuli (1986) – *The Demonic: "The Flight from the Enchanter"*. In BLOOM, Harold, ed. – *Iris Murdoch*. Nova Iorque: Chelsea House Publishers, p. 71-86.
- SVENNEBY, Elin (2008) – *Dora and the butterfly/Dora e la farfalle*. In BUTTARELLI, Annarosa; GIARDINI, Federica, ed. – *Il pensiero dell'esperienza*. Roma: Baldini Castoldi Dalai, p. 228-240.
- TADIE, Joseph Lawrence (2006) – *Between Humilities: a retrieval of Saint Thomas Aquinas on the virtue of humility*. Tese de doutoramento apresentada à Boston College. Disponível em <http://www.wlib.umi.com/dissertations/preview_all/3207010> [Consultada pela última vez em março de 2007].
- TAYLOR, D. J. (1989) – *A Vain Conceit British Fiction in the 1980s*. Londres: Bloomsbury.
- ____ (1994) – *After the War The Novel and England since 1945*. Londres: Flamingo.
- TEXTER, Douglas W. (2008) – *Review of Fircchow, Peter Edgerly, "Modern Utopian Fictions: From H. G. Wells to Iris Murdoch"*. «H-Utopia, H-Net Reviews». Disponível em <<http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=14373>> [Consultado pela última vez em março de 2009].
- THOMPSON, Norma (1999) – *Against Entertainment – Plato and the Poets Revisited*. In BREYFOGLE, Todd, ed. – *Literary Imagination Ancient and Modern Essays in Honor of David Grene*. Chicago: University of Chicago Press, p. 177-199.
- THOMSON, John B. (2002) – *The Ecclesiology of Stanley Hauerwas: A Christian Theology of Liberation*. Aldershot: Ashgate.
- THUM, D. Maureen (1996) – *The Exotic Woman: Challenging Ethnocentric and Masculinist Codes in Nineteenth and Twentieth-Century British Literature*. Tese de doutoramento apresentada à Michigan State University.
- TODD, Richard (1979) – *Iris Murdoch: The Shakespearian Interest*. Londres: Vision.
- ____ (1984) – *Iris Murdoch*. Londres e Nova Iorque: Methuen.
- TOMAZIC, Elizabeth Mary (2005) – *Women and Labyrinths in the Fiction of A.S. Byatt and Iris Murdoch*. Tese de doutoramento apresentada à Australian Catholic University, março.
- TOUGAS, Cecile T.; EBENRECK, Sara, ed. (2000) – *Presenting Women Philosophers*. Filadélfia: Temple University Press.
- TOWERS, Robert (1988) – *The Way We Live Now*. «The New York Times», 31 de março.
- TRACY, David (1996) – *Iris Murdoch and the Many Faces of Platonism*. In ANTONACCIO, Maria; SCHWEIKER, William, ed. – *Iris Murdoch and the Search Of Human Goodness*. Chicago: The University Of Chicago Press, p. 54-75.
- TUCKER, Lindsey (1986) – *Released from Bands: Iris Murdoch's Two Prospers in "The Sea, The Sea"*. «Contemporary Literature», 27, 3, outono, p. 378-395.
- TURNER, Jack (1990) – *Murdoch vs Freud in "A Severed Head" and Other Novels*. «Literature and Psychology», 36, n^{os} 1-2, p. 110-121.
- ____ (1993) – *Murdoch Vs. Freud: A Freudian Look at an Anti-Freudian*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- ____ (1994) – *Iris Murdoch and the Good Psychoanalyst*. «Twentieth Century Literature», 40, 3, outono, p. 300-317.
- TURNER, Nick (2007) – *Saint Iris? Murdoch's Place in the Modern Canon*. In ROWE, Anne, ed. – *Iris Murdoch: A Reassessment*. Hampshire: Palgrave MacMillan, p. 115-123.
- VICE, Samantha (2007) – *The Ethics of Self-Concern*. In ROWE, Anne, ed. – *Iris Murdoch: a Reassessment*. Hampshire e Nova Iorque: Palgrave MacMillan, p. 60-71.
- WAIN, John (1969) – *Women's Work*. «The New York Times», 24 de Abril.

- ____ (1974) – *Iris Murdoch's Novel about One Man and Two Women*. «The New York Times», 22 de setembro.
- WATSON, George (1991) – *British Literature Since 1945*. Londres: MacMillan.
- WAUGH, Patricia (1989) – *Feminine Fictions: revising the postmodern*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- WEESE, Katherine J. (2001) – *Feminist Uses of the Fantastic in Iris Murdoch's "The Sea, the Sea"*. «Modern Fiction Studies», vol 47, nº 3, outono, p. 630-656.
- ____ (2008) – *Feminist Narratives and the Supernatural: The Function of Fantastic Devices in Seven Recent Novels*. Jefferson: Mcfarland.
- WHITE, Frances (2010a) – 'Art is for life's sake... Or else it is worthless': *The Innovatory Influence of Iris Murdoch*. In KIRCA, Mustafa; OKUROĞLU, Şule, ed. – *Iris Murdoch and her work: Critical Essays*. Estugarda: Ibidem-Verlag, p. 27-40.
- ____ (2010b) – *Two Women in Dark Times*. In ROBERTS, M. F. Simone; SCOTT-BAUMANN, Alison, ed. – *Iris Murdoch and the Moral Imagination*. Carolina do Norte e Londres: Mcfarland & Co Inc. Publishers, p. 13-33.
- WHITE, Roberta S. (2000) – *Iris Murdoch: Mapping the country of desire*. In WERLOCK, Abby H. P., ed. – *British Women Writing Fiction*. Tuscaloosa e Londres: The University Of Alabama Press, p. 23-39.
- WHITTON, Natasha (2001) – *A 20-C Inheritance From Woolf to Murdoch and Winterson*. In WELLS, Kim, ed. – *Women Writers A Zine*, 14 de maio. Disponível em <<http://www.womenwriters.net/may2001/20cwoolf.htm>> [Consultado pela última vez em dezembro de 2007].
- WIDDOWS, Heather (2001) – *Iris Murdoch's 'Good': A Critical Analysis of its Nature and Relevance*. «New Blackfriars», 82, 960, fevereiro, p. 56-75.
- ____ (2006) – *The Moral Vision of Iris Murdoch*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd.
- WILSON, A.N. (2004) – *Iris Murdoch as I knew her*. Londres: Arrow Books.
- WILSON, Sharon R. (2010) – *Enchantment, Transformation, and Rebirth in "The Green Knight"*. In ROBERTS, M. F. Simone; SCOTT-BAUMANN, Alison, ed. – *Iris Murdoch and the Moral Imagination*. Carolina do Norte e Londres: Mcfarland & Co Inc. Publishers, p. 92-106.
- WINSOR, Dorothy (1980) – *Iris Murdoch and the Uncanny: Supernatural Events in "The Bell"*. «Literature and Psychology», 30, 3-4, p. 147-154.
- WOLFE, Peter (1966) – *The Disciplined Heart: Iris Murdoch and Her Novels*. Missouri: University of Missouri Press.
- ____ (1978) – 'Malformed treatise' and prizewinner: *Iris Murdoch's "The Black Prince"*. «Studies in the Literary Imagination – The Female Novelist in Twentieth-Century Britain», vol. XI, nº 2, outono de 1978. Atlanta: Georgia State University, p. 97-113.
- WOLFE, Ellen M. (2006) – «An anarchy in the mind and in the heart»: *Narrating Anglo-Ireland*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- WOOD, James (2000) – *The Broken Estate Essays on Literature and Belief*. Londres: Pimlico.
- WRONG, Dennis H. (2005) – *The Persistence of the Particular*. Nova Jérsei: Transaction Publishers.
- YADAV, Karan Singh; YADAV, Jyoti (2010) – *Metaphysics and Melodrama in Iris Murdoch: A Critical Study*. In KIRCA, Mustafa; OKUROĞLU, Şule, ed. – *Iris Murdoch and her work: Critical Essays*. Estugarda: Ibidem, p. 150-170.
- ZHANG, Jane Hongjuan (2007) – *Understanding Others: Enlarging Iris Murdoch's Idea of Moral Attention*, p. 1-10. Disponível em <http://pesa.org.au/html/documents/2007_papers/Zhang%Jane.pdf> [Consultado pela última vez em janeiro de 2009].
- ZHUO, Ma; HONG-JING, Ma (2007) – *Hannah, the Incarnation of the Unicorn – Analysis of Hannah's Character*. «US-China Foreign Language», vol. 5, nº 3, março, p. 58-60.
- ZUBA, Sonja (2009) – *Iris Murdoch's Retrieval of Plato*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.

