

Via Panorâmica



III série. 2013

Revista
Electrónica
de Estudos
Anglo-Americanos

An Electronic
Journal of
Anglo-American
Studies

ISSN: 1646-4728

Via Panorâmica



III série. 2013

Title: Via Panorâmica: Revista de Estudos Anglo-americanos
E-Journal of Anglo-American Studies

Director: Gualter Cunha

Executive

Editor: Miguel Ramalhete Gomes

Editor: Universidade do Porto, Faculdade de Letras

ISSN: 1646-4728

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

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



Sumário | Contents

A prefatory note

Miguel Ramalhete Gomes

A Gênese da *Bildung* e do Género nos Textos Autobiográficos de Adão e Eva: Os Contos-Diário Bíblicos de Mark Twain

Rogério Miguel Puga

O Lugar dos 'Agrários' no lugar de Welty em *Delta Wedding*

Maria Teresa Castilho

Pequod or "the black tragedy of the melancholy ship": A Reading of Herman Melville's *Moby-Dick*

Márcia Lemos

Osment's *This Island's Mine*: Borrowing powerful voices

Estíbaliz Encarnación Pinedo

Desperate Responsibility: A Postdramatic Reading of the Author's Presence in Shakespeare's *The Tempest*

Jan Suk

Between darkness and light: a cross reading of Conrad's *Heart of Darkness* and Huxley's *Island*

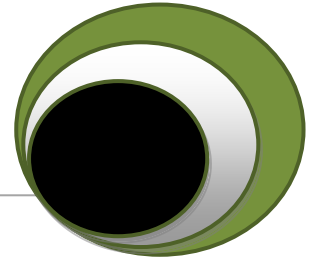
José Eduardo Reis

.gH0sTz 1N tH3 m4cH1nE. *Aporia* Neo-Tecnológica em *Neuromancer*

Alberto Viralhadas

A prefatory note

Miguel Ramalheite Gomes | Universidade do Porto



The current issue of *Via Panorâmica* reflects the ongoing work produced in the context of CETAPS (Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies), while also hosting valuable external contributions. The seven articles gathered here cover several of the strands around which the work of CETAPS revolves. The majority of these articles, moreover, engages in a relational approach, either by focusing on the dialogue between texts, and between texts and contexts, or by actually creating the conditions for such a dialogue to occur. Hence, although the objects of these articles could certainly be grouped along the lines of nationality, period or genre, from early modern English drama to British and North-American narrative fiction of the past two centuries, these articles may be more productively brought together by their shared interest in the wide-ranging relations between texts.

These relations include direct rewritings – from Rogério Puga’s thorough and fascinating analysis of Mark Twain’s micro-narratives based on the Book of Genesis, and on the characters of Adam and Eve in particular, to Estíbaliz Encarnación Pinedo’s timely discussion of Philip Osment’s adaptation of *The Tempest*, *This Island’s Mine*. Other relational forms range from allusions to the reinvention of forms – as in Márcia Lemos’ probing examination of *Moby-Dick*’s indebtedness to Shakespeare, as well as its general use of theatrical devices in a novelistic context, and in Jan Suk’s postdramatic comparison of theatrical techniques in Shakespeare’s *The Tempest* and in the work of the company Forced Entertainment. José Eduardo Reis also productively pursues a comparative exploration of Joseph Conrad’s *Heart of Darkness* and Aldous Huxley’s *Island*. Reis’ interest in examining specific philosophic questions in connection with Conrad’s and Huxley’s texts links his article with Alberto Viralhadas’ own captivating inquiry into the theoretical implications of William Gibson’s *Neuromancer*. In both cases, the textual complex goes beyond the literary text and directly engages with philosophical and theoretical discourses. Finally, Maria Teresa Castilho compellingly proposes to revise our understanding of the relation between Eudora Welty’s *Delta Wedding* and the Southern

Agrarian movement, which acts here not only as a contextual element, but also as a point of view that may be traced in Welty's novel.

This issue thus not only represents some of the continuing work developed in and promoted by CETAPS, but also welcomes external contributions from promising young scholars. The articles herein contained provide worthwhile analyses which both illuminate texts and trigger discussion. It is, therefore, important to point out that *Via Panorâmica* maintains its commitment to offer widely available research produced in the field of Anglo-American studies. In recent times, increasing misgivings have been voiced in relation to online journal subscriptions.* Online journal providers have been said to restrict the dissemination of academic work by having researchers pay to consult the work of their peers, thereby obstructing the producers' access to their own products, while depleting libraries' limited resources. In this context, *Via Panorâmica* is committed to continuing to offer open-access scholarship to researchers and general readers alike.

* One such groundbreaking statement was made, in April 2012, by the Harvard Library Faculty Advisory Council. See:

<http://isites.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k77982&tabgroupid=icb.tabgroup143448>.

A Génese da *Bildung* e do Género nos Textos Autobiográficos de Adão e Eva: Os Contos-Diário Bíblicos de Mark Twain



Rogério Miguel Puga | CETAPS-FCSH, Universidade Nova de Lisboa/FCT, Portugal

Os textos de temática bíblica de Mark Twain apenas foram publicados na íntegra em 1995 na antologia *The Bible According to Mark Twain* preparada por Howard G. Baetzhold e Joseph B. McCullough. As micro-narrativas redigidas ao longo de um período de 40 anos apresentam, de forma humorística, pontos de vista de personagens bíblicas como Adão, Eva, o Diabo, Matusalém e Sem. Ocupamo-nos apenas dos contos redigidos pelo casal genesíaco, nos quais analisamos a forma como o género, ou seja a feminilidade e a masculinidade, bem como a aprendizagem informal dos narradores-protagonistas (enquanto crianças adultas, cientistas e pais) são representados antes e após a Queda do Paraíso. Começamos então por analisar o contexto de produção desses textos e a forma como os diferentes temas e personagens bíblicos vão invadindo a Obra de Twain.¹

O primeiro texto genesíaco do autor, “Adam’s Expulsion”, é apenas publicado em 1995 (Baetzhold e McCullough 113-115), tendo sido redigido em 1877 em forma de desculpa a uma amiga por o autor ter adiado a descrição da sua viagem ao lago Sêneca (New York Finger Lakes) e não se recordar mais da expedição. O breve texto resulta do pedido dos filhos, dos netos e de todos os descendentes de Adão para ele registar por escrito a sua vida com Eva no

Citação: Rogério Puga, “A Génese da *Bildung* e do Género nos Textos Autobiográficos de Adão e Eva: Os Contos-Diário Bíblicos de Mark Twain”. *Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos / An Anglo-American Studies Journal*. 3rd series. 2 (2013): 4-47. ISSN:1646-4728. Web: <http://ler.letras.up.pt/>.

Paraíso. À semelhança do autor ficcionalizado no prefácio do exercício literário, o narrador Adão sofre de procrastinação e adia a escrita autobiográfica, como o comprova a repetição dos dois primeiros parágrafos. A construção do resto do texto assenta na mistura (algo exaustiva) de sucessivas frases bíblicas, estratégia que confere um cariz humorístico à narrativa. Adão vai envelhecendo enquanto sucessivas gerações lhe pedem, em vão, para ele escrever as suas memórias, tornando-se a procrastinação o tema principal dessa “parábola” (Twain 1996: 115) e uma das principais características de Adão, que mais tarde acabaria, tal como Eva, por escrever o seu diário. Dois anos depois Twain organiza, em forma de brincadeira, uma petição ao Congresso para construir uma estátua em honra de Adão em Elmira (Nova Iorque), terra da sua mulher, projecto que cai por terra, mas que ecoa ficcionalmente no conto “Monument to Adam” e no discurso “On Adam” que em 1883 o autor apresenta perante a Royal Literary and Scientific Society em Otava.

Twain redige “Extracts from Adam’s Diary” na Itália, no final de 1892, e mais tarde transforma o texto e localiza a acção nas cataratas do Niágara ao receber uma proposta para participar no volume dirigido por Irving S. Underhill sobre as cataratas (*The Niagara Book*) que promoveu a atracção natural na International Columbian Exposition de 1893 em Chicago. O conto foi depois revisto e publicado em 1897 na edição britânica de *Tom Sawyer, Detective, As Told by Huck Finn, and Other Stories* sem as referências às cataratas e com uma conclusão mais “eficaz” (Baetzhold e McCullough, *The Bible According to Mark Twain* xvii, 5). O autor deu instruções para que essa fosse a versão definitiva, mas tal não aconteceu, sendo apenas publicada em 1995 por Baetzhold e McCullough (Emerson *Mark Twain: A Literary Life* 281-282). Mesmo edições recentes como a da Hesperus (2002) publicam a versão do *The Niagara Book* e não o texto revisto por Twain. A versão do “Diário de Adão” de 1893 contém várias referências às cataratas ou quedas de água do Niágara (*Niagara Falls*). O topónimo inglês

possibilita o trocadilho com a ‘queda’ de Adão e Eva, que é atribuída não à maçã, mas à acção de um velho castanheiro (Twain, *The Bible According to Mark Twain* 282)² e a Adão por ter brincado com a criação divina ao afirmar que as cataratas (*Falls*) seriam ainda mais fantásticas se a água caísse para cima (283). O romancista não inclui na versão revista esses elementos que acentuam o efeito cómico e o *pathos* de Adão e Eva, vítimas inocentes de uma proibição que não compreendiam (Wright 40, McCullough, “Mark Twain’s First Chestnut” 55).

Por volta de 1901 Twain redige a versão original de “Autobiography of Eve”, exercício literário que nunca é terminado e que dialoga intertextualmente com “Letters from the Earth” sobretudo no que diz respeito à leitura (do Diabo) sobre a Queda como resultado da curiosidade e ignorância do casal genesíaco. A “Autobiografia” é parcialmente publicada em 1962 por Bernard De Voto na antologia *Letters from the Earth* e a sua versão oficial é publicada na íntegra com outros textos de Eva (“The Autobiography of Eve and Diaries Antedating the Flood”) em 1995 por Baetzhöld e McCullough (*The Bible*, 35-84, 263-274).

No início de 1905 Twain redige “Adam’s Soliloquy”, e em Dezembro desse ano a edição especial de Natal da *Harper’s Magazine* publica “Eve’s Diary”, que é publicado com “Adam’s Diary” em 1931 e de novo em 2002 em *The Diary of Adam and Eve and other Adamic Stories* pela Hesperus, edição essa composta pelos seguintes textos: “The Diary of Adam and Eve” (“Part I: Extracts from Adam’s Diary”, “Part II-Eve’s Diary”), “Extract from Eve’s Autobiography”, “Passage from Eve’s Autobiography”, “That Day in Eden”, “Eve Speaks”, “Adam’s Soliloquy” e “A Monument to Adam”. “Extracts from Adam’s Diary” é originalmente publicado em *The \$30, 000 Bequest and other Stories* (1906), “That Day in Eden”, “Eve Speaks”, (c. 1900)³ e “Adam’s Soliloquy” (1905) aparecem em *Europe and Elsewhere* (1923) e “A Monument to Adam” (1905), “Extract from Eve’s Autobiography” (c. 1905) e “Passage from Eve’s Biography” em *Letters from the Earth*.

Ao longo dos textos de que nos ocupamos Twain reelabora e parodia várias vezes o tema bíblico do Éden,⁴ dando lugar a um intrincado exercício de intertextualidade⁵ sem que, como veremos, a paródia e o humor esbatam as reflexões das personagens sobre a natureza e a condição humanas. Como é sabido, a intertextualidade já marca o texto bíblico original que dá origem aos contos de Twain, pois o Génesis reescreve relatos sobre a criação do mundo e o dilúvio oriundos de vários períodos e culturas, nomeadamente da Babilónia e da Suméria (Alter 1-24, Fokkelman 36-55). Através destes originais exercícios literários o romancista critica a Bíblia e as interpretações dogmáticas da mesma ao tirar partido de episódios conhecidos desse livro como: a criação de Eva a partir da costela de Adão, a tentação por parte da cobra, a transgressão, a Queda, a expulsão do Éden e a constituição da primeira família à face da Terra. Por outro lado, os enredos dos vários contos humanizam a Bíblia e textualizam-na através da (re)ficcionalização das suas personagens (já de si ficcionais). Ao estudar a representação de Adão na literatura ocidental, York (20-21) e Wright (27-38) concluem que Twain é um dos autores norte-americanos que mais uso faz da tradição dessa figura bíblica, quer nos textos de que nos ocupamos, quer também, de forma simbólica,⁶ em *The Innocents Abroad* (1869) e sobretudo em *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) e *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884), romances em que as imagens do mundo edénico (inocente) são centrais nas experiências formativas dos jovens protagonistas que recusam ser “civilizados”. Num outro estudo sobre a imagologia literária do Éden, Merchant (22-24) aborda a representação da hierarquia do género (*gender*) no “Livro do Génesis” e afirma que o binómio hierárquico masculino/feminino codificado nesse texto bíblico influencia a socialização dos jovens Adão e Eva através de padrões de comportamento impostos: “Eve, after ingesting the fruit, is told she will be ruled by her husband, and the conflation of animals with women as helpmates is also explicit. In all versions of the story, Eve became Adam’s “wife”

after the two became one flesh, and she is to be “ruled over” or “dominated” by her husband after she disobeys God” (24). Ao longo do nosso estudo abordaremos esses mesmos conceitos de socialização e formação (*bildung*) no que diz respeito às personagens em questão, bem como a relação dos protagonistas no Paraíso e depois da Queda, momento após o qual o Éden é reinterpretado com uma certa distanciação crítica pelo casal. Torna-se desde cedo óbvio que os textos de que nos ocupamos parodiam a Bíblia através da desconstrução humorística, da ironia e da apresentação de histórias alternativas que colocam as personagens do Velho Testamento em diálogo quer entre si - por exemplo Adão, Eva, os filhos do casal, o Diabo e Noé - quer com os seus descendentes do século XX. Se a paródia se apropria de textos preexistentes para os deformar, imitar, desenvolver, ridicularizar e para lhes subverter o sentido através da ironia, não tendo que conservar a ideologia dos textos originais (Ceia 221-225), os textos de Twain parodiam sobretudo o “Gênesis”, como é óbvio logo à partida, e tornam os seus protagonistas (ainda) mais humanos.

Na edição revista do “Diário de Adão” uma nota prévia do narrador informa o leitor:

I translated a portion of this diary some years ago, and a friend of mine printed a few copies in an incomplete form, but the public never got them. Since then I have deciphered some more of Adam’s hieroglyphics, and think he has now become sufficiently important as a public character to justify this publication. M. T. (Twain, *The Bible* 8).

Esse elemento paratextual estabelece, desde logo, um contrato de leitura marcado pelo humor, pois Samuel Langhorne Clemens assina a nota com as iniciais do seu pseudónimo e remete para a sua tarefa de tradutor do diário original de Adão. De acordo com “M. T.”, enquanto editor-tradutor, inicialmente

o público não recebera essa primeira ‘tradução’ de cariz parodístico da melhor forma. No entanto, no momento da escrita do ‘aviso’ que acabámos de transcrever, o Adão de Twain já se tornara uma figura literária mais familiar. A função de “M. T.” enquanto tradutor cultural e linguístico de enigmas e de sensações encontra-se, portanto, em permanente transformação, enquanto a nota inicial anula, através da paródia, qualquer possibilidade de o texto ter um fundo de verosimilhança⁷ e leva o leitor a (sor)rir quando o editor-tradutor afirma que o texto diarístico original existe, estratégia premeditada que reforça a ficcionalidade do texto.

Os “monólogos narrativos” (Rousset 14) de Adão e Eva, enquanto contos-diários, aproximam-se do romance-diário⁸ e partilham características com esse subgénero, uma vez que o casal é protagonista dos episódios que descreve e textualiza “*au jour le jour*” (Prince 477) sendo, portanto, simultaneamente produtor e produto final dos textos, como acontece com qualquer diarista (Raoul *Distinctly Narcissistic: Diary Fiction in Quebec* 5). De acordo com Raoul (*The French Fictional Journal* 46), “the journal is both ‘monograph’ (a means of exteriorizing the self in writing) and ‘chrono-graph’ an illustration of the production of a written record of time, produced in time”, e o solitário Adão, tal como Eva noutras narrativas da antologia, é autor do ‘texto-espelho possível’ (Didier 116), talvez em resposta ao repto que lhe é lançado em “Adam’s Expulsion”.