Ethical Turn

- ADAMSON, Jane (1998) – *Literature and/versus moral philosophy*. In ADAMSON, Jane; FREADMAN, R. e PARKER, Dorothy, ed. – *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy and Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 84-110.
- AIDE, Santiago Acosta (2011) – *Ética y Literatura: Búsqueda de un Objeto Propio*. In “AA.VV”, *Ética y Literatura Contemporáneas en Tiempos de Encrucijada*. Madrid: Editorial Fundación Fernando Rielo, p. 225-241.
- ATTRIDGE, Derek (2004) – *The Singularity of Literature*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- BAKER, Peter (1995) – *Deconstruction and the Ethical Turn*. Florida: University Press of Florida.
- BOOTH, Wayne C. (1983) – *The Rhetoric of Fiction*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, [1961].
- ____ (1988) – *The Company We Keep An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- ____ (1998) – *Symposium: Why banning ethical criticism is a serious mistake*. «Philosophy and Literature», vol. 22, nº 2, p. 366-393.
- BUELL, Lawrence (2000) – *What We Talk About When We Talk About Ethics*. In GARBER, Marjorie; HANSSEN, Beatrice e WALKOWITZ, Rebecca L., ed. – *The Turn To Ethics*. Nova Iorque: Routledge, p. 1-13.
- COLES, Robert (2000) – *Lives of Moral Leadership*. Nova Iorque: Random House.
- DARMON, Jean Charles; DESAN, Philippe (2009) – *Avant-Propos*. In DARMON, Jean Charles; DESAN, Philippe, ed. – *Pensée Morale et Genres Littéraires*. Paris: P.U.F., p. 1-2.
- DAVIS, Todd F.; WOMACK, Kenneth (2001) – *Reading Literature and the Ethics of Criticism*. In DAVIS, Todd F.; WOMACK, Kenneth, ed. (2001) – *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*. Virginia: The University Press of Virginia.
- DELEHANTY, Ann T. (2001) – *Virtue, Vice, and Bakhtin: Can Literature represent Ethics better than Philosophy?* «Pacific Coast Philology», vol. 36, p. 32-47.
- DIAMOND, Cora (1983) – *Having a rough story about what moral philosophy is*. «New Literary History», 15(1), p. 155-169.
- ____ (1988) – *Losing your concepts*. «Ethics», 98(2), p. 255-277.
- EAGLESTONE, Robert (1997) – *Ethical Criticism Reading After Levinas*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- ELTON, Geoffrey R. (1991) – *Return to Essentials*. Cambridge: C.U.P.
- ESKIN, Michael (2004a) – *Introduction: The double ‘Turn’ to ethics and literature?* «Poetics Today», vol. 25, nº 4, inverno, p. 557-572.
- ____ (2004b) – *Literature and Ethics*. «Poetics Today», vol. 25, nº 4, inverno, p. 573-94.
- FAHREUS, Anna (2005) – *Introduction Textual Ethos Studies – Or Locating Ethics*. In FAHREUS, Anna; JONSSON, AnnKatrin, ed. – *Textual Ethos Studies or Locating Ethics*. Amsterdão e Nova Iorque: Rodopi, p. 7-33.
- GARBER, Marjorie; HANSSEN, Beatrice e WALKOWITZ, Rebecca L. (2000) – *Introduction: The Turn to Ethics*. In GARBER, Marjorie; HANSSEN, Beatrice e WALKOWITZ, Rebecca L., ed. – *The Turn To Ethics*. Nova Iorque: Routledge, p. vii-xii.
- GARDNER, John (1978) – *On Moral Fiction*. Nova Iorque: Basic.
- ____ (1991) – *The Art Of Fiction Notes on Craft for Young Writers*. Nova Iorque: Vintage Books.
- ____ (2005) – *Premises on Art and Morality*. In GEORGE, Stephen K., ed. – *Ethics, Literature & Theory: An Introductory Reader*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, p. 3-10.