A primeira referência no texto de Adão é à nova companheira, apresentada como a “nova criatura”: “This new creature with long hair is a good deal in the way. It is always hanging around. I don’t like this: I am not used to company” (8), sendo a relação dos dois primeiros seres humanos na Terra difícil desde o início. Ao longo do seu ‘solilóquio do eu’ (Rousset 15), Adão caracteriza a mulher como a professora que lhe ensina novas palavras e conseqüentemente novos conceitos, como, por exemplo, os pronomes *we*, *it*, *she* (9-10), e que lhe

transmite a imagem b3blica dela pr3pria a ser criada a partir da costela masculina (10), li3o de que o pr3prio narrador-diarista desconfia ao concluir, em tom jocoso, que n3o lhe falta qualquer parte do corpo.

A estrutura e o conte3do do di3rio s3o assim ‘romanceados’⁹ ao longo dos contos parod3sticos de Twain, e as entradas iniciais do dicion3rio masculino, relativamente curtas, aumentam de tamanho 3 medida que o tempo passa e a aprendizagem de Ad3o e a sua percep3o do mundo se complexificam. De acordo com Thomas Mallon (xi): “keep: diaries are the only kind of writing to take that verb. One doesn’t keep a poem or a letter or a novel, (not) as one actually writes it”, como tamb3m verificamos atrav3s da compara3o entre o di3rio e as autobiografias de Eva. O texto diar3stico, ao recuperar a sua actualidade quase diariamente, coloca em evid3ncia o tempo da enuncia3o (Rousset 164), e as entradas iniciais do di3rio de Ad3o seguem a ordem cronol3gica dos dias da semana, omitindo alguns dias, pois, como afirma Lorna Martens (28-29) a prop3sito do romance-di3rio: “the journal [...] gives an account of daily events, rather than [...] a daily account of events”.

A tranquilidade do homem 3 perturbada pelo aparecimento da energ3tica companheira que o demove de viajar at3 3s cataratas do Ni3gara (9). No entanto, no seu di3rio Eva explica que o faz devido ao medo que surge com a descoberta do fogo, um sentimento que Ad3o desconhece, n3o podendo, portanto, entender as atitudes da mulher (“Eve’s Diary” 26-27). Eva tenta ensinar Ad3o a ser pai, tratando-se inicialmente os protagonistas entre si como animais/criaturas,¹⁰ enquanto o diarista protesta devido ao facto de ser sempre ela a nomear as novas descobertas do casal, e f3-lo, com humor, atrav3s do registo coloquial que caracteriza o seu estilo de escrita, ao afirmar que o dodo, animal que se extinguiria na segunda metade do s3culo XVII, 3 nomeado pela companheira com a seguinte justifica3o: “it looks like the thing”, concluindo o narrador de forma humor3stica e aliterativa: “Dodo! It looks no more like a dodo

than I do" (8). Eva retoma esse episódio de cariz ecológico no seu próprio diário para apresentar o seu ponto de vista: "When the dodo came along he [Adam] thought it was a wildcat-I saw it in his eye. But I saved him. And I was careful not to do it in a way that could hurt his pride. I just spoke up in a quite natural way of pleased surprise, and not as if I was dreaming of conveying information, and said, "Well, I do declare, if there isn't a dodo!" (23). A irónica diarista tira assim partido da sua astúcia e do poder de sedução e afirma, relativamente ao companheiro enganado: "How little a thing can make us happy when we feel that we have earned it!" (24). As duas narrativas comunicam assim intertextual e ironicamente entre si para revelar as duas faces ou dimensões de uma mesma situação através da focalização e dos pontos de vista de ambos os membros do casal.

Os temas da observação, do registo diário e da descoberta de novas experiências e realidades são os mais recorrentes nos textos de que nos ocupamos e aglomeram praticamente todos os outros: a construção de um abrigo (por Adão) que é invadido por Eva, cuja fala humana ofende os ouvidos do companheiro, a descoberta da intimidade, a nomeação do *estate* como "Garden of Eden" por Adão e "Niagara Fall Park" por Eva na versão do *Niagara Book* (279), a utilização da escrita para estabelecer leis, como as dos letrados que a mulher coloca no Éden ("Keep off the Grass"/"This way to Goat Island" 279-280), infiltrando-se, assim, registos do quotidiano nas narrativas, enquanto o leitor acompanha o surgimento da disciplina que ordena a vida em sociedade. Adão deseja frequentemente mudar de cenário e que Eva não fale, pelo que lhe agrada o facto de esta travar conhecimento com a cobra, animal falante com quem a mulher começa a passar algum tempo. Ao longo da narrativa masculina acumulam-se ainda outros temas, como o domingo enquanto dia de descanso, a invenção de novas palavras e as funções do significado e do significante linguísticos, que Eva adora explicar (9-11). O diarista também critica a mulher por

tentar, constantemente e às escondidas de todos, provar o fruto da árvore proibida, tal como a cobra os aconselhara a fazer. Se Adão prevê que a curiosidade de Eva origine problemas e o leve a pensar (e)migrar devido à transgressão e à audácia que caracterizam a companheira, esta última confessa, no seu diário, que apenas colhe as maçãs para lhe agradar: “They are forbidden, and he says I shall come to harm; but so I come to harm through pleasing him, why shall I care for that harm?” (24). Estamos perante um jogo de espelhos em torno do gênero que revela ao leitor a incompreensão e o choque de pontos de vista dos dois elementos do casal, cujas formas de pensar e de agir são, desde o início, caracterizadas como diferentes.

Quando o caçador-pai-diarista foge, Eva serve-se da natureza e ‘caça-o’ com o auxílio de lobos por si domesticados, descobrindo que a morte ainda não entrara no Éden. Já a prisão em que o homem se sente faz com que as entradas dedicadas aos três primeiros domingos consistam apenas em duas palavras “Pulled through” (9-11), uma vez que a semana serve para repousar devido ao cansaço que o domingo provoca, como se o mundo edénico se encontrasse às avessas ou carnavalizado. O texto masculino assume-se como uma descrição dos desejos, actividades e experiências diários do narrador durante o processo cumulativo da descoberta do Jardim do Éden, sendo também filtradas as atitudes, as reacções e as descobertas de Eva, inicialmente caracterizada como egocêntrica através da imagem mitológica de Narciso, à qual Twain acrescenta um toque humorístico ao recorrer a uma analepse para preencher o vazio do dia anterior: “She fell in the pond yesterday when she was looking at herself in it, which she is always doing. She nearly strangled” (10). No entanto, a autora de “Eve’s Diary” explica que se sentara à beira da água para esquecer o desprezo de Adão e procurar companhia: “some one to look at, some one to talk to. It is not enough - that lovely white body painted there in the pool - but it is something, and something is better than utter loneliness. It talks when I talk; it is sad when I

am sad; it comforts me with its sympathy. [...] It is a good friend to me, and my only one; it is my sister” (25). O reflexo da diarista na água leva-a a confrontar os seus sentimentos e a sentir-se menos triste ao estar acompanhada por uma amiga-irmã, como se já não fosse a única mulher no Éden, que, afinal, nem sempre fora um paraíso. Este episódio remete quer para a imagem literária da *woman-with-mirror* estudada no âmbito dos *Gender Studies*,¹¹ quer para uma das fases do desenvolvimento de Eva em busca da sua identidade feminina, sem quaisquer outros referentes que lhe sirvam de modelo. De acordo com Lacan (22), o estádio do espelho nas crianças “[é entendido] como uma identificação, no sentido pleno que a análise dá a esse termo: a saber, a transformação produzida no sujeito quando este assume uma imagem [como sua]”, o que no caso da pioneira de que nos ocupamos não será bem assim, uma vez que é a única mulher na Terra, apesar de sentir necessidade de uma outra presença feminina, como a que vê reflectida nas águas que simbolizam as diversas faces ou *selves* de Eva. Ao longo da descrição da outra mulher-reflexo fica claro que a diarista, demonstrando as suas ingenuidade e limitações, vê o seu reflexo como sendo outra mulher que ela visita frequentemente em noites de luar e que é o seu conforto e refúgio perante a “vida [...] dura” (25, nossa tradução). Quando Adão foge pela última vez antes da Queda, Eva resigna-se inicialmente à solidão e decide fazer amigos entre os animais, que estão sempre felizes e são perfeitos “cavalheiros” (29, nossa tradução), passando o animal ‘domesticado’ a ser substituto e complemento da companhia humana. Eva evita assim conflitos com Adão ao sentir-se confortada e rodeada pelo mundo animal.

A personagem feminina de que nos ocupamos é apresentada por Harris (123-124) como a imagem da mulher ideal para Twain, cuja função principal é humanizar Adão, ou seja, o homem, e Warren (262-263) afirma que esta é uma das poucas mulheres na obra do Autor a narrar a sua própria história, enfatizando, tal como Sewell (11-12), a importância do papel da “founding

mother” ao forçar Ad3o para fora do seu solipsismo e ao ensin3-lo a dizer “we”. V3o-se, assim, acumulando nas micro-narrativas estere3tipos associados ao g3nero feminino, como o falar constante, a necessidade de conv3vio, a curiosidade, o poder (de persuas3o) no ambiente dom3stico e a vaidade, que, por sua vez, s3o ‘desconstru3dos’ e explicados atrav3s do ponto de vista de Eva nos textos da sua autoria, ao criticar Ad3o por ser pouco comunicativo e uma criatura passiva e sem grandes interesses. Esse jogo de espelhos revela que o poder da mulher adv3m da sua curiosidade e da propens3o para descobrir, interpretar e nomear tudo o que v3, demonstrando Eva fazer uso consciente dos seus poderes formal e informal,¹² ambos exercidos com igual determina3o atrav3s da ret3rica e das justifica3es que acabam por maçar Ad3o. Este 3ltimo assume uma postura mais calma e ponderada, como fica claro quando a cobra tenta Eva a provar o fruto proibido com o argumento de que a maça lhe dar3 uma excelente educa3o, avisando-a Ad3o que tal transgress3o introduzir3 a morte no mundo, antes de concluir mais uma vez em tom humor3stico: “I foresee trouble. Will emigrate” (10). De acordo com Moffett e Eliopoulos, Twain, John Keeble, Hawthorne e outros autores norte-americanos:

work [...] with the conflict between the idyllic pastoral and the counterforce of civilization [...] draw[ing] heavily upon the archetypal story of Eden to depict the conflict. The early chapters of Genesis set out the root of the conflict: God commands Adam and Eve to subdue the earth and cultivate Eden, but after the Fall, God curses the ground on their account, and humankind must sweat to feed itself. In these scenes, antagonism arises between humankind’s mandate to control the earth’s unwillingness to yield, between God’s initial command and his later curse, between a benevolent garden (an image later influenced by the Greek conception of the Golden Age of mankind) and an indifferent nature. (Moffett e Eliopoulos 58)

Os di3rios s3o assim utilizados como reposit3rios das preocupa3es e do quotidiano do casal que s3o filtrados, 3 vez, por apenas um dos seus membros, embora Eva demonstre preocupar-se com o ponto de vista do homem ao inserir excertos da narrativa masculina nos seus textos. Ad3o foge de casa pouco antes de a sua cara-metade provar a ma33 e trazer a morte e a no33o de vergonha ao mundo, expulsando tudo e todos do 3den, mas a mulher encontra-o e p3e fim ao para3so privado do homem. O pragmatismo masculino 3 demonstrado quando Ad3o afirma que fora contra os seus princ3pios comer do fruto proibido por sugest3o da companheira, mas que a fome falara mais alto que os valores. Ap3s a Queda, come3a ent3o uma nova fase marcada por quez3lias dom3sticas e pela necessidade de trabalhar para sobreviver, e Ad3o decide que a mulher ser3 3til para tal tarefa que ele supervisionar3, dando assim in3cio 3 sociedade patriarcal. Com o encargo de controlar o trabalho semanal da companheira, o diarista come3a a descansar e a divertir-se aos domingos; da3 a mudan3a do conte3do das entradas dominicais. O homem passa a dedicar-se 3 ca3a, 3 pesca e a expedi3es em florestas long3nquas em busca de ‘beb3s’, criaturas inicialmente estranhas para os progenitores. O narrador indica o espa3o em que se move (Buffalo), enquanto a divis3o das tarefas em termos de g3nero se acentua, pois Eva passa a ocupar-se tamb3m de Caim. 3 igualmente ela a levar a cabo quase todo o trabalho de ‘investiga33o’ (dirigida pelo marido), de forma subserviente, para agradar a Ad3o, quando ambos decidem elaborar um Dicion3rio (“Autobiography of Eve” 59), projecto para o qual todos os membros da fam3lia contribuem com novos voc3bulos. Ao estudar os estere3tipos e os pap3is associados ao(s) g3nero(s) nesses contos de Twain, como por exemplo os da mulher faladora que apoia o marido incondicionalmente e o do homem que ‘foge’ do mundo dom3stico e que a esposa tenta civilizar, Walker (27) recorda como essas narrativas, ao reescreverem um texto tradicional (b3blico), emergem de e representam o seu pr3prio contexto cultural e hist3rico,¹³ os Estados Unidos

do final do século XIX e do início do século XX. De acordo com Merchant (246), os Diários espelham os estereótipos das respostas masculina e feminina perante a natureza na América oitocentista: Eva aprecia a cor e a magnificência da Natureza edénica, enquanto Adão se interessa sobretudo pelo valor prático do mundo natural que o rodeia, mudando essa relação, bem como a vivência do género, após a Queda, sem que o amor incondicional e a entrega total deixem de pautar a relação do casal, por entre conflitos domésticos.

A partir do Pecado original as entradas do diário masculino tornam-se mais esporádicas, sendo intituladas “three months later” (13), “five months later”, “a fortnight later”, (14-15), “next day” (15) e “ten years later” (16), como se o tempo cronológico se tornasse mais psicológico e a sua representação no texto, através de elipses e sumários, exigisse um maior cuidado na selecção de acontecimentos a figurar na narrativa intimista. O tempo torna-se indeterminado, o passado (lazer eterno) é contraposto ao presente (trabalho e morte), e à Queda do casal segue-se o nascimento do primeiro filho Caim, cujo aparecimento é descrito com ironia e ingenuidade pelo diarista, que supõe que essa nova espécie poderá ser um peixe pescado pela mulher. A maternidade transforma Eva, que passa a ser mais cuidadosa e se entrega por completo ao pequeno “animal” (12), chorando e brincando com ele, uma atitude que Adão não entende e teme. Passados dias, o pai conclui que não se trata de um peixe, pois a nova criatura ri e balbucia, mas que também não será humana pois não anda. O diarista apresenta as suas conclusões através de um exercício de exclusão de partes e da comparação com referentes familiares, ou seja, outros animais irracionais por ele estudados: “it is not a bird for it doesn’t fly; it is not a frog for it doesn’t hop; it is not a snake for it doesn’t crawl. [...] It was an enigma [...]. If it dies, I will take it apart and see what its arrangements are. I never had a thing perplex me so” (13). Adão confessa a sua perplexidade e o seu distanciamento face à estranha criatura, que se prontifica a dissecar para melhor

compreender, sendo, como veremos, o tema da indagação científica também aprofundado por Eva.

A cada três meses, e acompanhando o ciclo de crescimento do bebê, o espanto aumenta (13-15), enquanto a criatura se passa a movimentar com as suas quatro “patas”, pelo que não pode portanto, ser humano, como deduz o diarista, mas sim pertencente a uma espécie ainda não catalogada. Aliás, o exercício da dedução com base nos poucos conhecimentos até então adquiridos pelo casal é uma constante ao longo das narrativas. A ironia caracteriza a atitude ‘científica’ e as observações de Adão, que, por seu lado, são reveladas através do nome que este atribui à nova criatura (que pensa ser um canguru) com base no seu próprio nome latinizado: “*Kangarooorum Adamiensis*” (13). O nome científico das espécies, tal como acontece em “Autobiography of Eve” (59-60), recorda o leitor que, à data da produção do texto, o episódio bíblico em questão se encontra no centro da discussão intensificada há cerca de trinta e quatro anos por Charles Darwin (*The Origin of the Species*, 1859),¹⁴ sendo claro que o diário se assume como uma paródia ao Livro do Génesis e um reflexo do conflito entre religião e ciência. A obra de Darwin é um dos intertextos das *Adamic Tales* de Twain, como o comprova a narradora de “Autobiography of Eve”, quando, numa das muitas abordagens ao tema do progresso, refere o seu estudo de um dinossauro e de um gato, “[to] see if he is a survival of the fittest” (58, 59), concluindo: “Oh, Science, where thou art, all other interests fade and vanish away” (58), palavras que ecoam versos de um outro intertexto, o poema “Science”, de Anne C. Lynch (1815-1891): “Darkness sat brooding o’er the infant world,/That in chaotic gloom and silence lay,/Till from the throne of Light the sun was hurled:/Then the eternal night was changed to day, [...]/Even thus, oh! Science, hath thy glorious light/Rolled the dark clouds of Ignorance away, [...]/For thou, oh Science, thou art there our guide” (Lynch 160-161, itálico nosso). A Ciência e o instinto da curiosidade (científica) são temáticas

recorrentes nos textos autobiográficos do casal, especialmente nos de Eva, que descrevem a observação do processo de desenvolvimento de uma rã. A partir dessa actividade os primeiros cientistas acabam por levar a cabo experiências ingênuas, como, por exemplo, transportar peixes para terra de forma a verificar se também lhes crescerão pernas, concluindo a diarista humoristicamente: “We took this as evidence that fishes as a rule do not care for the land” (59).

A narrativa íntima de Eva preenche vários vazios do diário de Adão, e o leitor toma conhecimento que, como parte da experiência zoológica, o protagonista se afasta de Eva para ir observar baleias por altura do nascimento de Caim.¹⁵ Também a mãe pensa inicialmente que o bebé é um animal, esperando que o desenvolvimento do pequeno “freak” (60) lhe revele de que espécie é, enquanto este se torna o centro de todos os seus afectos. A entrada dedicada aos anos quarto e quinto descreve o regresso de Adão e o seu primeiro confronto com Caim, que o pai não considera uma criança, pois é, em primeiro lugar, um cientista e só depois um homem: “he could accept of nothing until it was scientifically proven” (60). Devido às contínuas experiências do progenitor com o bebé, Eva, que conhece e manipula de forma eficaz a psique masculina em prol da ordem e da harmonia do seu ‘lar’, deixa Adão pensar que ela o encontrara nos bosques para que o ‘caçador’ parta em busca de outros exemplares e deixe Caim em paz. O leitor descobre então por que razão a mãe omite a verdade sobre o nascimento do filho, preenchendo-se mais um dos vazios do diário de Adão.

O crescimento físico de Caim, chamado de “zoological freak” (14), os processos de educação e de socialização, bem como a cedência dos pais em relação aos nove filhos indefesos são igualmente descritos, enquanto o pai de família recupera informação anteriormente veiculada para expor a mentira inicial da mulher: “As already observed, I was not at home when it first came, and she told me she found it in the woods” (13-14). A ingenuidade e a incompreensão

geram um certo n3vel de simpatia do leitor para com Ad3o, que utiliza o humor, a compara3o e a adjectiva3o tripla para caracterizar o rec3m-nascido: “I pity the poor noisy little animal, but there is nothing I can do to make it happy. If I could tame it” (14). Cinco meses depois, o di3rio apresenta uma nova dedu3o, a criatura ruidosa n3o 3 um canguru, mas talvez um perigoso urso que come3a a falar meses mais tarde, faculdade que o pai interpreta como “imitation of speech” e “imitative faculty” dessa nova esp3cie (15-16). Posteriormente, Eva confessa ao companheiro ter capturado uma nova criatura, a que chamam Abel, tornando-se curioso o facto de estes contos n3o referirem a (descoberta da) vida e sedu3o sexuais do casal, mas apenas o acto metaf3rico de ca3ar novas criaturas, actividade em que Ad3o pensa que a mulher 3 ex3mia. O homem pensa ainda embalsamar um dos filhos, comparando o mais velho, que n3o se cala, a um papagaio (15), concluindo dez anos mais tarde: “they are boys; we found it long ago. [...] There are some girls now” (16). O pai orgulhoso caracteriza, ent3o, os seus v3rios filhos, confessa que 3 melhor viver com Eva fora do 3den e ouvi-la falar, e que a tenta3o da cobra lhe revelara a bondade e a do3ura femininas. A primeira fase da vida do casal 3 assim marcada pela descoberta do mundo natural, pela nomea3o de esp3cies, de locais e de sentimentos, sendo a segunda fase iniciada quando da Queda e sobretudo pelo mist3rio da maternidade/paternidade. Tamb3m o di3rio de Eva descreve o crescimento dos filhos em liberdade pelos campos, momentos em que a aprendizagem se efectua atrav3s das aventuras e experi3ncias longe da protec3o paterna e materna.

Se os protagonistas s3o moldados por Deus j3 como adultos, o crescimento e o processo de socializa3o dos filhos revelam-lhes grande parte do mist3rio da natureza humana, levando-os a crescer e a amadurecer com eles, pelo que este conjunto de narrativas de Twain partilha caracter3sticas com o *Bildungsroman*,¹⁶ uma vez que n3o 3 apenas o processo de forma3o (*Bildung*)¹⁷ das crian3as que 3 representado,¹⁸ mas tamb3m o dos primeiros adultos a pisar a face da Terra por

obra divina, processo marcado pela transgress3o e pela descoberta quer do Outro, quer de si mesmo. De acordo com a defini3o cl3ssica de Dilthey (cit. in Swales 3), o *Bildungsroman* descreve “a regulated development within the life of the individual [...], each of its stages has its own intrinsic value and is at the same time the basis for a higher stage. The dissonances and conflicts of life appear as the necessary growth points through which the individual must pass on his way to maturity and harmony”, elementos presentes nos contos ad3micos, ao longo dos quais muita da informa3o fica impl3cita, exigindo do leitor a dedu3o de in3meras li3oes de vida dos narradores-escritores. Swales (4) considera a defini3o de Dilthey datada, uma vez que nem sempre o romance de forma3o apresenta a vit3ria harmoniosa que o primeiro descreve como requisitos do subg3nero, pois o *Bildungsroman* 3 escrito com base na ‘viagem’ evolutiva (*Bildungsreise*) dos protagonistas e n3o no final feliz para o qual esta concorre,¹⁹ encontrando-se a auto-reflexividade em torno da forma3o presente n3o nas fases pelas quais a personagem passa, mas no discurso do pr3prio narrador em torno das mesmas.²⁰ J3 de acordo com Hendriksen (23-24):

the true action of the *Bildungsroman* consists of the internal changes taking place in the hero [...]. This focus on ‘inner action’ instead of on causally linked external events, separates the *Bildungsroman* from novels that employ traditional plots [...], the internal process itself becomes the story, which, as we shall see, exerts a strong influence on how plot is used in the genre. (23-24)²¹

De facto, os di3rios de Ad3o e de Eva, enquanto narrativas 3ntimas e de reflex3o sobre a vida familiar, apresentam as mudan3as interiores e exteriores, os pensamentos e as dedu3oes sucessivas que o crescimento permite formular com base na observa3o dos ‘acontecimentos exteriores’ que Hendriksen refere e a que o crescimento psicol3gico do casal se encontra interligado. Minden (1)

define o romance de formação com base quer no conceito de *Bildung*, quer nas características e especificidades do conteúdo dos textos, enquanto Hardin (xiii) defende, tal como Martini, que a acção e a reflexão activas por parte do protagonista são componentes essenciais do *Bildungsroman*, o que se observa relativamente aos diaristas que partilham com o leitor as suas observações do mundo circundante em constante mudança, bem como as suas sucessivas interpretações e conclusões. São vários os teóricos, entre os quais Swales (14-15), Eysturoy (6) e Pinto (13-15), que relacionam a função pedagógica do subgénero com a formação do/a *Bildungsheld/in*, enquanto Sax afirma:

Bildung was more than a type of education or even self-formation, for it was a way by which the individual came to know himself by knowing his world and its traditions [...], emphasized the finitude of the individual's will as well as his knowledge [...]. It was a return to the image of the active individual of Antiquity before the division between the *via activa* and the *via contemplativa* was formulated, but in another sense it emphasised a type of inner life and self-consciousness as well as understanding and appreciation of the uniqueness of each individual life. (250)²²

Sem ninguém a quem pedir ajuda ou esclarecimentos, os membros do casal vêem-se forçados a tornarem-se *self-made man/woman* e a analisar os seus sentimentos, medos e opções de vida enquanto crescem, pois os seus corpos adultos são os únicos que conhecem até ao nascimento dos filhos, que dificilmente poderiam considerar, de início, como pertencentes à sua espécie. A “self-formation” de que Sax nos fala é, portanto, predominante nos contos de que nos ocupamos, e, como afirma Jost, embora sempre em relação ao herói masculino dos *Bildungsromane*:

[...] in the adventure novel, events test, punish, or reward the hero; in the apprenticeship novel, they mark him, mature him, or form him in a definite way, and

finally crystallize his character. [...] The genre, therefore, must be defined as the representation of the interaction between the self and the world, with special reference to the presence of the education of the self. (136)²³

Já Amrine (27) questiona a classificação de *Bildungsroman* ao afirmar: “if one takes “Bildung” in its strict and limited historical sense, then nothing is a *Bildungsroman* - not even *Wilhelm Meisters Lehrjahre*; but if one takes it in the loose sense, something like “development of the protagonist”, then *everything* is a *Bildungsroman*”, questão que pode ser clarificada se juntarmos ambos os critérios, em vez de os separar, definindo o romance de formação como a representação do processo formativo informal do protagonista até à sua fase adulta interior, o que se observa no caso de Adão e Eva, que apenas crescem psicológica e intelectualmente, pois Deus criou-os já com corpos adultos. Leseur (2) e Minden (118) referem classificações alternativas para o subgênero iniciado por Goethe como romance pedagógico, filosófico e psicológico ou romance de: vida, desenvolvimento (individual), *self-cultivation*, educação, aprendizagem, socialização, infância, adolescência, juventude e iniciação, aparecendo estas últimas dimensões nos textos de Adão e Eva após o nascimento dos seus filhos, se bem que a ‘idade’ mental do casal possa ser aproximada à de um adolescente ou jovem que não tem quaisquer modelos de comparação para o seu processo de formação/socialização. A partir da análise que Sax (250) elabora no excerto por nós já citado, podemos concluir que a vida de Adão e Eva se divide em duas fases: um período inicial antes da Queda, de relativa ‘contemplação’ e descoberta, e um segundo momento durante o qual o nascimento dos filhos transforma a relação e o crescimento do casal ao intensificar a necessidade de amadurecimento dos progenitores.

Ao ler a primeira entrada de “Eve’s Diary Translated from the Original” o leitor não pode deixar de comparar essa narrativa com os excertos do diário de

Ad3o e concluir que o conte3do do texto feminino 3 mais profundo e intelectual. A linguagem de Eva 3 tamb3m diferente da do seu companheiro e espelha o dinamismo do membro mais curioso do casal, ou seja, o estilo da escrita e as preocupa33es da mulher encontram-se ao servi3o da sua (auto)caracteriza33o, afirmando Macnaughton (219) e Stoneley (9-11, 107) que o di3rio de Eva s3o menos complexos e diferentes dos restantes *Adamic Diaries* por terem sido redigidos para um p3blico mais geral. A narrativa 3ntima de Eva tem incorporado um excerto do di3rio de Ad3o destacado a it3lico que, como j3 afirm3mos, revela a outra face de Eva, ela pr3pria um dos objectos de estudo do marido, cujo ponto de vista se encontra, assim, tamb3m representado nos desabafos intimistas da companheira. “Eve’s Diary” come3a dois dias antes do de Ad3o, num S3bado, 24 horas depois de a mulher ser criada por Deus, centrando-se o seu conte3do inicial na pr3pria diarista (como revelam a repeti33o e os determinantes: “I am almost a whole day old now. I arrived yesterday. That is as it seems to me”: 20, it3lico nosso), ao contr3rio do di3rio de Ad3o, que menciona Eva logo no *incipit*. Atrav3s de um breve exerc3cio metaficcional, a diarista refere-se ao in3cio possivelmente confuso do seu texto e informa o leitor que o seu estilo liter3rio ser3 claro, pois “some instinct tells [her] that these details are going to be important to the historian some day. For I feel like an experiment” (20), ideia que, tal como a da hist3ria a fundir-se com o mito, 3 enfatizada atrav3s da repeti33o do termo “experiment”, tentando Eva, ao revelar uma atitude filos3fica, conhecer-se melhor a si mesma e 3 sua posi33o (central) no mundo, pelo que a introspec33o a leva a concluir: “Some instinct tells me that eternal vigilance is the price of supremacy. [That is a good phrase, I think, for someone so young]” (20). O mundo 3, tal como para Miranda em *The Tempest*, “[a] majestic new world [...] most noble and beautiful work [...] perfect” (20), fazendo a primeira mulher 3 face da Terra uma aprecia33o l3rica de fen3menos naturais como o movimento dos astros no firmamento e como a noite (21-22).

Enquanto Adão se ocupa da caça, da pesca e da fuga do lar, a mulher aprecia a Natureza e demonstra a sua sensibilidade perante o espectáculo do Universo. Tal como o seu companheiro, também Eva se dirige ao destinatário do texto (“you would be surprised”, 22) e aprende através da experiência durante o seu processo de formação informal, como revelam as confidências “then I tried clods till I was all tired out” (21) e “I learned a lesson” (22). Aliás a escritora não perde uma oportunidade para recordar ao destinatário do texto, através de apartes, que o seu conhecimento, as suas palavras e acções são mais do que adequados para alguém tão jovem e do sexo feminino (20-22, 31).

Enquanto Adão trata Eva como uma ‘nova criatura’, para ela o companheiro é mais uma experiência divina, um ‘caçador’ diferente de todos os outros répteis que ela persegue para conhecer melhor. Uma leitura comparada dos dois diários revela que as duas narrativas constituem um elaborado jogo de cruzamento das focalizações dos diaristas sobre os mesmos temas, apresentando ambas as personagens os seus medos, razões, experiências e diferentes leituras de um mesmo episódio. No início, a mulher acha que o antipático réptil (Adão) passa o tempo a descansar, numa atitude passiva e desinteressada, por oposição à sua. A descoberta de que o homem consegue falar desperta na diarista um novo interesse por ele, tornando-se a linguística e a escrita temas recorrentes nas narrativas de que nos ocupamos, pois ela pergunta-se, mais uma vez e de forma irónica: “If this reptile is a man, it isn’t an *it*, is it? That wouldn’t be grammatical, would it? I think it would be *he*. I think so. In that case one would parse it thus: nominative, *he*; dative, *him*; positive, *his’n*” (23). Também “Autobiography of Eve” refere os inúmeros erros de ortografia do companheiro da autobiógrafa: “His spelling is unscientific. He spells cat with a *K*, and catastrophe with a *c*, although both are from the same root” (59, 61). Cada protagonista revê a formação e a educação do seu par e tece comentários sobre as atitudes e os avanços conseguidos no processo de maturação.

A família elabora em conjunto o já referido dicionário, o primeiro à face da Terra, e a percepção que essas personagens têm do mundo e de terceiros influencia a forma como a mulher fala em determinados momentos, não sendo o interesse desta pela língua e o desejo de falar tão básicos quanto Adão quer fazer parecer. A diarista prefere certezas, mesmo que erradas, a incertezas, o que se coaduna com a leitura que faz do prazer que ela pensa que o companheiro tem com a sua presença, pois o leitor, com base nas palavras do homem, sabe que o primeiro inicialmente não aprecia essa companhia. A autocaracterização de Eva é reforçada pelo excerto do diário de Adão que ela própria insere na sua narrativa diarística: *“Nothing ever satisfies her but demonstration; untested theories are not in her line, and she won’t have them”* (29), ou seja a focalização ou ponto de vista de ambos coincide no que diz respeito a essa característica marcante da mãe de família. Quanto à constante escolha dos nomes para as novas criaturas, Eva pensa estar a poupar Adão de um grande esforço e disfarça as suas capacidades linguísticas superiores para não o melindrar, enquanto este confessa que ela abusa dessa tendência e não lhe dá liberdade para nomear ou gerir nada, ou seja, muito antes da expulsão do Paraíso, o homem e a mulher fazem leituras diferentes de uma mesma situação, dando origem aos desentendimentos que pautam as relações humanas e entre os géneros. A comparação dos dois diários chama assim a atenção do leitor para a problemática da focalização e dos pontos de vista (divergentes) não apenas no mundo literário, mas também e sobretudo na esfera do quotidiano.