- GARDNER, Sebastian (2003) – *Tragedy, morality and metaphysics*. In BERMÚDEZ, José Luis; GARDNER, Sebastian, ed. – *Art and Morality*. Londres: Routledge, p. 218-259.
- GEORGE, Stephen K. (2005) – *Introduction*. In GEORGE, Stephen K., ed. – *Ethics, Literature & Theory: An Introductory Reader*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, p. xv-xvii; 1.
- GUILLORY, John (2000) – *The Ethical Practice of Modernity: The Example of Reading*. In GARBER, Marjorie; HANSSSEN, Beatrice e WALKOWITZ, Rebecca L., ed. – *The Turn To Ethics*. Nova Iorque: Routledge, p. 29-46.
- HAKERMULDER, Jèmeljan (2000) – *The moral laboratory: Experiments examining the effects of reading literature on social perception and moral self-concept*. Amsterdão/Philadelphia: John Benjamins B.V.
- HALPERN, Catherine (2010) – *La littérature nous rend-elle meilleurs?* «Sciences Humaines», n° 218, agosto-setembro, p. 38-39.
- HARPHAM, Geoffrey Galt (1992) – *Getting it Right: Language, Literature, and Ethics*. Chicago: University of Chicago Press.
- ____ (1999) – *Shadows of Ethics: Criticism and the Just Society*. Durham e Londres: Duke University Press.
- JOHNSON, Peter (2004) – *Moral Philosophers and the Novel: A Study of Winch, Nussbaum and Rorty*. Hampshire: Palgrave MacMillan.
- JOUVE, Vincent (2001) – *Poétique des Valeurs*. Paris: P.U.F.
- KARNICKY, Jeffrey (2007) – *Contemporary Fiction and the Ethics of Modern Culture*. Hampshire: Palgrave MacMillan.
- KOLENDA, Konstantin (1982) – *Philosophy in Literature Metaphysical Darkness and Ethical Light*. Nova Jérsea: Barnes & Noble Books.
- LEVINE, Peter (2009) – *Reforming the Humanities Literature and Ethics from Dante through Modern Times*. Hampshire: Palgrave MacMillan.
- MACINTYRE, Alasdair (1981) – *After Virtue: A Study in Moral Theory*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- MASSEY, Irving (1987) – *Find You the Virtue: Ethics, Image, and Desire in Literature*. Fairfax: George Mason University Press.
- MAURI, Margarita (2007) – *Ètica a través de la literatura: la reflexió moral a través del text literari*. «Temps d'Educació», n° 32, p. 267-274.
- MCGINN, Colin (2007) – *Ethics, Evil and Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- MENDELSON-MOAZ, Adia (2007) – *Ethics and Literature: Introduction*. «Philosophia», 35, p. 111-116.
- MILLER, J. Hillis (1990) – *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Trollope, Eliot, James, Benjamin*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- ____ (2002) – *On Literature*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- MITCHELL, John Allan (2004) – *Ethics and Exemplarity Narrative in Chaucer and Gower*. Suffolk: D. S. Brewer.
- NUSSBAUM, Martha C. (1990) – *Love's Knowledge Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- ____ (2001a) – *Exactly and Responsibly: A Defense Of Ethical Criticism*. In DAVIS, Todd F.; WOMACK, Kenneth, ed. – *Mapping the ethical turn: A reader in ethics, culture and literary theory*. Charlottesville e Londres: University Press Of Virginia, p. 59-79.
- ____ (2001b) – *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PARKER, David (1994) – *Ethics, theory and the novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PAYOT, Daniel (2000) – *L'art au-delà de la morale?* In SÉGINGER, Gisèle; ROY-REVERZY, Eléonore, ed. – *Éthique et Littérature XIXe-XXe siècles*. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg.

- QUINCHE, Florence ; RODRIGUEZ, Antonio (2007) – *Introduction*. In QUINCHE, Florence; RODRIGUEZ, Antonio, ed. – *Quelle Éthique pour la Littérature? Pratiques et Déontologies*. Genebra: Editions Labor et Fides, p. 9-22.
- ROWE, M. W. (2004) – *Philosophy and Literature: A Book of Essays*. Hampshire: Ashgate.
- SCHWARZ, Daniel R. (2001) – *A Humanistic Ethics Of Reading*. In DAVIS, Todd F.; WOMACK, Kenneth, ed. – *Mapping the ethical turn: A reader in ethics, culture and literary theory*. Charlottesville e Londres: University Press Of Virginia, p. 3-15.
- SIEBERS, Tobin (1988) – *The Ethics of Criticism*. Nova Iorque: Cornell University.
- STOCK, Brian (2007) – *Ethics through Literature Ascetic and Aesthetic Reading in Western Culture*. Líbano: University Press of New England.
- SUCHER, Sandra J. (2007) – *Teaching the Moral Leader A literature-based leadership course*. Abingdon: Routledge.
- ____ (2008) – *The Moral Leader Challenges, Tools, and Insights*. Abingdon: Routledge.
- VOLOSHIN, Beverly R. (1998) – *The Ethical Turn in French Postmodern Philosophy*. «Pacific Coast Philology», vol 33, nº 1, p. 69-86.
- WESTON, Michael (2001) – *Philosophy, Literature and the Human Good*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- WOMACK, Kenneth (2006) – *Ethical Criticism*. In WOOLFREYS, Jeffrey, ed. – *The Continuum Encyclopedia – Modern Criticism and Theory*. Nova Iorque: Continuum, p. 509-607.

História e Teoria da Ética nos Estudos Literários

- AAVV (2002) – *Esthétique et philosophie de l'art: Rèperes historiques et thématiques*. Bruxelas: De Boeck Université.
- ADORNO, Theodor W. (2003) – *Notas de Literatura I*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, [1974].
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (2000) – *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.
- ALLEN, Gay Wilson; CLARK, Harry Hayden, ed. (1962) – *Literary Criticism Pope to Croce*. Michigan: Wayne State University Press.
- ARISTÓTELES (2000) – *Poética*. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, [c.335-23 a.C.].
- AUERBACH, Eric (1969) – *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, [1946].
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978) – *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- BARTHES, Roland et al. (1982) – *Análisis Estructural del Relato*. Cidade do México: Premia Editora.
- BATAILLE, Georges (1990) – *La littérature et le mal*. Paris: Éditions Flammarion.
- BENNETT, Andrew; ROYLE, Nicholas (1995) – *An Introduction to Literature, Criticism and Theory Key Critical Concepts*. Hertfordshire: Prentice Hall/ Harvester Wheatsheaf.
- BORDAS, Éric (2004) – *Romanesque et énonciation 'philosophique' dans le récit*. «Romantisme revue du dix-neuvième siècle», n.º 124, 2, p. 53-69.
- BOULTON, Marjorie (1975) – *The Anatomy of the Novel*. Londres e Boston: Routledge/Kegan Paul.
- BURGESS, Anthony (1971) – *The Novel Now: A student's guide to contemporary fiction*. Londres: Faber & Faber.
- COBLEY, Paul (2001) – *Narrative (The New Critical Idiom)*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- COMPAGNON, Antoine (2007) – *La Littérature, pour quoi faire?* Paris: Collège de France/Fayard.
- DENIS, Benoît (2000) – *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*. Paris: Éditions du Seuil.
- DOLEŽEL, Lubomir (1990) – *A Poética Ocidental Tradição E Inovação*. Lisboa: I.N.C.M.
- DOODY, Margaret Anne (1997) – *The True History Of The Novel*. Nova Jérícia: Rutgers University Press.

- DUMÉZIL, Georges (1970) – *Du mythe au roman*. Paris: PUF.
- ECO, Umberto (2002) – *Lector in fabula*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- ____ (2003) – *Sobre Literatura*. Alges: Difel.
- GREIF, Mark (2007) – *The Age of the Crisis of Man: Thought and Fiction at Mid-Century, 1939-1966*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Yale. Disponível <<http://udini.proquest.com/view/the-age-of-the-crisis-of-man-goid:304775841/>> [Consultado pela última vez em março de 2009].
- HABIB, M. A. R. (2008) – *A History of Literary Criticism: from Plato to the Present*. Malden: Blackwell Publishing.
- HAUSER, Arnold (1968) – *Historia Social de La Literatura y el Arte I*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- HAWKES, Terence (2003) – *Structuralism and Semiotics*. Nova Iorque: Routledge.
- HENRIQUES, Fernanda (2011) – *A relação entre filosofia e literatura. Dois exemplos na literatura do século XX: Paul Ricoeur e Martha Nussbaum*. In NATÁRIO, Maria Celeste; EPIFÂNIO, Renato, coord. – *Entre Filosofia e Literatura: Ciclo de Conferências*. Sintra: Zéfiro, p. 11-24.
- HERFORD, Charles Harold (1907) – “*Literature and Ethics*”: *an Inaugural Lecture, University College of Wales, Oct. 5, 1906*. Nabu Public Domain Reprints.
- HOGAN, Patrick Colm (2000) – *Philosophical Approaches to the Study of Literature*. Florida: University Press of Florida.
- JAKOBSON, Roman (1973) – *Questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- JAMESON, Fredric (1974) – *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press.
- JAUSS, Hans Robert (1982) – *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- JONES, Peter (1975) – *Philosophy and the Novel*. Oxford: Clarendon Press – Oxford University Press.
- KERSEY, John A. (1894) – *The Ethics of Literature*. Nabu Public Domain Reprints.
- LUKÁCS, Georg (1978) – *The Theory of the Novel*. Londres: The Merlin Press, [1920].
- ____ (1989) – *The Historical Novel*. Londres: The Merlin Press.
- MACHEREY, Pierre (1990) – *À quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire*. Paris: P. U. F.
- MARINHO, Maria de Fátima (2005) – *Um Poço sem Fundo – Novas Reflexões sobre Literatura e História*. Porto: Campo das Letras.
- MATTELART, Armand; NEVEU, Érik (2003) – *Introduction aux “Cultural Studies”*. Paris: Éditions La Découverte.
- MINER, Earl (1995) – *Estudos Comparados Interculturais*. In ANGENOT, Marc; BESSIÈRE, Jean; FOKKEMA, Douwe e KUSHNER, Eva, ed. – *Teoria Literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, p. 201-221.
- MUIR, Edwin (1979) – *The Structure of the Novel*. Londres: Chatto & Windus.
- NIETZSCHE, Friedrich (1958) – *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores, [1827].
- NÖTH, Winfried (1995) – *Handbook Of Semiotics*. Indiana: Indiana University Press.
- O’CONOR, William Anderson (1889) – *Essays in Literature and Ethics*. Motana: Kessinger Publishing Co.
- ORR, John (1987) – *The Making of the Twentieth-century Novel, Lawrence, Joyce, Faulkner and Beyond*. Hampshire: MacMillan.
- PAVEL, Thomas (2003) – *La Pensée Du Roman*. Paris: NRF Gallimard.
- POUND, Ezra (1961) – *ABC of Reading*. Londres: W. W. Norton.
- RICOEUR, Paul (1991) – *Temps et Récit I*. Paris: Éditions du Seuil.
- RUBINSTEIN, Ernest (2007) – *Religion and the Muse: the vexed relation between Religion and Western literature*. Nova Iorque: SUNY Press.
- SARTRE, Jean-Paul (1948) – *Situations II – Qu’est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.

- SAUL, Nicholas (2002) – *Modern German Literature and Philosophy 1700-1990*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1999) – *Curso de Língua Geral*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- SCHLEGEL, Frederick (2004) – *Lectures on the History of Literature Ancient and Modern*. Montana: Kessinger Publishing Co., [1815].
- SCHOLES, Robert (1974) – *Towards a structuralist Poetics Of Ficton*. In *Structuralism In Literature, an Introduction*. Yale: Yale University Press.
- SENA, Jorge de (1986) – *Sobre O Romance*. Lisboa: Edições 70.
- SILVA, Jorge Bastos da (2010) – *A Instituição da Literatura: Horizonte Teórico e Filosófico da Cultura Literária no Limiar da Modernidade*. Porto: U. Porto Editorial.
- SIMON, Julia (2001) – *Beyond Contractual Morality: Ethics, Law and Literature in Eighteenth-century France*. Nova Iorque: Boydell & Brewer.
- SORIANO, Elena (1993) – *Literatura y Vida: II defensa de la literatura y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- TADIÉ, Jean-Yves (1992) – *O romance no século XX*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- TODOROV, Tzvetan, ed. (1989) – *Teoria da Literatura II*. Lisboa: Edições 70.
- ____ ed. (1999) – *Teoria da Literatura I*. Lisboa: Edições 70.
- ____ (2004) – *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- VEEDER, William; GRIFFIN, Susan M. (1986) – *The Art Of Criticism: Henry James on the theory and practice of fiction*. Chicago: University Of Chicago Press.
- VIEIRA, Cristina da Costa (2008) – *A Construção da Personagem Romanesca*. Lisboa: Edições Colibri.
- WELLEK, René; WARREN, Austin (1984) – *Theory Of Literature: New Revised Edition*. Florida: Harcourt Brace & Company, [1944-46].
- WHITE, Charles (1853) – *Essays in Literature and Ethics*. Nabu Public Domain Reprints.
- WOOLF, Virginia (1966) – *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. In WOOLF, Leonard, ed. – *Collected Essays*. Vol. 1. Londres: Hogarth, p. 319-337, [1924].
- YU, Anthony C. (2008) – *Comparative Journeys: Essays on Literature and Religion East and West*. Nova Iorque: Columbia University Press.

Outras Obras

Estudos Literários

- ABERCROMBIE, Lascelles (2004) – *The Epic: an Essay*. Montana: Kessinger Publishing Co., [1914].
- ALLEN, Elizabeth Cheresch (2007) – *A Fallen Idol is still a God: Lermontov and the Quandaries of Cultural Transition*. Stanford: Stanford University Press.
- ALLEN, Judson Boyce; MORITZ, Theresa Anne (1981) – *A Distinction of Stories: The Medieval Unity of Chaucer's Fair Chain of Narratives for Canterbury*. Ohio: Ohio University Press.
- ARAÚJO, Sofia de Melo (2009) – “Viagem a São Saruê”, de Manoel Camilo dos Santos – *algures entre a bobagem e a utopia*. «E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia», n.º 10. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>> [Consultado pela última vez em janeiro de 2012]. ISSN 1645-958X.
- ASSAËL, Jacqueline (2006) – *Pour une poétique de l'inspiration d'Homère à Euripide*. Namur: Société des Études Classiques & Peeters.