A cada dia que passa, a diarista aprende através das situações com que se vê confrontada, e, ao queixar-se da sua solidão e do desprezo de Adão, apresenta mais um conclusão sobre o seu processo formativo (informal), com base na experiência: *“it was a new feeling. I had not experienced it before, and it was all a mystery, and I could not make it out. But when night came I could not bear the lonesomeness, and went to the new shelter which he has built to ask*

him what I had done that was wrong [...]; but he put me out in the rain, and it was my first sorrow". (24).

Eva enriquece a sua *Bildung* ao aprender a fazer fogo (26), ao atribuir nome ao 'fumo', 3s 'chamas' e 3s 'brasas' (27), ao criar novos prov3rbios (26), ao comparar as diferentes atitudes masculinas e ao sentir que pode "cultivar" ou moldar Ad3o (24, nossa tradu33o), sendo assim intensificada a representa33o do g3nero, ou seja, da masculinidade e da feminilidade, desde os prim3rdios da presen3a humana na Terra. A prova disso 3 o fasc3nio e o agrado que cada nova descoberta provoca na mulher, como revelam os adjectivos *wonderful* e *beautiful* (26-27) por si utilizados frequentemente, enquanto os interesses do homem s3o bem diferentes. Ao longo da sua dura aprendizagem informal, a mulher descobre por que motivo Ad3o n3o a pode entender totalmente, pois os sentimentos e a rela33o de ambos com o meio circundante s3o naturalmente diferentes, estabelecendo-se assim gradualmente as tem3ticas quer da natureza humana, que, por sua vez, se subdivide nos subtemas da psicologia feminina e masculina e dos diferentes est3dios de amadurecimento do ser humano.

Como j3 afirm3mos, quase no fim da narrativa de Eva encontramos um excerto do di3rio de Ad3o destacado graficamente a it3lico e que demonstra que o escritor tenta compreender a sua companheira, justifica as atitudes desta com a sua tenra idade e caracteriza-a f3sica e psicologicamente atrav3s da enumera33o de substantivos abstractos ("*she is all interest, eagerness, vivacity, the world is to her a charm, a wonder, a mystery, a joy*") e de cores ("*and she is colour-mad: brown rocks, yellow sand, grey moss*", 28). O tom l3rico da entrada, diferente de todas as que comp3em o di3rio de Ad3o, justifica-se pelo facto de ele se ter apaixonado: "*I am coming to realise that she is a quite remarkably comely creature – lithe, slend, trim, rounded, shapely [...], I recognized that she was beautiful*" (28). De acordo com o diarista, Eva encontra beleza em tudo o que existe 3 sua volta, mesmo nos dinossauros, que acabam com o sil3ncio na

Terra, situação que Adão encara como uma calamidade, ao contrário dela: “*that is a good sample of the lack of harmony that prevails in our views of things. She wanted to domesticate it, I wanted to make it a present of the homestead and move out*” (28). Estes dois excertos servem o propósito de (hetero)caracterizar Eva e apresentar de forma sumária as visões que ambos os membros do casal têm do mundo que os rodeia, como revela a oposição entre os pronomes pessoais *I* e *she*. As narrativas completam-se entre si, e o leitor descobre no texto de Eva factos omitidos no de Adão, sendo assim preenchidas elipses premeditadas que intensificam o exercício de intertextualidade e revelam o diálogo irónico entre as duas obras. Por exemplo, numa segunda-feira o diarista informa que o nome da “nova/jovem criatura” é Eva (9), enquanto ela revela no seu diário que fora ela a dizer-lhe o seu nome (24), repetindo-se, assim, algumas datas de entradas e acontecimentos em ambos os contos. A escrita da biógrafa e o conteúdo de “Autobiography of Eve” coadunam-se com a caracterização de Eva no diário de Adão (Fiskin 62-64), pois ela preenche inúmeros vazios da narrativa masculina ao reproduzir, em discurso directo, as conversas do casal em momentos também referidos por Adão, atribuindo essas falas maior vivacidade e dramatismo ao texto de Eva, de acordo com quem Adão concordara desde cedo em comer a maçã e em capturar o dinossauro, ao contrário do que ele afirma. A mulher esclarece ainda que desejara domesticar o dinossauro não apenas por capricho, como o companheiro dá a entender, mas para o estudar e dar mais um contributo à Ciência.

A viagem face ao desconhecido, ou seja, a exploração e a descodificação do mundo circundante tem uma importância extrema no *Bildungsroman*, subgénero que aproximamos destes textos, pelo que Eva não poderia deixar de se apresentar como pioneira e como a primeira e única exploradora do mundo até ao momento da escrita da narrativa (29), descrevendo os animais que monta durante as expedições e que lhe permitem atingir o seu objectivo, a auto-

experimentação: “I want to be the principal Experiment of myself - and I intend to be, too.” (30). A diarista-aprendiz desenvolve assim o tema da aprendizagem, encontrando-se consciente do seu percurso formativo e das transformações que sofre, como revelam a repetição de vocábulos e de formas verbais (*-ing form*), bem como o contraste entre o passado e o momento presente da escrita:

I have learned a number of things, and am educated, now, but I wasn't at first. I was ignorant at first. At first it used to vex me because, with all my watching, I was never smart enough to be around when the water was running uphill; but now I do not mind it. I have experimented and experimented until now I know it never does run uphill, except in the dark. [...] It is best to prove things by actual experiment, then you *know*, whereas if you depend on guessing and supposing and conjecturing, you will never get educated. Some things you *can't* find out; but you will never know you *can't* by guessing and supposing: no, you have to be patient and go on experimenting until you find out that you *can't* find out. And it is delightful to have it that way, it makes the world so interesting. If there wasn't anything to find out, it would be dull. (30)

No excerto, Eva caracteriza o seu processo de aprendizagem e justifica mais uma das suas opções e o seu modo de vida, não sendo de admirar que Adão invente o termo “justification” (10) para descrever a atitude de Eva perante a vida. A narradora refere ainda a perda da inocência que resulta da sua sede de saber e de experimentação, antes de concluir: “By experiment I know that wood swims, and dry leaves, and feathers [...]; therefore by all that cumulative evidence you know that a rock will swim, but you have to put up with simply knowing it, for there isn't any way to prove it – up to now. But I shall find a way – then *that* excitement will go. Such things make me sad” (30). No entanto, a diarista alegra-se perante a possibilidade de existir ainda um mundo de coisas para ela descobrir sobretudo através da observação e dos sentidos²⁴ devido à falta de tutores/*guide-figures* no Éden e ao desinteresse de Adão. As conclusões a que a

mulher vai chegando, se comparadas com o humor, a paródia e a ironia que caracterizam o diário masculino, atribuem às narrativas femininas um tom mais sério e profundo, o que se coaduna com a hetero/auto-caracterização quer de Eva, quer do companheiro, apresentada nesses mesmos textos. Gradualmente, os membros do casal vão-se tornando mais adultos e constroem as suas personalidades por contraste com o outro.

A antepenúltima e penúltima secções do diário de Eva distinguem-se das anteriores logo através do título (“After the Fall” e “Forty Years Later”), e a primeira funciona como uma apreciação da vida pretérita no Éden, que a diarista descreve como um sonho através da repetição e da associação do adjetivo *beautiful* a dois advérbios de modo: “It was beautiful, surpassingly beautiful, enchantingly beautiful: and now it is lost, and I shall not see it anymore” (31), sendo essas memórias um prenúncio das recordações que a mulher cristaliza em “Autobiography of Eve”. Após a Queda inicia-se assim uma nova fase na vida do casal, na qual o verbo ‘aprender’ se torna sinónimo da acomodação mútua, apresentando-se a referida entrada como uma confissão do amor incondicional de Eva por Adão simplesmente porque ele é homem e mudara, entretanto, de atitude ao tornar-se mais honesto e flexível. A questão do género e das diferenças entre o Homem e a Mulher são mais uma vez abordadas, e a pioneira conclui que existe sempre margem para a dúvida: “It is what I think. But I am only a girl, and the first that has examined this matter, and it may turn out that in my ignorance and inexperience I have not got it right” (32). A penúltima entrada marca uma elipse de quarenta anos e descreve a mudança de vida após a Queda, pelo que a morte torna-se um tema recorrente e é através dela que o caminho da natureza humana adquire uma certa circularidade: “I am the first wife; and in the last wife I shall be repeated” (33); daí que o texto termine com o epitáfio que Adão dedica à amada na sepultura desta: “Wheresoever she was, *there was*

Eden” (33), imagem (da mulher como para3so do homem) j3 desenvolvida nas 3ltimas linhas do di3rio masculino (16).

Em “Autobiography of Eve” a narradora-escritora explora um novo tipo de texto, a autobiografia, um g3nero retrospectivo em torno da vida e personalidade(s) do seu autor (Lejeune 14). A biografia cont3m cita33es do di3rio da narradora, fundindo-se assim a autobiografia, redigida no pret3rito, com a diar3stica, redigida no presente do indicativo, jogo que enriquece a estrutura e a tem3tica do texto, que consiste sobretudo em mem3rias do passado no 3den sem doen3as, nem mortes, e onde todos os dias haviam sido deliciosamente iguais. A narrativa recorda a forma como os pais educaram os filhos e se educaram a si mesmos simultaneamente durante o longo e 3rduo processo de aprendizagem/forma33o como seres humanos e cientistas:

We were starting at the very bottom of things – at the very beginning; we had to learn the a b c of things. To-day the child of four years knows things we were still ignorant of at thirty. For we were children without nurses and without instructors. There was no one to tell us anything. There was no dictionary, and we could not know whether we used our words correctly or not; we liked large ones, and I know now that we often employed them for their sound and dignity, while quite ignorant of their meaning; and as to our spelling, it was profligate. [...] We cared nothing for the means and the methods. (54)

A (auto)bi3grafa recorre ao discurso directo e a um registo mais humor3stico do que o do seu di3rio para se distanciar criticamente do passado e do longo percurso cumulativo e solit3rio da sua aprendizagem. Eva descreve, mais uma vez, o apreciado desafio intelectual que marca a fase inicial da vida do casal, ‘cientistas’ em permanente competi33o pela maior descoberta: “But studying, learning, enquiring into the cause and nature and purpose of everything we came across, were passions with us, and this research filled our days with

brilliant and absorbing interest” (54). A busca científica leva Adão à primeira descoberta após dias de experimentação: a água e todos os fluidos descem pelos montes, não podendo subi-los. O texto descreve assim o processo de investigação e as contribuições de ambos para a Ciência até chegarem às suas conclusões, aproximando o texto às memórias de uma cientista ingênua e pioneira que havia descoberto séculos antes o que se tornara tão básico no momento da escrita, como, por exemplo, a direção em que a água flui. No entanto, ao longo dos séculos, essas descobertas vão sendo atribuídas a seres humanos mais recentes, e os pioneiros votados ao esquecimento, para desânimo dos mesmos. Adão, ciente das suas honra e glória, sofre com o facto de já não ser referido como o descobridor da “Law of Fluidic Precipitation” (55), enquanto a cientista, mais pragmática, descobre de que forma o leite surge no interior da vaca, uma das muitas questões humorísticas que pautam os textos de que nos ocupamos. O final da Autobiografia descreve as sucessivas descobertas do casal e remete, como já afirmámos, para as semelhanças entre os chamados ‘*Adamic Diaries*’ e o *Bildungsroman*. Uma entrada do diário incrustada na autobiografia descreve a “cuidadosa investigação científica” e as “deduções lógicas” (56-57, tradução nossa) da escritora sobre o primeiro leão na Terra, William McKinley (cujo nome é curiosamente o do vigésimo-quinto presidente dos Estados Unidos da América), com base na observação, na lógica, nas estatísticas e na dedução, todos termos utilizados por Eva, antes de uma outra analepse descrever o momento em que Deus (“Voice”, “Lord of the Garden” 57, 61) os proíbe, sob pena de morte, de comer o fruto da árvore do Conhecimento e da Sabedoria, não entendendo o casal, devido ao seu estado de inocência/ignorância inicial, os conceitos de bem, mal e de morte, ou seja, quando ambos comem a maçã não sabem o que fazem por mera curiosidade, pois não foram informados de forma clara das verdadeiras consequências desse acto transgressor. A transgressão

(in)consciente, enquanto característica da natureza humana, torna-se, assim, também um dos temas dos textos edênicos de Twain em torno da Queda.

O título do pequeno excerto do diário de Eva “Passage from Eve’s Diary: Year of the World 920” localiza, desde logo, acção no tempo, sendo o conto composto sobretudo pelo “Extract from an Article in “The Radical,” Jan. 916”. Ao longo das duas páginas da narrativa, Eva refere que a família (da Humanidade), caracterizada com a postura crítica que a distanciação temporal permite, foi aumentando com o passar do tempo. O texto descreve o processo de povoamento do planeta através dos inúmeros filhos do casal, sendo introduzido o conceito de ‘raça’ acompanhado pelo determinante possessivo: “our race” (70). No momento da escrita, a Terra conta já com cinco biliões de habitantes, o controlo de natalidade é feito através da guerra, de epidemias e da fome, e o excesso de população é um fardo para a própria Humanidade, pelo que o sentimento de urgência é revelado pela repetição, pela exclamação e pelo ritmo das orações que marcam esse texto distópico: “After the age of infancy, few died. The average of life was 600 years. The cradles were filling, filling, filling - always, always, always; the cemeteries stood comparatively idle [...]. And yet worse was to come!” (70-71). Os temas da morte e da doença regressam às autobiografias adâmicas e surgem paralelamente novas temáticas que são fruto do progresso da raça humana, como a medicina, as condições sanitárias, a microbiologia e a cirurgia, enquanto Eva demonstra quer o seu interesse pela Ciência e pelo progresso, quer a sua preocupação pelo sobrepovoamento da Terra, uma crise inevitável para a qual a biógrafa não tem qualquer solução, sendo a guerra entendida como o menor dos males no que diz respeito ao controlo de natalidade. O excerto, tal como a “Autobiografia de Eva”, é algo apocalíptico (Quirk, *Mark Twain and Human Nature* 276) e termina de forma irónica, marcado pelas reticências que veiculam a complexidade dos problemas que assolam a Humanidade.

Em “Passage from Satan’s Diary” o Diabo descreve o momento em que o Homem e a Mulher, jovens e “beautiful beyond words” (63), se aproximam da árvore do Conhecimento e em que o narrador elogia a beleza de Eva para captar a sua atenção e tirar partido do seu orgulho. As três personagens discutem as noções de medo e de axioma e consciencializam-se de toda a informação no Universo a que não têm acesso, enquanto Satanás, “humanizado” (Brodwin, “Mark Twain’s Masks of Satan” 202-227), estimula a curiosidade de Eva e por arraste a de Adão através de sucessivas questões, como se dialogasse com crianças ingênuas (64-65), pois no Éden não existe o peso da moral. Através da exclamação, da adjectivação e da enumeração Belzebu apresenta o seu ponto de vista, o terceiro sobre a Queda e o novo mundo: “Poor ignorant things [...]. Eve reached for the apple! – oh, farewell, Eden and your sinless joys, come poverty and pain, hunger and cold and heartbreak, bereavement, tears and shame, envy, strife, malice and dishonour, age, weariness, remorse” (66). Após a transgressão, o sentimento de vergonha e a velhice apoderam-se do ser humano, e Eva conclui, perante a incompreensão de Adão: “I am degraded-I have fallen, oh so low, and I shall never rise again” (67). Mais uma aprendizagem no processo formativo do ser humano.

A narrativa de Satanás é seguida pela já referida “Passage from Eve’s Diary” que recorda a expulsão do Éden escoltada por anjos. O ambiente bélico e a espada da disciplina marcam essa saída, enquanto uma extensa pausa narrativa demonstra a ingenuidade, a inocência e a aprendizagem do casal: “We that had meant no harm. [...] We were ignorant then, we are rich in learning, now – ah, how rich! We know hunger, thirst, and cold” (68). A repetição do pronome *we* e a enumeração de desgraças pautam as recordações da escritora, bem como o assassinato de Abel por Caim, o primeiro homicídio na Terra e um gesto que os pais e o próprio Caim não entendem inicialmente, sendo a morte metaforizada como um longo sono. A breve narrativa termina com um excerto do diário de

Satanás que, em tom de conclusão, informa o leitor que a morte penetrara no planeta e que a família, que agora encara a morte como algo negativo, pensará de forma diferente no futuro, o que aliás se verifica, como observámos anteriormente através de “Passage from Eve’s Diary. Year of the World, 920” (70-72).

O penúltimo texto de que nos ocuparemos “Adam’s Soliloquy” (1905) encontra-se dividido em duas partes. O espaço (Nova Iorque) e o tempo da acção (século XX) são desde logo indicados no *incipit*: “[*Inspecting the dinosaur at the Museum of Natural History*]” (120), e o conto, redigido na primeira pessoa, apresenta alguns pensamentos de Adão sobre o já referido dinossauro, criatura presente nas narrativas anteriores e de que o narrador e a sua mulher não se recordam. Noé informa o casal que houvera um mal-entendido e o animal não entrara na Arca, extinguindo-se, tal como o dodo. Os dinossauros acabam por ser vítimas quer do descuido humano, quer do dilúvio,²⁵ e o espírito do primeiro homem continua a tirar partido do conceito de anacronia através do tom humorístico que já marcara “Extracts from Adam’s Diary”:

there was really some excuse for leaving them behind, for two reasons: (1) it was manifest that some time or other they would be needed as fossils for museums; and (2) there had been a miscalculation – the Ark was smaller than it should have been, and so there wasn’t room for those creatures [...] He [Noah] said he could not blame himself for not knowing about the Dinosaur, because it was an American animal, and America had not then been discovered. (121)

A acção da segunda parte do solilóquio tem lugar “on a bench in the Park, mid-afternoon, dreamily noting the drift of the species back and forth” (122), sendo os temas da morte e do sobrepovoamento da Terra recuperados dos excertos da “Autobiografia de Eva”. Incógnito em Central Park, Adão observa os seus descendentes e recorda-se da primeira criança no planeta, igual às que trezentos

mil anos mais tarde passam por ele, enquanto os transeuntes mantêm conversas com o narrador sem fazerem ideia da identidade do “estranho” com sotaque estrangeiro.

O último texto da edição de 2002 da Hesperus intitula-se “A Monument to Adam” (86-91) e foi originalmente publicado pela *Harper’s Magazine* em 1905. Este exercício literário é um projecto a que Twain dá forma em 1879 ao brincar com a ideia de dedicar um memorial a Adão em Elmina e que desenvolve em 1883 no já referido discurso “On Adam” (Baetzhold, “Monument to Adam” 522-523). A breve narrativa refere quer o projecto do narrador e de alguns amigos para erguer um monumento em honra do pai da Humanidade, para que este não seja esquecido, quer a indignação do público após a publicação do estudo de Charles Darwin *Descent of Man* (1871), cientista cuja obra marca presença, como já vimos, ao longo dos textos genesíacos de Twain. Ciência, religião e literatura são assim três dos temas principais destes exercícios literários, cujos conteúdo e forma são pouco convencionais, tal como o recurso quase simultâneo à diarística, ao solilóquio, ao memorialismo e à autobiografia. Como recorda Wilson (xi), “never a formalist, Mark Twain wrote relatively few short stories that would satisfy strict application of genre equipments. Lines of demarcation between invention and reminiscence, fact and fiction, sketch or anecdote and story, are indistinctly drawn, and the author himself showed little disposition either to classify his work”. Sobre esse assunto, Quirk afirma também:

as if by instinct, he [Twain] seems to have been naturally adept in virtually every prose genre - the fable, the sketch, the tale, the anecdote, the maxim, the philosophical dialogue, the essay, the speech - and to have understood generic requirements sufficiently to burlesque and satirize them as well. [...] At the same time, his imagination seemed always to outrun literary conventions and accepted forms, as though formal discipline were inimical to thought and expression and unequal to the many moods that motivated him to write. (“Introduction” ix)

Como vimos ao longo deste estudo, os excertos de diários, autobiografias, falas e solilóquios de Twain ocupam-se de temas como a formação (*Bildung*) que são explorados através de diferentes pontos de vista e se complementam entre si, encontrando-se nos excertos autobiográficos de Eva a justificação para os seus actos antes da Queda e uma reflexão sobre a *Bildung* em geral: “A person can’t *think*, when he has no material to think *with*. Isn’t that true?” (58). A inocência, tema característico da obra de Twain (Carter 396-398), é assim também recuperada, e as narrativas representam as ansiedades, os medos e a ingenuidade dos primeiros habitantes (bíblicos) da Terra, bem como a sua aprendizagem enquanto seres humanos num meio natural totalmente desconhecido, que estes tentam interpretar, tal como o leitor. O humor e a paródia do texto bíblico caracterizam os contos de que nos ocupamos, como também defende Brodwin (“The Humor of the Absurd” 52-54) ao referir que o “humor do absurdo” e a ironia advêm do facto de Twain descrever personagens míticas de uma forma absurdamente realista e explorar o cómico e o burlesco a partir das possibilidades geradas pelo tratamento de Adão de forma anacrónica para satirizar valores e comportamentos coevos. Fenger (1974), Covici (1993: 377-380) e Brodwin (“Extracts from Adam’s Diary” 274-275) descrevem ainda os diários em questão como “sophisticated folktales”, comédias psicológicas e paródias da busca científica, enquanto Le Guin (xxxiv-xxxv) afirma, sobre o humor ‘ingénuo’ desses diários: “the accessibility of Mark Twain’s humor to a child surely has much to do with the way he plays with language; the deadpan absurdities, the marvellous choices of words. [...] Adam’s diary is funny [...] because of the way Adam writes it.” A origem, os medos, as problemáticas domésticas e as incertezas de ambos os cientistas-pais-lexicógrafos servem também o propósito de parodiar as relações, as aprendizagens e a natureza humanas, dentro e fora do Paraíso, enquanto sentimentos e representações do

g3nero s3o grafados pelas personagens b3blicas de forma intimista nos diversos contos em que Twain explora, de forma humor3stica, as possibilidades ficcionais do mito genes3ico e da invenç3o por parte de Ad3o e Eva da sua pr3pria formaç3o e humanidade.

¹ Relativamente ao contexto de publicaç3o das diversas narrativas, veja-se Updike (vii-xi, 93), que, tal como Baldanza (128), associa esses contos 3 vida familiar e dom3stica de Twain, aproximando Eve da mulher do Autor. Consulte-se tamb3m Wilson (93-100).

² As p3ginas dos textos de Twain por n3s indicadas s3o de *The Bible According to Mark Twain* (1996).

³ De acordo com Baetzhoid (“Eve Speaks” 263-264), 3 o ‘executor liter3rio’ de Twain, Albert Bigelow Paine, que d3 este t3tulo 3 narrativa inicialmente intitulada “Passage from Eve’s Diary” e que surge na sequ3ncia de “That Day in Eden”, igualmente um t3tulo da autoria de Paine. O *sketch* deveria fazer parte de uma colecç3o de que Bernard DeVoto publica excertos intitulados “Papers of the Adam Family” em *Letters from the Earth* (1962).

⁴ Sobre a religi3o na obra de Twain, vejam-se, entre outros: Harnsberger (1961), Frederick (1969), Emerson (“Mark Twain’s Quarrel with God” 32-48), Ensor (1982), Baetzhoid e McCullough (1996) e Wright (27-50).

⁵ Definimos intertextualidade como a relaç3o que dois ou mais textos estabelecem entre si ao n3vel da forma e do conte3do [*vide* Genette (7-16) e Allen (8-60, 76-88)].

⁶ Brodwin (“The Theology of Mark Twain” 167-189) e Wright (27-39) estudam a religi3o e a B3blia noutras obras de Twain, nomeadamente: *Notebooks*, *Letters from the Earth* e o artigo “Reflections on Religion”, publicado em 1963-1964 por Charles Neider na *Hudson Review* (332-352).

⁷ Sobre o jogo entre realidade, verosimilhança e ficç3o na diar3stica, veja-se Duyfhuizen (171-178).

⁸ Consultem-se Genette (229-230) e Field (1-3). Puga (“*Os Guarda Chuvas Cintilantes*” 500-512) define romance-di3rio como um romance iniciado *in medias res*, redigido na forma convencional do di3rio real, com um tom intimista e confessional, fruto da narraç3o intercalada em primeira pessoa no isolamento da privacidade, texto que geralmente n3o tem destinat3rio, ao contr3rio do que acontece no romance epistolar, e cuja funç3o 3 registar factos, temas do quotidiano, sentimentos, reflex3es e experi3ncias.

⁹ Conceito (*novelized*) de Mikhail Bakhtin (7, 10).

¹⁰ Russett (174) afirma que as manifestações do Naturalismo norte-americano vão desde “the simple use of animal metaphors to the acceptance of full-fledged philosophy of determinism”, afirmação à luz da qual poderemos interpretar quer as relações humanas iniciais entre Adão e Eva, quer o relacionamento do casal para com os animais, antes e após a Queda, bem como a representação do determinismo nos textos de que nos ocupamos.

¹¹ Sobre a relação da mulher com os “espelhos social e individual” da sua imagem, veja-se Meyers (35-72).

¹² O poder informal é o que a mulher tem e exerce a partir do espaço doméstico, nos bastidores da vida social e política, enquanto esposa, mãe/educadora, dona de casa, conselheira e mecenas cultural e religiosa [Alston (25) e Orr (9-15)].

¹³ Walker (28) recorda que Adão se aborrece com a tendência de Eva para o civilizar ao mantê-lo fora da relva e ao tentar que ele não desça as cataratas no barril: “In Humanizing the Genesis story by means of humor and of diary format, Twain does so in terms that reinforce Victorian concepts of gender differences”.

¹⁴ Sobre o darwinismo/determinismo na obra de Twain e na literatura norte-americana, temática de que não nos ocupamos, vejam-se: Horton e Edwards (153-180), Frederick (335), Russett (1976), Westbrook (1979), Krause, (ed.) (1964), Poole (201-215), Mitchell (1989) e Cuddy e Roche (9-58).

¹⁵ Sobre a representação desta figura bíblica na literatura norte-americana, vejam-se Quinones (1991) e Wright (51-68).

¹⁶ O termo *Bildungsroman* é cunhado por Karl von Morgenstern (1770-1852) em 1810, num curso por ele leccionado (“Ueber den Geist und Zusammenhang einer Reihe Philosophischer Romane”, 1816) e, sobretudo, em duas comunicações intituladas “Ueber das Wesen des Bildungsroman”, 1820 e “Zur Geschichte des Bildungsromans”, 1824, e não por Wilhelm Dilthey na sua biografia de Friedrich Schleiermacher, *Leben Schleiermachers* (Berlim, 1870), como durante muito tempo se julgou devido à maior projecção dos estudos deste último. Em 1824 Morgenstern define o romance de formação e destaca a sua função didáctica: “We said that we may call it the *Bildungsroman*, first, and primarily, on account of its content, because it represents the *Bildung* of the hero in its beginning and progress to a certain stage of completion; but also second, because just this depiction promotes the *Bildung* of the reader more than any other sort of novel” [traduzido por Todd Kontje (15-16)]. Sobre a definição, ainda não absolutamente consensual, de *Bildungsroman*, vejam-se também Swales (12-13), Shaffner (3-15), Martini (1-10) e Puga (*A World of Euphemism* 331-343).

¹⁷ Sobre a evolução do conceito de *Bildung* e as especificidades dos termos ‘formação’ e *Bildungsroman*, sobretudo no espaço anglófono, por comparação ao conceito original alemão, vejam-se Gohlman (21-31), Barney (26-29) e Jeffers (35-54). Sobre o conceito e o significado cultural e histórico específico de *Bildung* na Alemanha setecentista e oitocentista (baseado na noção religiosa e secular da formação como um processo interior; o potencial que o ser humano

tem para se desenvolver), vejam-se Cocalis (339-414), Luckacs (131), Redfield (46-59) e Minden (118-119).

¹⁸ Em “Autobiography of Eve”, Eva avalia a aprendizagem escolar dos filhos: “Cain and Abel are beginning to learn. Already Cain can add as well as I can [...]. Abel is not as quick as his brother [...]. With all Cain’s brightness he cannot learn to spell. [...] The ability to spell correctly is a gift; that it is born in a person, and is a sign of intellectual inferiority” (61).

¹⁹ Vejam-se Flora (131-132) e Jeffers (55-88), que define o conceito de “self-cultivation”.

²⁰ Vide Hardin (x-xiii) e Kontje (1-22).

²¹ Tamb3m Swales (17) afirma que o cont3udo do *Bildungsroman* se prende sobretudo com o percurso biogr3fico dos protagonistas e, embora a um n3vel mais reduzido, de outras personagens com eles intimamente relacionadas, no caso das chamadas *Adamic Tales*, os filhos de Ad3o e de Eva.

²² Pernot (9) define o subg3nero como o “roman de ceux qui ont vingt ans”, chamando-lhe romance de socializa33o. Redfield (vii-65) descreve o *Bildungsroman* como um subg3nero “fantasma” e estuda a sua ideologia est3tica (xii), pois o romance de forma33o narra a acultura33o/integra33o inicial de um *Self* espec3fico (Ad3o, Eva e filhos) na subjectividade de uma comunidade e posteriormente na subjectividade universal da humanidade (3den e mundo em geral).

²³ Esta defini33o 3 semelhanete 3s apresentadas por diversos estudiosos do subg3nero, nomeadamente Witte (90), Hardin (i-ii) e Pascal (11), que apresenta o *Bildungsroman* como “the story of the formation of a character up to the moment when he ceases to be self-centred and becomes society-centred, thus beginning to shape his true self”, conceito alargado por Buckley (18) ao listar como temas principais do subg3nero: a inf3ncia, o conflito de gera333es, a sociedade de massas (presente em “Adam’s Soliloquy”), a busca de uma voca333o, a auto-forma333o, o amor como prova a ultrapassar e a presen3a da prov3ncia como espa3o de a333o, temas presentes nos textos de que nos ocupamos.

²⁴ Gohlman (31) afirma que o protagonista do romance de forma33o do s3culo XIX aprende atrav3s do exemplo e da imita333o de terceiros, observando e reagindo perante situa3333es e pessoas, enquanto o protagonista do *Bildungsroman* do s3culo XX aprende atrav3s dos sentidos.

²⁵ Sobre este tema liter3rio na literatura norte-americana, veja-se Wright 69-84.

Obras Citadas

- Allen, Graham. *Intertextuality*. Londres: Routledge, 2001.
- Alston, Margaret. *Women on the Land: The Hidden Heart of Rural Australia*. Sidney: U of New South Wales P, 1995.
- Alter, Robert. *The Art of Biblical Narrative*. Londres: Allen and Unwin, 1981.
- Amrine, Frederick. "Rethinking the *Bildungsroman*." *Michigan Germanic Studies* 13:2 (1987): 119-139.
- Baetzhold, Howard G., Joseph M. McCullough e Donald Malcom. "Mark Twain's Eden/Flood Parable: The Autobiography of Eve." *American Literary Realism 1870-1910* 24/1 (1991): 23-38.
- . s. v. "Eve Speaks." *The Mark Twain Encyclopedia*. Ed. J. R. Lemaster e James D. Wilson. Nova Iorque: Garland Publishing, 1993. 263-264.
- . s. v. "Monument to Adam." *The Mark Twain Encyclopedia*. Ed. J. R. Lemaster e James D. Wilson. Nova Iorque: Garland Publishing, 1993. 522-523.
- Baetzhold, Howard G. e Joseph M. McCullough, eds. *The Bible According to Mark Twain: Irreverent Writings on Eden, Heaven, and the Flood by America's Master Satirist*. Nova Iorque: Touchstone, 1996.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 2000.
- Baldanza, Frank. *Mark Twain: An Introduction and Interpretation*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 1961.
- Barney, Richard A. *Plots of Enlightenment: Education and the Novel in Eighteenth-Century England*. Stanford: Stanford UP, 1999.
- Brodwin, Stanley. "Mark Twain's Masks of Satan: The Final Phases." *American Literature* 45 (1973): 202-227.
- . "The Humor of the Absurd: Mark Twain's Adamic Diaries." *Criticism* 14 (1972): 49-64.
- . "The Theology of Mark Twain: Banished Adam and the Bible." *Mississippi Quarterly* 29 (1976): 167-189.