- ATHANASSAKIS, Apostolos (2004) – *Notes on “The Works and Days”*. In HESÍODO (2004) – *Theogony; Works and Days; Shield by Hesiod*. Maryland: The John Hopkins Press, p. 86-110.
- AZEVEDO, Carlos (1997) – *Paul Auster e “The Voice’s Fretting Substance”*: Elementos para a Biografia de uma Escrita. «Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Línguas e Literaturas», vol. XIV, p. 185-196.
- BATAILLE, Georges (2005) – *Medieval French Literature, Chivalric Morals, and Passion*. In HOLSINGER, Bruce W., ed. – *The Premodern Condition: Medievalism and the Making of Theory*. Chicago: University of Chicago Press, p. 204-219, [1949].
- BAILEY, John (1966) – *Tolstoy and the Novel*. Londres: Chatto & Windus.
- BEISSINGER, Margaret (1999) – *Epic, Gender, and Nationalism: The Development of Nineteenth-Century Balkan Literature*. In BEISSINGER, Margaret; TYLUS, Jane e WOFFORD, Susanne, ed. – *Epic Traditions in the Contemporary World: the Poetics of Community*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, p. 69-86.
- BOF, Giampaolo (1993) – *Escatologia e Utopia*. In COLOMBO, Arrigo, org. – *Utopia E Distopia*. Bari: Edizioni Dedalo, p. 261-291.
- BOULTON, James T., ed. (2004) – *The Cambridge Edition of the Works of D. H. Lawrence – vol. 2 – Late Essays and Articles*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BURGER, Marcel (2006) – *Les Manifestes Littéraires ou l’Engagement Scandaleux des Avant-Gardes*. In KAEMPFER, Jean; FLOREY, Sonya e MEIZOZ, Jérôme, dir. – *Formes de l’Engagement Littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*. Lausanne: Éditions Antipodes, p. 142-160.
- BURKE, James F. (1998) – *Desire Against the Law – The Juxtaposition of Contraries in Early Medieval Spanish Literature*. Stanford: Stanford University Press.
- BYRNE, Dawson (2005) – *The Story of Ireland’s National Theatre: The Abbey Theatre Dublin*. Montana: Kessinger Publishing, [1929].
- CARMO ROCHA, Roberto (2006) – *Epopéias Indianas e Gregas: Um Estudo da Construção dos Sujeitos*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-01082007-150207>> [Consultado pela última vez em janeiro de 2009].
- CARVALHO, José Maurício de (2001) – *História da Filosofia e Tradição Culturais: um diálogo com Joaquim de Carvalho*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- CELENTANO, Adrián (2005) – *Utopía: Historia, concepto y política*. «Utopía y Praxis Latinoamericana», vol. 10, n.º 31. Disponível em <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/artpdfred.jsp?Icve=27903106>> [Consultado pela última vez em fevereiro de 2010]. ISSN 1315-5216.
- CHAMPIGNY, Robert (1955) – *Le Sens de “La Nausée”*. «PMLA», vol. 70, n.º 1, março, p. 37-46.
- CHARLES, Edwin (1926) – *Some Dickens Women*. Londres: T. Werner Laurie Ltd.
- CORNILLE, Jean-Louis (2005) – *Georges Bataille: Un rat dans la bibliothèque*. «Révue de Littérature Comparée», n.º 313, 1, p. 35-50.
- CUNHA, Gualter (1990) – *“Robinson Crusoe” e a Representação do Individualismo – História Breve de uma Perspectiva Crítica*. «Revista Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos», 1, Porto: Edições Afrontamento, p. 5-23.
- DAVIES, Stevie (1999) – *Emily Brontë: Heretic*. Londres: The Women’s Press.
- DELIGNON, Bénédicte (2006) – *Les Satires d’Horace et la comédie gréco-latine: une poétique de l’ambiguïté*. Leuven: Peeters.
- DETIENNE, Marcel (1963) – *Crise aggraver et attitude religieuse chez Hésiode*. Bruxelas: Lattomus.
- DIPIERO, Thomas (1992) – *Dangerous Truths & Criminal Passions: The Evolution of the French Novel, 1569-1791*. Stanford: Stanford University Press.

- DREWRY, Justin Dathan Anders (2004) – *Hamlet's Fathers: an analysis of paternity and filial duty in Shakespeare's "Hamlet"*. Disponível em <<http://www.lib.ncsu.edu/theses/available/etd-09032004-150946/unrestricted/etd.pdf>> [Consultado pela última vez em dezembro de 2009].
- DUMBLETON, William A. (1984) – *Ireland Life and land in literature*. Nova Iorque: SUNY Press.
- EAGLETON, Terry (2005) – *Myths Of Power: A Marxist Study of the Brontës Anniversary Edition*. Hampshire e Nova Iorque: Palgrave MacMillan.
- ELSE, Gerald Frank (1967) – *Aristotle's Poetics*. Michigan: The University of Michigan Press.
- FANNING, Ursula (1991) – *Angel vs Monster: Serao's Use of the Female Double*. In BARAŃKI, Zygmunt G.; VINALL, Shirley W., ed. – *Women and Italy: Essays on Gender, Culture and History*. Londres: MacMillan, p. 263-292.
- FERREIRA, Maria Aline Seabra (1992) – *Silence in D. H. Lawrence: A Determinate Presence*. «Revista Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos», 2. Porto: Edições Afrontamento, p. 92-107.
- FIELD, Peter J. C. (1993) – *The Life and Times of Sir Thomas Mallory*. Cambridge: D. S. Brewer.
- FLORES, Moacyr (2000) – *O Teatro Grego*. In FLORES, Moacyr, org. – *Mundo Greco-Romano – Arte, mitologia e sociedade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 9-36.
- FORTUNATI, Vita (2002) – *Utopia and Melancholy: an Intriguing and Secret Relationship*. In MARTINS, Lourdes Câncio, org. – *Utopia e Melancolia*. Lisboa: Edições Colibri e Centro de Estudos Comparatistas (FLUL), p. 11-27.
- FRANCO JR, Hilário (1998) – *Cocanha: a História de um País Imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GOLDEN, Leon (1995) – *General Introduction*. In HARDISON Jr, O. B.; GOLDEN, Leon – *Horace for Students of Literature – The Ars Poetica and Its Tradition*. Florida: University Press of Florida, p. xiii-xviii.
- GOLDMANN, Lucien (1980) – *Essays on Method in the Sociology of Literature*. Nova Iorque: Telos Press Ltd.
- HADFIELD, Andrew (1992) – *Anglo-Irish Literature: Definitions and (false) origins*. In McMINN, Joseph, ed. – *The Internationalism of Irish Literature and Drama*. Maryland: Rowan & Littlefield, p. 320-324.
- HALLIWELL, Stephen (1998) – *Aristotle's Poetics*. Londres: Duckworth.
- HARTHOVÁ, Martina (2009) – *A Filosofia Existencial nos [sic] três romances de Vergílio Ferreira*. Tese de mestrado apresentada à Universidade de Brno.
- HJELMSLEV, Louis (1961) – *Prolegomena to a theory of language*. Madison: University of Wisconsin Press.
- HOMEM, Rui Carvalho (2003) – *Estranha Gente, Outros Lugares: Shakespeare e o Drama da Alteridade*. Lisboa: Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa e Edições Colibri.
- INNES, Doreen (1995) – *Longinus, Sublimity, and the Low Emotions*. In INNES, Doreen; HINE, Harry e PELLING, Christopher, ed. – *Ethics and Rhetoric Classical Essays for Donald Russell on his seventy-fifth birthday*. Oxford: Oxford University Press, p. 323-333.
- JAGU, Armand (1997) – *La Conception Grecque de l'Homme d'Homère à Platon*. Hildesheim: Georg Olms.
- JAMES, Clive (1981) – *Laughter in the dark*. «The New York Review of Books», volume 28, n. ° 4, 19 de março.
- JOHNSON, W. R. (1993) – *Horace and the Dialectic of Freedom – Readings in Epistles 1*. Nova Iorque: Cornell University Press.
- KRISTELLER, Paul O. (1980) – *Renaissance Thought and the Arts – Collected Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- LEVI, Peter (1997) – *Horace: A Life*. Nova Iorque: Routledge.
- LUCAS, Fábio (1979) – *Porquê escrever?* «Colóquio Letras», nº 47, janeiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 74-78.
- MACDONNELL, Arthur Anthony (1968) – *A History of Sanskrit Literature*. Nova Iorque: Haskell House.
- MACÉ, Marielle (2011) – *Façons de lire, manières d'être*. Paris: Gallimard.