---. s. v. "Extracts from Adam's Diary." *The Mark Twain Encyclopedia*. Ed. J. R. Lemaster e James D. Wilson. Nova Iorque: Garland Publishing, 1993. 273-275.

Buckley, Jerome Hamilton. *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge: Harvard UP, 1974.

Budd, Louis J., ed. *Critical Essays on Mark Twain, 1867-1910*. Boston: G. K. Hall, 1982.

Carter, Everett. s. v. "Innocence." *The Mark Twain Encyclopedia*. Ed. J. R. Lemaster e James D. Wilson. Nova Iorque: Garland Publishing, 1993. 396-398.

Ceia, Carlos. *A Construção do Romance: Ensaio de Literatura Comparada no Campo dos Estudos Anglo-Portugueses*. Coimbra: Almedina, 2007.

Clemens, Samuel L. "Bible Teaching and Religion Practice." *The Complete Essays of Mark Twain*. Ed. Charles Neider. Garden City: Doubleday, 1963. 568-572.

Cocalis, Susan L. "The Transformation of *Bildung* from an Image to an Ideal." *Monatshefte* 70:4 (1978): 339-414.

Covici, Pascal. s. v. "Humor." *The Mark Twain Encyclopedia*. Ed. J. R. Lemaster e James D. Wilson. Nova Iorque: Garland Publishing, 1993. 377-380.

Cuddy, Lois A. e Claire M. Roche. "Introduction: Ideological Background and Literary Implications." *Evolution and Eugenics in American Literature and Culture 1880-1940: Essays on Ideological Conflict and Complicity*. Ed. Lois A. Cuddy e Claire M. Roche. Cranbury: Associated UP, 2003. 9-58.

Didier, Béatrice. *Le Journal Intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

Duyfhuizen, Bernard. "Diary Narratives in Fact and Fiction." *Novel* 19:29 (1986): 171-178.

Emerson, Everett H. "Mark Twain's Quarrel with God." *Order in Variety: Essays and Poems in Honor of Donald E. Stanford*. Ed. R. W. Crump, Newark: U of Delaware P, 1991. 32-48.

---. *Mark Twain: A Literary Life*. Filadélfia: U of Pennsylvania P, 2000.

Ensor, Allison R. *Mark Twain and the Bible*. Lexington: UP of Kentucky, 1969.

Eysturoy, Annie O. *Daughters of Self-Creation: The Contemporary Chicana Novel*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1996.

Fenger, Gerald J. "The Perspectives of Satire in Mark Twain's Short Stories." Diss. Texas Christian U, 1974.

Field, Trevor. *Form and Function in the Diary Novel*. Londres: Macmillan, 1989.

Fiskin, Shelley Fisher. "Mark Twain and Women." *The Cambridge Companion to Mark Twain*. Ed. Forrest G. Robinson. Cambridge: Cambridge UP, 1995. 52-73.

Flora, Luísa Maria Rodrigues. "De Olhos Abertos para a Espiral dos Tempos: Aprendizagem do Romance de Doris Lessing." Diss. Faculdade de Letras da U de Lisboa, 1987.

Fokkelman, J. P., "Genesis." *The Literary Guide to the Bible*. Ed. Robert Alter e Frank Kermode. Cambridge: Harvard UP, 1990. 36-44.

Frederick, John T. *The Darkened Sky: Nineteenth-Century Novelists and Religion*. Notre Dame: U of Notre Dame P, 1969.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

---. *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

Goad, Mary Ellen. *The Image and the Woman in the Life and Writings of Mark Twain*. Emporia: Kansas State Teachers College, 1971.

Gohlman, Susan Ashley. *Starting Over: The Task of the Protagonist in the Contemporary Bildungsroman*. Nova Iorque: Garland Publishing, 1990.

Goodman, Charlotte. "Women Novelists and the Male-Female Double *Bildungsroman*." *Transformations in Literature and Film: Selected Papers from the Sixth Annual Florida State University Conference on Literature and Film*. Ed. Leon Golden. Tallahassee: UP of Florida, 1983. 9-16.

Hardin, James N., ed. *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Columbia: U of South Carolina P, 1991.

Harnsberger, Caroline. *Mark Twain's Views of Religion*. Evanston: Schoni Press, 1961.

Harris, Susan K. *Mark Twain's Escape from Time: A Study of Patterns and Images*. Columbia: U of Missouri P, 1982.

Hendriksen, Jack. *This Side of Paradise as a Bildungsroman*. Nova Iorque: Peter Lang, 1993.

Horton, Rod. W. e Herbert W. Edwards. *Backgrounds of American Literary Thought*. Nova Iorque: Appleton-Century-Crofts, 1967.

Jeffers, Thomas L. *Apprenticeships: The Bildungsroman from Goethe to Santayana*. Londres: Palgrave Macmillan, 2005.

Jeffrey, David Lyle., ed. *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*. Grand Rapid: Wm. B. Eerdmans Publishing, 1992.

Jost, François. "La tradition du *Bildungsroman*." *Comparative Literature* 21:2 (1969): 97-115.

---. *Introduction to Comparative Literature*. Indianapolis: Pegasus, 1974.

Kontje, Todd. *The German Bildungsroman: History of a National Genre*. Columbia: Camden House, 1993.

Krause, Sydney J., ed. *Essays on Determinism in American Literature*. Kent: Kent State U P, 1964.

Lacan, Jacques. "O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu." *O Sujeito, o Corpo e a Letra: Ensaio de Escrita Psicanalítica*. Ed. AA. VV. Lisboa: Arcádia, 1977. 18-28,

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions Seuil, 1975.

Lemaster, J. R. e James D. Wilson, eds. *The Mark Twain Encyclopedia*. Nova Iorque: Garland Publishing.

Leseur, Geta. "The Afro-American and the Afro-Caribbean Female *Bildungsroman*." *The Black Scholar* 17:2 (1986): 26-33.

Le Guin, Ursula K. Introduction. *The Diaries of Adam and Eve*. By Mark Twain. Oxford: Oxford UP, 1996. xxxi-xli.

Lukacs, Georg. *La Théorie du Roman*. Paris: Gallimard, 1989.

-
- Lynch, Anne C. *Poems by Anne C. Lynch*. Nova Iorque: George P. Putnam, 1849.
- Macnaughton, William. *Mark Twain's Last Years as a Writer*. Columbia: U of Missouri P, 1979.
- Macy, John. *The Spirit of American Literature*. Nova Iorque: Boni and Liverigert, 1913.
- Mallon, Thomas. *A Book of Own's Own: People and Their Diaries*. Saint Paul-Minnesota: Hungry Mind Press, 1995.
- Martens, Lorna. *The Diary Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 1985.
- Martini, Fritz. "Bildungsroman: Term and Theory." *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Ed. James N. Hardin. Columbia: U of South Carolina P, 1991. 1-25.
- Mccullough, Joseph B. "Mark Twain's First Chestnut: Revisions in 'Extracts from Adam's Diary'." *Essays in Arts and Sciences* 23 (1994): 49-58.
- Merchant, Carolyn. *Reinventing Eden: The Fate of Nature in Western Culture*. Nova Iorque: Routledge, 2004.
- Meyers, Diana T. *Gender in the Mirror: Cultural Imagery and Women's Agency*. Oxford: Oxford UP, 2002.
- Minden, Michael. *The German Bildungsroman: Incest and Inheritance*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- . s. v. "Bildungsroman." *Encyclopedia of the Novel* 1. Ed. Paul Schellinger. Londres: Fitzroy Dearborn, 1998. 118-122.
- Mitchell, Lee Clark. *Determined Fictions. American Literary Naturalism*. Nova Iorque: Columbia UP, 1989.
- Moffett, Todd e Tina Eliopoulos. "The Pathos of Unjust Profit: John Keeble's Portrait of the American West." *Science, Values, and the American West*. Ed. Stephen Tchudi. Reno: Nevada Humanities Committee, 1997. 55-80.
- Orr, Clarissa Campbell. Introduction. *Queenship in Europe 1660-1815: The Role of the Consort*. Ed. Clarissa Campbell Orr. Cambridge: Anglia Polytechnic U, 2004. 1-15.
- Paine, Albert Bigelow. *Mark Twain: A Biography*. Nova Iorque: Harper, 1912.

Pascal, Roy. *The German Novel: Studies*. Manchester: Manchester UP, 1956.

Pernot, Denis. *Le Roman de Socialisation 1889-1914*. Paris: P U de France, 1998.

Pinto, Carlota Maria Lourenço Almeida Miranda Dias. "A Cartilha do Aprendiz Insurrecto: *Auslöschung. Ein Zerfall*, de Thomas Bernhard, na (Des)continuidade do *Bildungsroman*." Diss. Faculdade de Letras da U Lisboa, 2002.

Poole, Stan. "In Search of the Missing Link: Mark Twain and Darwinism." *Studies in American Fiction* 13/2 (1983): 201-215.

Prince, Gerald. "The Diary Novel: Notes for the Definition of a Subgenre." *Nephilologus* 59:4 (1974): 477-481.

Puga, Rogério Miguel. "Os Guarda Chuvas Cintilantes: o Diário Ficcional de Teolinda Gersão e o Romance-Diário." *História(s) da Literatura: Actas do 1º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas*. Ed. Maria da Penha Campos Fernandes. Coimbra: Almedina-Departamento de Estudos Portugueses da U do Minho, 2005. 500-512.

---. *A World of Euphemism: Representações de Macau na Obra de Austin Coates: City of Broken Promises enquanto Romance Histórico e Bildungsroman Feminino*. col. "Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas". Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia-Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior/Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

Quinones, Ricardo. *The Changes of Cain*. Princeton: Princeton UP, 1991.

Quirk, Tom., ed. Introduction. *Mark Twain. Tales, Speeches, Essays, and Sketches*. Londres: Penguin Books, 1994. ix-xxx.

---. *Mark Twain and Human Nature*. Londres: U of Missouri P, 2007.

Raoul, Valerie. *The French Fictional Journal: Fictional Narcissism/Narcissistic Fiction*. Toronto: Toronto UP, 1980.

---. *Distinctly Narcissistic: Diary Fiction in Quebec*. Toronto: Toronto UP, 1993.

Redfield, Marc. *Phantom Formations: Aesthetic Ideology and the Bildungsroman*. Ithaca: Cornell UP, 1996.

Rousset, Jean. *Le lecteur intime de Balzac au journal*. Paris: Librairie José Corti, 1986.

Russet, Cynthia. *Darwin in America: The Intellectual Response 1865-1912*. São Francisco: W. H. Freeman, 1986.

Sax, Benjamin C. *Images of Identity: Goethe and the Problem of Self-Conception in the Nineteenth Century*. Nova Iorque: Peter Lang, 1987.

Sewell, David R. *Mark Twain's Languages: Discourse, Dialogue, and Linguistic Variety*. Berkeley: U of California P, 1987.

Shaffner, Randolph P. *The Apprenticeship Novel: A Study of the "Bildungsroman" as a Regulative Type in Western Literature with a Focus on Three Classic Representatives by Goethe, Maugham, and Mann*. Nova Iorque: Peter Lang, 1984.

Stoneley, Peter. *Mark Twain and the Feminine Aesthetic*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.

Swales, Martin. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton: Princeton UP, 1978.

Twain, Mark. *Extracts from Adam's Diary Translated from the Original Ms by Mark Twain*. Edição ilustrada por F. Strothmann. Nova Iorque: Harper & Brothers, 1904.

---. *The Diary of Adam and Eve and other Adamic Stories*. Londres: Hesperus P, 2002.

---. *The Bible According to Mark Twain: Irreverent Writings on Eden, Heaven, and the Flood by America's Master Satirist*. Ed. Howard G. Baetzhold e Joseph M. McCullough. Nova Iorque: Touchstone, 1996.

Updike, John. Foreword. *Mark Twain. The Diary of Adam and Eve and other Adamic Stories*. Londres: Hesperus P, 2002. vii-xi.

Wagenknecht, Edward. *Mark Twain: The Man and his Work*. Norman: U of Oklahoma P, 1961.

Walker, Nancy. *The Disobedient Writer: Women and Narrative Tradition*. Austin: U of Texas P, 1995.

Warren, Joyce W. s. v. "Eve." *The Mark Twain Encyclopedia*. Ed. J. R. Lemaster e James D. Wilson. Nova Iorque: Garland Publishing, 1993. 262-263.

Werge, Thomas. "Mark Twain and the Fall of Adam." *Mark Twain Journal* 15:2 (1970): 5-13.

Westbrook, Peter D. *Free Will and Determinism in American Literature*. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 1979.

Wilson, James D. *A Reader's Guide to the Short Stories of Mark Twain*. Boston: G. K. Hall, 1987.

Witte, W. "Alien Corn: The 'Bildungsroman': Not for Export?" *German Life and Letters* 33 (1979-1980): 87-96.

Wright, Terry R. *The Genesis of Fiction: Modern Novelists as Biblical Interpreters*, Aldershot: Ashgate, 2007.

York, Anthony D. s. v. "Adam." *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*. Ed. David Lyle Jeffrey. Grand Rapid: Wm. B. Eerdmans Publishing, 1992. 15-21.

O Lugar dos 'Agrários' no lugar de Welty em *Delta Wedding*



Maria Teresa Castilho | Universidade do Porto, Portugal

Em 1972, numa entrevista dada a Linda Kuehl, Eudora Welty dizia: “I just think of myself as writing about human beings and I happen to live in a region, as do we all so I write about what I know” (Prenshaw 87). E continuava ainda a escritora nessa mesma entrevista, respondendo à pergunta se o lugar seria a sua fonte de inspiração: “Not only that, it’s my source of knowledge”.

Quer em várias entrevistas, quer na sua autobiografia, Eudora Welty sempre acentuou que o lugar onde viveu embebeu o seu conhecimento e saber relativamente ao mundo e à vida. Desse modo, Welty aproxima-se de algumas vertentes críticas que defendem que a ficção é engendrada no mundo vivido e experienciado.¹ Assim, ao vermos a própria escritora defender estas conceções em volta do lugar, melhor compreendemos a insistência de diferentes leituras da sua ficção, acentuando que quer o seu lugar ficcional quer o seu próprio imaginário estão informados pelo estado do Mississippi. Partilhando também desta leitura, sublinho que é precisamente esse mesmo lugar ficcional, associado ao imaginário da escritora, que engendra desde logo a condição de uma diferença que, como eu mesma já considerei noutros momentos, é uma diferença criada pela própria condição do lugar e da cultura onde Welty cresceu e se desenvolveu, e que surge associada ao sentido de lugar.² Tudo isto acaba por ser premente não para o aprofundamento e estudo deste ou daquele tema

na ficção de Eudora Welty, e aqui em particular em *Delta Wedding*, mas sim para a compreensão do meu entendimento da afirmação (contida) de uma diferença cultural neste romance de 1946.

O quadro crítico tem sobretudo vincado em *Delta Wedding* ou a celebração de um passado perdido em volta de um lugar muito específico ou então o repensar, pela memória, desse mesmo passado. Mas se logo na abertura do romance se percebe a celebração do lugar, da região em si mesma – “In the Delta the sunsets were reddest light. The sun went down lopsided and wide as a rose on a stem in the west, and the west was a milk-white edge, like the foam of the sea. The sky, the field, the little track, and the bayou, over and over – all that had been bright or dark was now one color” (Welty 4-5) – é igualmente importante perceber que Welty oferece também um cuidadoso estudo da vida e do sentido de família, moldada por códigos e concepções mais tradicionalmente agrárias. É que na história dos e das Fairchilds e na de Shellmound, Welty pensa os homens e as mulheres como herdeiros e herdeiras de um passado e de uma cultura, que informa e condiciona o seu ser e a sua história, e celebra uma família tradicionalmente sulista, presa a uma velha plantação e a uma hierarquia vinda e sustentada pelos códigos e pelos valores familiares que as tias Primrose e Jimm Allen representam e procuram perpetuar.