- MACLEOD, C. W. (1979) – *The Poetry of Ethics: Horace, Epistles*. «Journal of Roman Studies», 69, p. 16-27.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1983) – *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- MARTING, Diane E. (2001) – *The Sexual Woman in Latin American Literature, Dangerous Desires*. Florida: University Press of Florida.
- MAZZOTTA, Giuseppe (1993) – *The Worlds of Petrarch*. Carolina do Norte: Duke University Press.
- MCELROY, Davis Dunbar (1963) – *Existentialism and Modern Literature*. Nova Iorque: The Citadel Press.
- MCNEILL, Randall L. B. (2001) – *Horace Image, Identity and Audience*. Maryland: The John Hopkins University Press.
- MÉAUTIS, Georges (1957) – *Sophocle Essai sur le héros tragique*. Paris: Éditions Albin Michel.
- MERCHANT, Paul (1971) – *The Epic*. Abingdon: Routledge.
- MOSCOVICI, Claudia (2007) – *Romanticism and Postromanticism*. Maryland: Lexington Books.
- NABOKOV, Vladimir (1949) – *Sartre's First Try*. «The New York Times». Disponível em <<http://www.nytimes.com/books/97/03/02/lifetimes/nab-r-sartre.html>> [Consultado pela última vez em fevereiro de 2011].
- NANCY, Jean-Luc (1982) – *Le Partage des Voix*. Paris: Galilée.
- NEWMAN, Herta (1996) – *Virginia Woolf and Mrs Brown: Toward a Realism of Uncertainty*. Oxford e Nova Iorque: Taylor and Francis.
- PLATTER, Charles (2007) – *Aristophanes and the Carnival of Genres*. Maryland: The John Hopkins University Press.
- PLEIJ, Hermann (2003) – *Dreaming of Cockaigne*. Columbia: Columbia University Press.
- POTKAY, Adam (2005) – *Joy and Happiness*. In BACKSHEIDER, Paula R.; INGRASSIA, Catherine, ed. – *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*. Massachusetts: Blackwell, p. 321-40.
- PRAZ, Mario (1982) – *Fiori Freschi*. Milão: Garzanti
- QUINN, Antoinette (1997) – *Cathleen ni Houlihan writes back: Maud Gonne and Irish National Theatre*. In BRADLEY, Anthony; VALIULIS, Maryann Gialanella, ed. – *Gender and Sexuality in Modern Ireland*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- RAMOS, Iolanda Freitas (2006) – *Madness and Utopia in John Ruskin's Thought*. In REIS, José Eduardo; SILVA, Jorge Bastos da, org. – *Nowhere Somewhere Writing, Space and the Construction of Utopia*. Porto: Editora da Universidade do Porto, p. 119-129.
- RIST, John M. (1977) – *Plotinus: The Road to Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2011) – *Petite Écologie des Études Littéraires Pourquoi et comment étudier la littérature?* Vincennes: Éditions Thierry Marchaisse.
- SHARPE, Lesley (1995) – *Schiller's Aesthetic Essays: Two Centuries Of Criticism*. South Carolina: Boydell & Brewer/Camden House.
- SILVA, Jorge Bastos da (2005) – *Shakespeare no Romantismo Português. Factos, problemas, interpretações*. Porto: Campo das Letras.
- SOLOMON, Harry M. (1993) – *The Rape of the Text: Reading and Misreading Pope's Essay on Man*. Alabama: University of Alabama Press.
- TAVERNIERS, Miriam (2008) – *Hjelslev's Semiotic Model of Language: An exegesis*. «Semiotica», n° 171, Agosto, p. 367-394.
- THOMPSON, Norma (1999) – *Against Entertainment – Plato and the Poets Revisited*. In BREYFOGLE, Todd, ed. – *Literary Imagination Ancient and Modern Essays in Honor of David Grene*. Chicago: University of Chicago Press, p. 177-199.
- VANNIER, Gilles (2001) – *L'Existentialisme Littérature et Philosophie*. Paris: L'Harmattan.

- WALSH, Jill Paton (2001) – *William Blake*. In O'GRADY, Selina; WILKINS, John – *Spiritual Stars of the Millenium*. Nova Iorque: Continuum Books, p. 98-101.
- WATKINS, Daniel P. (1993) – *A Materialistic Critique of English Romantic Drama*. Florida: University of Florida Press.
- WEINECK, Silke-Maria (2002) – *The Abyss Above: Philosophy and Poetic Madness in Plato, Hölderlin and Nietzsche*. Albany: State University of New York Press.
- WILAMOVITZ-MOELLENDORF, Ulrich von (2001) – *Qu'est-ce qu'une tragédie attique? Introduction à la tragédie grecque*. Paris: Les Belles Lettres, [1907].
- WILES, David (2004) – *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WILLIAMS-WANQUET, Eileen (2004) – *Art and Life in the Novels of Anita Brookner: Reading for Life, Subversive Re-writing to Live*. Berna: Peter Lang.
- WOOD, Sharon (1995) – *Italian Women's Writing, 1860-1994*. Londres: The Athlone Press.
- ZUMTHOR, Paul (1987) – *La lettre et la voix. De la 'littérature' médiévale*. Paris: Éditions du Seuil.