Delta Wedding, contrariamente ao que John Crowe Ransom afirmou aquando da publicação do romance, não é um dos últimos romances na tradição do “Velho Sul” (Ransom, “Delta Fiction” 507). Este romance é sim, a meu ver, um dos primeiros, senão o primeiro, a anunciar a possibilidade e a ação do fim redentor da fantasia do passado sulista.

Ao concluir *Delta Wedding*, o leitor vê-se chegado ao episódio que apresenta uma das mais belas e poéticas descrições do romance, e que tudo deixa em aberto:

“Oh, beautiful!’ Another star fell in the sky.

Laura let go and ran forward a step. 'I saw that one too'.

'Did you?' said somebody – Uncle George.

'I saw where it fell', said Laura, bragging and in reassurance. She turned again to them, both arms held out to the radiant night." (Welty 247)

Laura surge aqui de braços abertos, como que abraçando o universo que aos seus olhos se rasga e se abre. Nela e com ela, neste momento epifânico, emerge a afirmação da necessidade e da importância da tomada de consciência do que nos envolve e constrói, já que é neste processo que se encerra a nossa identidade. Mas surge aqui igualmente a metáfora de um Sul que se quer voltado para os horizontes do seu futuro.

Em *Delta Wedding*, Eudora Welty escolhe um lugar identitariamente definido para nos colocar diante de uma diferença que se afirma pela metáfora, que neste texto é construída em volta da história dos e das Fairchilds em geral e de Laura mais em particular. Como Paul Binding muito bem vinca, este romance "is more overtly metaphoric of the South than any of Eudora Welty's later novels" (132). É que a plantação e os homens e as mulheres que ali vivem constituem no seu todo a metáfora de um "locus" que ficou preso à fantasia do passado: o Sul que viu, por um lado, no sentido de família o centro de uma concepção agrária, e que movido e entorpecido por uma visão ideologicamente fantasiada não olhou de frente o discurso da sua própria construção; por outro lado, também o Sul que irrefletida e precipitadamente acolheu, a partir do desfecho da guerra civil, as mudanças trazidas pela sua americanização. Porém, encontramos também em *Delta Wedding* a metáfora do Sul dividido entre o acreditar nas fantasias do seu passado, querendo, por isso, perpetuá-las e a ansiedade instalada pelo desejo de acolher mudanças e concepções que tinham no seu centro noções de progresso, industrialização e urbanismo capitalista, ditadas pelo Norte dominante e dominador.

A narração de *Delta Wedding* decorre em volta de Laura e do modo como a jovem vai sendo introduzida e envolvida no e pelo “matriarcado” tradicionalmente preso à vida de plantação sulista. E são vários os momentos no romance que simbolizam a iniciação de Laura naquela ordem familiar. O arrastar da jovem por Ellen para a cozinha para fazer um bolo e a sua participação nos rituais epitalâmicos em que acaba por tomar parte ativa no casamento de Dabney, sua prima, são dois momentos significativos na estrutura do romance, que dão conta desse mesmo processo de iniciação que poderia ter levado Laura a alhear-se em definitivo do seu tempo e querer ficar para sempre em Shellmound. Porém, a iniciação da jovem não se limita afinal, percebe o leitor mais atento, aos muros de encarceramento de Shellmound e Laura acaba, assim, por não mergulhar definitivamente nesse cárcere do passado, o que a acontecer a levaria a trair o seu próprio tempo, o que, por seu turno, representaria a sua própria condenação. Como a narradora refere, “if she could not think . . . she was doomed; and she was doomed, for the memory was only a flicker, gone how” (Welty 134). Apesar de ter anteriormente aceitado com entusiasmo o convite para ficar em Shellmound, Laura sente ter de regressar a Jackson, sente ter de abandonar o aconchego fátuo da plantação e voltar ao mundo urbano de 1923, que é também o mundo de seu pai: “Laura felt that in the end she should go – go from all this, go back to her father” (Welty 237).

Mas esta decisão não deve ser entendida nem como recusa dos valores sulistas de que Shellmound está permeada, nem como negação de pertença àquele lugar e a tudo o que identitariamente ele representa. No complexo acumular de planos e de sentidos de *Delta Wedding*, o regresso de Laura a Jackson é, por um lado, o resultado do crescimento interior da jovem junto da família de sua mãe e, por outro, é a consequência da interiorização de um legado que a prepara para entender como lidar com e rever as mudanças que o tempo do seu presente ali impôs; um presente que carrega consigo a ameaça de poder

apagar para sempre a condição da diferença daquele lugar urbano no contexto americano de 1923.

No final do romance fica implícito que, apesar de Laura ter de abandonar o mundo pastoril de Shellmound, nutrido pelos ciclos da fertilidade da natureza, ela saberá recuperar e assimilar do passado os valores colhidos nos escombros da hipostenia da plantação, levando-os consigo para Jackson. O envolvimento de Laura em Shellmound, a absorção de uma herança cultural e de uma tradição presas a esse lugar, é um dos planos que o leitor encontra na sua leitura de *Delta Wedding*; um plano que, a meu ver, implícita e metaforicamente se opõe na ficção ao que social e politicamente ocorria no Sul controlado por uma América industrializada e materialista à data da publicação do romance. Porém, no simbólico abandono da plantação e no regresso de Laura a Jackson, entendemos também o regresso da jovem ao seu presente e, assim, ao próprio futuro do Sul, que nos horizontes daquela cidade sulista, em 1923, se desenhava.³

A data de 1923 só por si está presa à década do pós Primeira Guerra Mundial. Tratando-se de uma década plena de significado no contexto da história americana, caracterizada pela perda de princípios e valores, no Sul, essa década pautou-se pela intensificação de mudanças e rasuras na diferença cultural daquela região, e que desde a reconstrução vinham já ali a instalar-se. Porém, os modelos de industrialização capitalista, que a pouco e pouco voltavam o Sul de costas para si mesmo, mais se intensificaram e se impuseram na década de quarenta do século passado. Deste modo, a escolha da data de 1923 para o romance não resulta, e não é, a meu ver, tão incaracterística quanto Welty quis afirmar, já que esta década, quer no contexto da nação americana em geral, quer no do Sul em particular, anuncia em si mesma a inevitabilidade de alterações e desaparecimento de tudo aquilo que Shellmound representa e se esforça por manter: uma visão e uma vida regida por uma ordem social e por valores

eminentemente agrários, que o progresso industrial e a visão urbana e capitalista do Norte definitivamente afastavam.

Porém, se é inegável que entendo que no final do romance Laura nega Shellmound e abraça o futuro em Jackson, estará já igualmente claro também que defendo que Welty só faz regressar a jovem ao seu tempo, a casa de seu pai, após a aprendizagem colhida na riqueza da herança que a sua passagem pela plantação lhe permitira auferir e assumir como sua. Assim, compreendida, assimilada e assumida essa herança, Laura poderá responder ao chamamento do seu tempo, regressando à cidade, sem que fique em perigo o futuro da sua identidade, brotada da imagem do velho Sul agrário que Shellmound simboliza, sem que fique apagada a consciência de pertença, por herança, àquele lugar.

É então claro que o meu entendimento de *Delta Wedding* emerge da leitura que faço da tensão entre querer celebrar o passado agrário da plantação e/ou anunciar o futuro representado por Jackson. É que no dia a dia dos homens e das mulheres Fairchild e nas histórias que envolvem Shellmound, Welty reavalia a sua região e fala do reencontro do Sul agrário consigo mesmo, com o seu próprio passado e diferença relativamente ao Norte, arauto do progresso, mas também da massificação e desumanização.

É tendo estes diferentes planos em consideração que entendo que Welty revela em *Delta Wedding* uma aproximação, embora contida, aos ideais dos *Agrários* de "*I'll Take My Stand*", aspeto que tem sido discutido sobretudo em *Loosing Battles*, e não tanto em *Delta Wedding*.

Com *I'll Take My Stand: The South and The Agrarian Tradition*, os doze intelectuais e poetas sulistas que em 1930 publicaram esse manifesto tentaram esclarecer o modo como viam, entendiam e defendiam a sua cultura, nascida no velho Sul. Fizeram-no para manifestar a sua indignação face às mudanças trazidas pelos ventos da americanização, que pouco a pouco estava a impor a

agonia da identidade da sua região. Como Louis Rubin Jr. escreve na sua introdução a *I'll Take My Stand* de 1962,

The image of the old agrarian South in *I'll Take My Stand* was the image of a society that perhaps never existed, though it resembled the Old South in certain important ways. But it was a society that should have existed – one in which men could live as individuals and not as automatons, aware of their finiteness and their dependence upon God and nature, devoted to the enhancement of the moral life in its aesthetic and spiritual dimensions, possessed of a sense of the deep inscrutability of the natural world. (Rubin, Jr. XXXI)

Os *Agrários* de Vanderbilt contestavam a grave crise de identidade do Sul, criada pelo entusiasmo cego que, sem mais, procurava a integração da região no moderno modelo de sociedade e economia americana que promovia o progresso ilimitado pela ação da tecnologia e da indústria do pós Primeira Guerra Mundial. Para os *Agrários*, naquele momento, como John Crowe Ransom sublinhou, o melhor modo de exprimir a oposição entre as concepções identitárias sulistas e as da nação seria a expressão “Agrarian versus Industrial”, pois que, e ainda citando Ransom, “the latter-day societies have been seized-none quite so violently as [their] American one-with the strange idea that the human destiny is not to secure an honorable peace with nature, but to wage an unrelenting war on nature”. (Ransom, “Reconstructed but Unregenerate” 7)

Com efeito para estes herdeiros dos *Fugitivos*, em 1930, o tempo a defender e retomar era o imaginado feliz e harmonioso passado pastoril que tinha o “yeoman” e o “planter” como pedras de sustentação de uma cultura bem diferente daquela que no Norte favorecia a industrialização e o capitalismo, mas também a desumanização e a criminalidade nas grandes cidades, em nome do progresso e do futuro.

Porém, e clarificando o que aqui tenho referido como “aproximação contida” aos ideais agrários, sublinho que essa visão social e política não será bem o ponto de vista de Welty,⁴ não se colando assim a escritora, definitivamente, em *Delta Wedding*, ao credo dos *Agrários*. Embora sublinhe neste romance um tom e um lugar que celebram um passado pastoril e agrário, também considero que não podemos pôr de lado que Eudora Welty não defende exclusivamente a recuperação do Sul agrário em oposição a um outro que emergia, em 1923, mais conforme ao “status quo” do Norte naquela década. Eudora Welty sempre negou qualquer envolvimento político da sua ficção, mas a verdade é que neste romance me parece que a escritora recupera, sem dúvida, pontos de vista associados aos *Agrários*. De facto, como muito pertinentemente Jan Gretlund, em 1994, afirmou, “in interviews Welty has repeatedly expressed Great pleasure in big-city life; but this fondness has not found a voice in her heart. On the contrary, her attitude in fiction is unrelentingly critical of the city, in the Agrarian mode” (Gretlund 77-78).

Welty deixa claro que a sua protagonista abandona o passado que Shellmound encerra para regressar definitivamente a Jackson. Porém, Laura, ao voltar ao mundo urbano da casa de seu pai, é uma jovem mais segura e enriquecida pelos ritos da vida rural do passado da plantação em que mergulhou em Shellmound. Em *Delta Wedding*, a escritora, ao balançar entre o mundo agrário da plantação e o urbano de Jackson, afinal procura e propõe na ficção resposta para o estrangulamento de que a sua região era vítima nos anos quarenta de 1900, não se mostrando nem tão politicamente ingénua como sempre quis afirmar, nem tão “unrelentingly critical of the city”, ao fazer Laura tomar a decisão de deixar para trás o mundo pastoril.

Após um retorno ao passado, ao ser iniciada na plantação, e de ter percebido um certo desconforto na sua permanência ali, Laura volta ao seu tempo. Porém, ela carrega agora consigo a herança de um saber colhido nos

ideais agrários que a plantação nela inculcou e que ela mostra querer reinventar, no seu tempo e no seu mundo. Mas que mundo? O Sul que se quer recuperado e revisto pela memória do seu passado e das suas tradições presas ao trabalho da terra e à natureza e que rejeita a obsessão nacional do progresso e da ordem industrial e capitalista; um Sul que, como Laura de braços abertos ao universo, no final epifânico do romance, tem uma herança cultural que poderá permitir-lhe ter uma palavra no âmbito do controverso contexto do período do pós Segunda Guerra Mundial americano, que promovia cegamente o progresso e a industrialização desenfreada em nome da missão imperialista da nação.

¹ Cf. Devlin, *Eudora Welty's Chronicle*.

² Num estudo publicado em 2005, Martyn Bone faz uma interessante e inovadora leitura que constitui um importante contributo para a (re)avaliação do sentido de lugar na literatura sulista. Este estudo, considerando sobretudo "Some Notes on River Country" e "Place in Fiction", propõe uma revisão e uma reinterpretação do lugar na ficção de Eudora Welty. Sobre o sentido de lugar em Welty, cf. também Jones et al., *South to a New Place: Region, Literature, Culture*.

³ Cf. Castilho, "*Delta Wedding: Um lugar de Janelas Abertas sobre os Horizontes do Devir*".

⁴ Cf. Bone, Cap. 2.

Works Cited

Binding, Paul. *The Still Moment. Eudora Welty: Portrait of a Writer*. London: Virago P, 1994.

Bone, Martyn. *The Postsouthern Sense of Place in Contemporary Fiction*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 2005.

Castilho, Maria Teresa. "*Delta Wedding: Um Lugar de Janelas Abertas Sobre os Horizontes do Devir*." *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas* 2.7 (1990): 165-73.

Devlin, Albert J.. *Eudora Welty's Chronicle: A Story of Mississippi Life*. Jackson: UP of Mississippi, 1983.

Gretlund, Jan Nordby. *Eudora Welty's Aesthetics of Place*. Odense: Odense UP, 1994.

Jones, W. et al, eds. *South to a New Place: Region, Literature, Culture*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 2002.

Prenshaw, Whitman Peggy, ed. *Conversations with Eudora Welty*. Jackson: UP of Mississippi, 1983.

Ransom, John Crowe. "Delta Fiction." *Kenyon Review*, 8 (Summer 1946): 503-7.

---. "Reconstructed but Unregenerate." *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition*. John Crowe Ransom et al. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1977.

Rubin, Jr., Louis D.. "Introduction." *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition*. John Crowe Ransom et al. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1997.

Welty, Eudora. *Delta Wedding*. London: Virago P, 1982.

Pequod or “the black tragedy of the melancholy ship”: A Reading of Herman Melville’s *Moby-Dick*¹



Márcia Lemos | Universidade do Porto - CETAPS, Portugal

I laughed content when I heard the voice of my little captain,
We have not struck, he composedly cried, We have just begun our
part of the fighting.

Walt Whitman, *Leaves of Grass*

In this paper, I intend to revisit Melville’s masterpiece *Moby-Dick* (MD), by taking a closer look into Melville’s own visitation of Shakespeare and Shakespearean texts; and by reflecting on the theatricality of the text as a means to dramatise humanity’s never-ending quarrel with finitude and to represent the construction of new identities or their progressive annihilation.

Lewis Mumford once said that:

Each man will read into *Moby-Dick* the drama of his own experience and that of his contemporaries: Mr. D. H. Lawrence sees in the conflict a battle between the blood-consciousness of the white race and its own abstract intellect, which attempts to hunt and slay it: Mr. Percy Boynton sees in the whale all property and vested privilege laming the spirit of man: Mr. Van Wyck Brooks has found in the white whale an image like that of Grendel in *Beowulf*, expressing the Northern consciousness of the hard fight against the elements; while for the disciple of Jung, the white whale is the symbol of the Unconscious, which torments man, and yet is the source of all his proudest efforts.

Each age, one may predict, will find its own symbols in *Moby-Dick*. (406)

Citação: Márcia Lemos, “Pequod or “the black tragedy of the melancholy ship”: A Reading of Herman Melville’s *Moby-Dick*”. Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos / An Anglo-American Studies Journal. 3rd series. 2 (2013): 58-73. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ler.letras.up.pt/>.

One would certainly agree that Lewis Mumford predicted correctly. The reception of the text deeply varies throughout the numerous generations of critics and readers,² and the difficulty in categorising *Moby-Dick* pretty much remains the same.