Outros Assuntos

- ADKINS, W. H. (1988) – *Greek Religion*. In BLEEKER, C. Jouco; WIDENGREN, Geo, ed. – *Historia Religio-num Handbook for the history of religions. Vol I Religions of the past*. Leiden: E. J. Brill, p. 377-441.
- ALFORD, C. Fred (2002) – *Levinas, the Frankfurt School and Psychoanalysis*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- ARANGUREN, José Luis L. (1968) – *Ética*. Madrid: Editorial Revista de Occidente, [1958].
- ARAÚJO, Luís de (2005) – *Ética Uma Introdução*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- ARISTÓTELES (1967) – *Éthique A Nicomaque*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, [c. 350 a. C.].
- ____ (1981) – *Politics*. Harmondsworth: Penguin Books, [c. 350 a. C.].
- ____ (2004) – *Metaphysics*. Harmondsworth: Penguin Books, [c. 350 a. C.].
- AUDRY, Colette (1966) – *Sartre et la réalité humaine*. Paris: Éditions Seghers.
- AUSTIN, Norman (1990) – *Meaning and Being in Myth*. Pennsylvania: Penn State Press.
- BEISER, Frederick C. (2005) – *Schiller as Philosopher: a Re-Examination*. Oxford: Oxford University Press.
- BENNETT, John W. (1975) – *Communes and Communitarianism*. «Theory and Society», vol. 2, nº 1, p. 63-94.
- BLAU, Judith (2007) – *What Would Sartre Say? And, Arendt's Reply?* «Social Forces», vol. 85, nº 3, março, p. 1063-1078.
- BRAGA, Marcos (2000) – *A Nova Paidéia: Ciência e Educação na Construção da Modernidade*. Rio de Janeiro: E-papers.
- BRONTË, Emily (1990) – *Wuthering Heights*. Nova Iorque e Londres: Norton Critical Edition, [1847].
- CAMPS, Victoria (2001) – *O Século das Mulheres*. Lisboa: Editorial Presença.
- CLARK, Rosalind (1991) – *The Great Queens: Irish goddesses from the Morrigan to Cathleen ni Houlihan*. Buckinghamshire: Colin Smyth Ltd.
- COLOMBO, Arrigo (1993) – *L' Utopia, il suo senso, la sua genesi come progetto stortico*. In COLOMBO, Arrigo, org. – *Utopia E Distopia*. Bari: Edizioni Dedalo, p. 129-162.
- COOGAN, Tim Pat (2005) – *1916: The Easter Rising*. Londres: Phoenix.
- COPLESTON, Frederick Charles (2003) – *A History Of Philosophy – The Enlightenment Voltaire to Kant*. Nova Iorque: Continuum Books, [1960].

- CORRIGAN, Kevin (2005) – *Reading Plotinus: A practical introduction to Neoplatonism*. Indiana: Purdue University Press.
- DAVIES, Norman (1999) – *The Isles: A History*. Londres: MacMillan.
- DUBY, Georges (1971) – *Des Sociétés Médiévales*. Paris: Gallimard.
- ____ (1990) – *A Idade Média uma idade do homem*. Lisboa: Editorial Teorema.
- FERRATER MORA, José (2001) – *Dicionário De Filosofia III*. São Paulo: Edições Loyola.
- FERREIRA, Maria Luisa Ribeiro (2007) – *A mulher como «o outro» – a filosofia e a identidade feminina*. «Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Série de Filosofia», n.º 23/24, p. 139-153.
- FERREIRA, Vergílio (1998) – *Aparição*. Lisboa: Bertrand.
- FLYNN, Thomas R. (2006a) – *Existentialism: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- ____ (2006b) – *Sartre on the Couch*. «Sartre Studies International», vol. 12, n.º 2, novembro, p. 92-100.
- FOUCAULT, Michel (1990) – *History of Sexuality vol.2 – The Use of Pleasure*. Nova Iorque: Vintage Books.
- FRASER, George Sutherland (1978) – *Alexander Pope*. Londres: Routledge.
- FREUD, Sigmund (1993) – *Dora: an analysis of a case of hysteria*. Nova Iorque: Collier Books [1905].
- ORTEGA Y GASSET, José (1962) – *La Rebelión de las Masas* (1930). In *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente, p. 113-310.
- GONÇALVES, Márcia Cristina Ferreira (2001) – *O belo e o destino – uma introdução à Filosofia de Hegel*. São Paulo: Edições Loyola.
- GREENE, William Chase (1944) – *Moira: Fate, Good and Evil, in Greek Thought*. Harvard: Harvard University Press.
- HADOT, Pierre (1998) – *Plotinus or The Simplicity of Vision*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- HANSEN, William (2004) – *Handbook of Classical Mythology*. California: ABC-Clio.
- HELENO, José Manuel (2000) – *O Lugar da Utopia*. S/l: Fim de Século.
- HOBBS, Angela (2000) – *Plato and the Hero: Courage, Manliness and the Impersonal Good*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JAEGER, Werner (1964) – *Paideia*. Paris: Gallimard.
- JOAS, Hans (2001) – *Values versus Norms: A Pragmatist Account of Moral Objectivity*. «The Hedgehog Review», outono, p. 42-56.
- JOHNSON, Craig E. (2012) – *Meeting the Ethical Challenges of Leadership Casting Light or Shadow*. Los Angeles: Sage.
- JOHNSON, David Kyle, ed. (2009) – *Heroes and Philosophy, Buy the Book, Save the World*. Nova Jérícia: John Wiley & Sons.
- KANT, Immanuel (2008) – *Prolegómenos para toda a Metafísica Futura*. Lisboa: Edições 70.
- KENNY, Anthony (2006) – *A New History of Western Philosophy. Volume 3 The Rise of Modern Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- KINEALY, Christine (2002) – *The Great Irish Famine Impact, Ideology and Rebellion*. Hampshire e Nova Iorque: Palgrave.
- KOCH, John T., ed. (2006) – *Celtic culture: a historical encyclopedia*. California: ABC-Clio.
- LAPOUGE, Gilles (1973) – *Utopie et civilization*. Genebra: Librairie Weber.
- LIU, Xiusheng (2003) – *Mencius, Hume and the Foundations Of Ethics*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- LOCKE, John (1779) – *Some Thoughts Concerning Education*. Londres: J. and R. Tonson, [1693].

- LUHMAN, Reg (2006) – *The Problem of Evil*. West Sussex: Abacus Educational Services.
- MATTELART, Armand (2000) – *História da Utopia Planetária*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- MAURI, Margarita (1991) – *El tema de la virtud: recientes debates*. «Revista de Filosofía», 3ª época vol IV, nº 5. Madrid: Editorial Complutense, p. 219-227. Disponível em <<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fsl/00348244/articulos/RESF9191120219A.PDF>> [Consultado pela última vez em janeiro de 2009].
- MITCHELL, Don (2000) – *Cultural Geography: An Introduction*. Massachusetts: Blackwell.
- MOI, Toril (2010) – *The Adulteress Wife*. «London Review of Books», vol. 32, nº 3, 11 de fevereiro. Disponível em <<http://www.lrb.co.uk/v32/n03/toril-moi/the-adulteress-wife>> [Consultado pela última vez em fevereiro de 2010].
- MOTA-RIBEIRO, Silvana (2005) – *Retratos De Mulher: Construções sociais e representações visuais no feminino*. Porto: Campo das Letras.
- MUMFORD, Lewis (2003) – *The Story Of Utopias*. Whitefish: Kessinger Publishing.
- MUNZ, Peter (2004) – *Beyond Wittgenstein's Poker: New Light on Popper and Wittgenstein*. Hampshire: Ashgate.
- NASH, Mary (2005) – *As Mulheres No Mundo: História, desafios e movimentos*. Vila Nova de Gaia: Editora Ausência.
- PAGDEN, Anthony (2001) – *Peoples and Empires. Europeans and the rest of the world from antiquity to the present*. Londres: Weidenfeld & Nicolson.
- PEIKOFF, Leonard (1993) – *Objectivism: the Philosophy of Ayn Rand*. Nova Iorque: Meridian.
- PIRENNE, Henri (2008) – *History Of Europe*. Warwickshire: Read Books, [1939].
- PLATÃO (1966) – *La République*. Paris: Garnier-Flammarion, [c. 380 a. C.].
- ____ (1967) – *Second Alcibiade, Hippias Mineur, Premier Alcibiade, Euthyphron, Lachès, Charmide, Lysis, Hippias Majeur, Ion*. Paris: Garnier-Flammarion, [c. 390-48 a. C.].
- ____ (1969) – *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*. Paris: Garnier-Flammarion, [c. 360-48 a. C.].
- ____ (1973) – *Phaedrus and Letters VII and VIII*. Harmondsworth: Penguin Books, [c. 370 a. C.].
- ____ (2004) – *Laws*. Montana: Kessinger Publishing Co., [c. 350 a. C.].
- ____ (2010) – *Górgias*. Lisboa: Edições 70, [c. 380 a. C.].
- POHLENZ, Max (1956) – *La Liberté Grecque*. Paris: Payot.
- POJMAN, Louis P. (2004) – *Egoism and Altruism: A Critique of Ayn Rand*. In POJMAN, Louis P. – *The Moral Life: An Introductory Reader in Ethics and Literature*. Nova Iorque e Oxford: Oxford University Press, p. 580-588.
- POWELL, Robert L. (2006) – *Ayn Rand's Heroes: Between and beyond good and evil*. Tese de doutoramento apresentada à The Florida State University. Disponível em <<http://proquest.umi.com/pqdw eb?Did=131902681&sid=5&Fmt=2&clientid=37541&RQT=309&vname=PQD>> [Consultada pela última vez em novembro de 2007].
- RACHELS, James (2004) – *A Critique of Ethical Egoism*. In POJMAN, Louis P. – *The Moral Life: An Introductory Reader in Ethics and Literature*. Nova Iorque e Oxford: Oxford University Press, p. 588-603, [1986].
- RAND, Ayn (1996) – *Atlas Shrugged*. Nova Iorque: Signet, [1957].
- RANKINE, David; D'ESTE, Sorita (2005) – *The guises of Morrigan – the Irish Goddess of Sex & Battle – Her Myths, Powers & Mysteries*. Londres: Avalonia.
- RAWLS, John (2000) – *Lectures on the History of Moral Philosophy*. Harvard: Harvard University Press.
- RÉGIO, José (2006) – *Poemas de Deus e do Diabo*. Vila Nova de Famalicão: Quási Edições, [1925].

- REIMÃO, Cassiano (2005) – *Experiência da contingência e ética, em J.-P. Sartre*. In MARINHO, Cristina, ed. – *Sartre: Um Filósofo Na Literatura. Actas do Colóquio Comemorativo do Centenário do Nascimento de Jean-Paul Sartre*. Porto: FLUP, p. 11-25.
- RICHERS, John K. (2003) – *Kant and Radical Evil: eine Rettung des Teufels?* In KEUSS, Jeffrey F., ed. – *The Sacred and the Profane Contemporary Demands on Hermeneutics*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, p. 29-36.
- SARGENT, Lyman Tower (2002) – *Utopia Americana, Ambivalence toward utopianism in the United States*. In VIEIRA, Fátima; SILVA, Jorge M. Bastos da – «Cadernos de Literatura Comparada Utopias», 6/7. Porto: Granito, p. 75-93.
- ____ (2005) – *The Intersection of Utopianism and Communitarianism*. In VIEIRA, Fátima; FREITAS, Marinela – *Utopia Matters Theory, Politics, Literature and the Arts*. Porto: Editora da Universidade do Porto, p. 109-118.
- SARTRE, Jean-Paul (1964) – *O Existencialismo é um Humanismo*. (Tradução, estudo e notas de Vergílio Ferreira). Lisboa: Editorial Presença, [1946].
- ____ (1972a) – *La Nausée*. Paris: Gallimard, [1938].
- ____ (1972b) – *Le Mur*. Paris: Gallimard, [1939].
- SAYERS, Dorothy L. (1971) – *Are Women Human? Astute and witty essays on the role of women in society*. Michigan & Cambridge: William B. Eerdmans Publishing Company.
- SCIABARRA, Chris Matthew (1995) – *Ayn Rand: The Russian Radical*. Pensilvânia: The Pennsylvania State University Press.
- SHAKESPEARE, William (2001a) – *Hamlet*. Londres: Arden Shakespeare, [c. 1599].
- ____ (2001b) – *The Sonnets*. Harmondsworth: Penguin Books, [1609].
- STONE, Merlin (1992) – *Ancient Mirrors of Womanhood: a treasury of goddess and heroine lore from around the world*. Boston: Beacon Press.
- TOLKIEN, J.R.R. (1969) – *The Lord of the Rings*. Londres: G. Allen and Unwin.
- TOWNSHEND, Charles (2006) – *Easter 1916 The Irish Rebellion*. Londres: Penguin Books.
- TROUSSON, Raymond (2002) – *Mourir en Utopie*. In MARTINS, Lourdes Cância, org. – *Utopia e Melancolia*. Lisboa: Edições Colibri e Centro de Estudos Comparatistas (FLUL), p. 29-43.
- VIEIRA, Fátima (2004) – *O Utopismo e a Crise da Contemporaneidade: velhas receitas para novos caminhos*. In VIEIRA, Fátima; CASTILHO, Maria Teresa, org. – *Estilhaços de Sonho Espaços de Utopia*. Famalicão: Edições Quási, p. 32-47.
- VIRVIDAKIS, Stélíos (2001) – *Les arguments transcendants et le problème de la justification de la normativité morale*. «Philosophiques» 28, 1, primavera, p. 109-128.
- WHITE, Roger M. (2006) – *Wittgenstein's "Tractatus Logic-Philosophicus"*. Londres: Continuum.
- WHITE, Stephen K. (2002) – *Edmund Burke: Modernity, Politics and Aesthetics*. Maryland: Rowman & Littlefield.
- YEATS, William Butler (1997) – *"Easter 1916" and other poems*. Nova Iorque: Dover Publications, [1922].



ÉTICA E LITERATURA UM ESTUDO DE ROMANCES DE IRIS MURDOCH (1958-1970)

SOFIA DE MELO ARAÚJO