A Cold War text since Matthiessen’s reading of it, in 1941, in his *American Renaissance*, *Moby-Dick* is nowadays mostly read as a text that resists any definite interpretations. Its encyclopaedic nature and embracing of many different literary genres somehow mime the hugeness of the enigma represented by the white whale to which the title pays homage. Thus, *Moby-Dick*, the whale, becomes a riddle that Ishmael tries to decipher, just as *Moby-Dick*, the text, appears as a gigantic puzzle that each reader tries to solve.

The main pieces of this puzzle are the characters, particularly Ishmael and Ahab, and the drama’s main stage is the “intense” and “fated” Pequod (MD 504, 487) that searches the seas for one last main character in this powerful triangle, the white whale. Yet, just before the beginning of the trip the whole forthcoming of events are epitomised by a painting hanging on the walls of the Spouter-Inn:

A boggy, soggy, squitchy picture truly, enough to drive a nervous man distracted. Yet was there a sort of indefinite, half-attained, unimaginable sublimity about it that fairly froze you to it, till you involuntarily took an oath with yourself to find out what that marvellous painting meant. (MD 30)

More important than what it means is the scene that it recreates. Though badly preserved, the painting, punctiliously described by Ishmael, represents a limit experience and it shares the sublimity of the whale in its battle for life:

In fact, the artist’s design seemed this: a final theory of my own, partly based upon the aggregated opinions of many aged persons with whom I conversed upon the subject.

The picture represents a Cape-Horner in a great hurricane; the half-foundered ship weltering there with its three dismantled masts alone visible; and an exasperated whale, purposing to spring clean over the craft, is in the enormous act of impaling himself upon the three mast-heads. (MD 30-1)

As Michel Foucault brilliantly explains, in *Les Mots et les Choses*, through his unforgettable reading of Diego Velázquez’s painting “Las Meninas”, “the game of representation” (64) dictates the disappearance of what gives rise to the representation in the first place, that is, the object (71). Still, this same object can lend its representation some of its own intrinsic qualities, namely its sublimity. The sublime in Melville’s text is enhanced and enlarged by the fact that this battle for life against the elements happens amidst the inscrutability of the sea, the ultimate site of wilderness. Indeed, if, as Leonard Lutwack explains in *The Role of Place in Literature*, particularly in its fifth chapter titled “Place and National Literature – The American and His Land”, there were three main images attached to America – “the garden”, “the wilderness”, and “the place of treasure” or the Eldorado (144) –, the one most vividly described in *Moby-Dick* is, unmistakably, America as a wilderness. Yet, as Lutwack further observes, Melville is not primarily interested in the land territory, the “sea is the wilderness for Melville” (169), a claim that is certainly corroborated by the lyrical quality of the following quote:

These are the times, when in his whale-boat the rover softly feels a certain filial, confident, land-like feeling towards the sea; that he regards it as so much flowery earth; and the distant ship revealing only the tops of her masts, seems struggling forward, not through high rolling waves, but through the tall grass of a rolling prairie: as when the westerns emigrants’ horses only show their erected ears, while their hidden bodies widely wade through the amazing verdure. (MD 463)

The association between land and sea is also established by Captain Ahab’s emotional recollection of the Nantucket sands. Though the vast territory is far away, in the even greater vastness of the sea, it can still be represented by a small vial of sand:

And as Ahab, leaning over the taffrail, eyed the homeward-bound craft, he took from his pocket a small vial of sand, and then looking from the ship to the vial, seemed thereby bringing two remote associations together, for that vial was filled with Nantucket soundings. (MD 467)

Contrary to Ahab’s moment of nostalgia towards land, right from the beginning Ishmael’s “ocean reveries” (MD 21) lead him into a heartfelt and vivid eulogy of the water. The sea is understood as an alternative space – “[I] account it high time to get to sea as soon as I can. This is my substitute for pistol and ball.” (MD 21) – that endlessly fascinates all human beings: “Were Niagara but a cataract of sand, would you travel your thousand miles to see it?” (MD 23). And, among the many activities going on at sea, whaling holds a special place. It is a school of life or, in Ishmael’s words, “my Yale College and my Harvard” (MD 120). All in all, it is perhaps Ishmael’s privileged, almost reverential, relationship with the sea that may, in the end, account for his salvation: “[I]shmael collects, as scientifically as he knows how, the innumerable facts of the sea wilderness; and through his knowledge and love of the sea and its life he seems to deserve his escape from the deep and his rebirth” (Lutwack 169).

Ishmael, the privileged observer and, most importantly, the only one who lives to tell the story, is a multi-layered character. As Eyal Peretz interestingly points out, he is “a character experiencing overwhelming events, an analytic writer trying to account for and exhaust a certain enigma, and a fabulist/witness telling a marvelous story/testifying to an unspeakable disaster” (68), but, “as this

story line progresses, Ishmael practically disappears as a participant in the action, becoming a bodiless voice that testifies and comments on the events, explaining them and bringing them to us” (42). Thus, by progressively turning into a “bodiless voice”, Ishmael is able to perform what Charles Olson defines as his “choric function” (58). Indeed, in a text that deals mostly with the individual’s fight against the demonic forces of the universe, the spirit of tragedy looms constantly and Ishmael, the observer and commentator, fully plays, or better, voices the emblematic role of the tragedy chorus.

Melville’s interest in tragedy may well be the result of his discovery of and enthusiasm with Shakespeare’s dramas and Shakespeare himself. In a letter to his publisher, Melville’s excitement at his recent acquaintance with the English writer leads him to compare the bard to Jesus:

I have been passing my time very pleasantly here. But chiefly in lounging on a sofa . . . & reading Shakespeare Dolt & ass that I am I have lived more than 29 years, & until a few days ago, never made close acquaintance with divine William. Ah, he’s full of sermons-on-the-mount, and gentle, aye, almost as Jesus. I take such men to be inspired. I fancy that this moment Shakespeare in heaven ranks with Gabriel [,] Raphael and Michael. And if another Messiah ever comes twill be in Shakespeare’s person. – I am mad to think how minute a cause has prevented me hitherto from reading Shakespeare. (*The Writings of Herman Melville* 119)

The strong impression that the reading of Shakespeare made on Melville pervades his whole book. Some authors, like Matthiessen (449) and Olson (47), agree that, among Shakespeare’s many plays, it was *King Lear* that most intensely held Melville’s imagination and creative spur during the writing of his “black tragedy of the melancholy ship” (MD 462). Yet, Shakespeare’s presence in *Moby-Dick* is not limited to the re-enactment of Lear’s blind pride and madness through the wild behaviour and “fatal pride” (MD 487) of the monomaniac Ahab;

Shakespearean reverberations are everywhere in the text and allude to a wide range of plays other than *King Lear: Hamlet, Othello, Romeo and Juliet, Macbeth*, and many others. In fact, I totally agree with Matthiessen when he says that Shakespeare becomes for Melville a “catalytic agent” (428) that provides the American writer with a vast set of linguistic tools to express exactly what he intended: passion. Indeed, “the most important effect of Shakespeare’s use of language was to give Melville a range of vocabulary for expressing passion far beyond any that he had previously possessed” (425).

The theatrical features of *Moby-Dick* are not limited to direct quotations or allusions to other plays; they are also extensively visible in various formal and content choices such as the peculiar titles of chapters, e.g. Chapter 29: “Enter Ahab; to Him, Stubb” (MD 131); the profusion of introductory notes to those same chapters resembling stage directions (MD 477, 478, 493, 498); and the mere choice of words: “soliloquized Starbuck” (MD 474), “he now comes in person on this stage” (MD 441); “a theatre’s pit” (MD 369), to provide just a few examples.

In a text “broiled” under a devilish secret motto, as Melville’s reveals to Hawthorne,³ the passions are usually untamed and prone to destruction. Unlike Lear’s, Ahab’s “madness maddened” (MD 171) has nothing to do with familial intrigues; just like Lear’s, Ahab’s blind pride will lead to the ruin of all people around him, all but one, Ishmael, the tragedy chorus who has to live to tell the story. Ahab is the epitome of a tragic character from the book’s very beginning. His first appearance on the Pequod, shrouded in mist, bears a close resemblance to the opening of both *Macbeth* and *Hamlet*. Echoes of the supernatural pervade Melville’s text just as they pervade its Shakespearean referents. Barnardo’s question in *Hamlet* – “Who’s there?” (*Hamlet* 1.1.1) – is replicated by Starbuck in *Moby-Dick*: “Who’s there?”; “Old Thunder!” replies Ahab (MD 474). Ahab, a ghost of the man he used to be before the demonic desire of revenge obsessed

his life, wonders why all the richness that he possesses cannot bring him the sole thing that he so aspires:

Oh, Life! Here I am, proud as Greek god, and yet standing debtor to his blockhead for a bone to stand on! Cursed be that mortal inter-indebtedness which will not do away with ledgers. I would be free as air; and I’m down in the whole world’s books. I am so rich . . . ; and yet I owe for the flesh in the tongue I brag with. By heavens! I’ll get a crucible, and into it, and dissolve myself down to one small, compendious vertebra. So.
(MD 447)

When Hamlet holds Yorick’s skull, he too wonders why humans should fight so hard for mere insignificances, if rich and poor, heroes and villains, all end up facing the same destiny, a return to dust:

No, faith, not a jot. But to follow him thither
with modesty enough, and likelihood to lead it; as thus:
Alexander died, Alexander was buried, Alexander
returned to dust; the dust is earth; of earth we make
loam; and why of that loam whereto he was converted
might they not stop a beer barrel?
Imperious Caesar, dead and turned to clay,
Might stop a hole to keep the wind away.
O, that earth which kept the world in awe
Should patch a wall t’expel the winter’s flaw!
(5.1.203-212)

Yet, if all men are equal in death, they are certainly not equal in life: “There is one God that is Lord over the earth, and one Captain that is lord over the Pequod”, claims Ahab (MD 449). And the truth is that Captain Ahab imposed on the Pequod a tight hierarchy most visible in the protocol of the cabin’s table –

“[I]n the cabin was no companionship; socially, Ahab was inaccessible.” (MD 156) – and sharply opposed by the democratic intimacy of the rest of the crew: “In strange contrast to the hardly tolerable constraint and nameless invisible domineering of the captain’s table, was the entire care-free license and ease, the almost frantic democracy of those inferior fellows the harpooners” (MD 155).

The crew, like America itself, is a melting-pot of Indians, black and white people working together to achieve a common goal, though under different titles and by fulfilling very different tasks:

There was a corporeal humility in looking up at him; and a white man standing before him seemed a white flag come to beg truce of a fortress. Curious to tell, this imperial negro, Ahasuerus Daggoo, was the Squire of little Flask, who looked like a chess-man beside him As for the residue of the Pequod’s company [,] herein it is the same with the American whale fishery as with the American army and military and merchant navies, and the engineering forces employed in the construction of the American Canals and Railroads. The same, I say, because in all these cases the native American liberally provides the brains, the rest of the world as generously supplying the muscles. (MD 127)

Each member of the Pequod’s crew is given a job just as each one is given a role in the human tragedy re-enacted on this floating stage. One by one, they are brought up from the mass and given a unique human shape. One by one, they share their personal narrative before “the approaching crisis of the voyage” (MD 491) definitely drowns them into a sea of abstraction on the verge of a common tragic inescapable destiny:

Seat thyself sultanically among the moons of Saturn, and take high abstracted man alone; and he seems a wonder, a grandeur, and a woe. But from the same point, take mankind in mass, and for the most part, they seem a mob of unnecessary duplicates, both contemporary and hereditary. But most humble though he was, and far from

furnishing an example of the high, humane abstraction; the Pequod’s carpenter was no duplicate; hence, he now comes in person on this stage. (MD 441)

The Pequod’s carpenter may be no duplicate, but, seen by the transfiguring light of a storm, which echoes the one in *King Lear*,⁴ he like the rest of the Pequod’s crew lose all their heterogeneity and metamorphose into an ensemble of heightened and fantastic beings:

While this pallidness was burning aloft, few words were heard from the enchanted crew; who in one thick cluster stood on the forecastle, all their eyes gleaming in that pale phosphorescence, like a far away constellation of stars. Relieved against the ghostly light, the gigantic jet negro, Daggoo, loomed up to thrice his real stature, and seemed the black cloud from which the thunder had come. The parted mouth of Tashtego revealed his shark-white teeth, which strangely gleamed as if they too had been tipped by corposants; while lit up by the preternatural light, Queequeg’s tattooing burned like Satanic blue flames on his body. (MD 475)

Besides, it is not exclusively the storm’s light that annihilates the differences between the several members of the crew; as Eyal Peretz points out, “The hunt . . . reduces into oneness the multiplicity and plurality of life on the *Pequod*” (61). The three mates, the “omnitooled carpenter” (MD 443), the blacksmith whose life-story is dramatic (MD 457-8), the harpooners and the rest of the crew are tragically driven by Ahab into a combat with the demonic forces of life and their individuality is superseded by a common struggle to survive. As John Erskine interestingly observes:

The American pictures in the book belong to the shore, to the parts of the time and space from which these mariners come. On the sea the characters resolve human nature, the horizons melt into infinity. One begins to reckon in broad terms by height

and depth, and the purpose and the peril of the voyage begin to focus in the ancient poet’s sentence, “There is that Leviathan.” (243)

Identity becomes an elusive concept grasped only in the darkness, or never grasped at all: “[N]o man can ever feel his own identity aright except his eyes be closed; as if darkness were indeed the proper element of our essences, though light be more congenial to our clayey part” (MD 69). Paradoxically, darkness brings light, and light leads to blindness. The same reversal happens with whiteness.⁵ Instead of bringing peace or comfort in its clarity, it causes only dread and estrangement. In Shakespeare’s *Othello*, Iago, referring to the relationship between Desdemona and the Moor, remarks: “Even now, now, very now, and old black ram / Is tuppung your white ewe” (1.1.89-90). Iago’s prejudice is evident: black is bad. In *Moby-Dick*, white may not be entirely bad, but it is, in its very least, threatening and frightening:

Aside from those more obvious considerations touching Moby Dick, which could not but occasionally awaken in any man’s soul some alarm, there was another thought, or rather vague, nameless horror concerning him, which at times by its intensity completely overpowered all the rest; and yet so mystical and well nigh ineffable was it, that I almost despair of putting it in a comprehensible form. It was the whiteness of the whale that above all things appalled me.

[I]t shadows forth the heartless voids and the immensities of the universe, and thus stubs us from behind with the thought of annihilation . . . (MD 189,196)

Moby-Dick is thus identified with the forces that can drive humans to annihilation. It becomes evil incarnated or the “turbaned Turk” full of malice: “No turbaned Turk, no hired Venetian or Malay, could have smote him with more seeming malice” (MD 185). The borrowing from Shakespeare is more than evident:

Then must you speak,
Of one that lov’d not wisely, but too well:
Of one, not easily jealous, but being wrought,
Perplexed in the extreme: Of one, whose hand
(Like the base Indian) threw a pearl away
Richer than all his tribe: Of one, whose subdu’d eyes
Albeit unused to the melting mood,
Drops tears as fast as the Arabian trees
Their medicinable gum. Set you down this:
And say besides, that in Aleppo once,
Where a malignant, and turban’d Turk
Beat a Venetian, and traduc’d the state,
I took by the throat the circumcised dog,
And smote him, thus.
(5.2.339-352)

Just as Othello, the black Moor, Moby-Dick, the white whale, represents the Other, the exotic, the unknown that frightens just as much as it enchants humans. Just like Othello, who is capable of the best and the worst, Moby-Dick encompasses the good and the evil, the martyr and the hangman, the divine and the devilish. It is said to be: “ubiquitous” (MD 183); premeditated – “The Sperm Whale is in some cases sufficiently powerful, knowing, and judiciously malicious, as with direct aforethought to stave in, utterly destroy, and sink a large ship; and what is more, the Sperm Whale *has* done it” (MD 206) –; sovereign – “the Sperm Whale will stand no nonsense” (MD 207) –; and wicked.

If everybody serves, one way or another, as Ishmael acknowledges in *Moby-Dick* – “Who aint a slave? Tell me that.” (MD 24) – and Stephen Dedalus regrets in Joyce’s *Ulysses* – “I am the servant of two masters, Stephen said, an English and an Italian. [T]he imperial British state . . . and the holy Roman

catholic and apostolic church” (*Ulysses* 24) –, even Ahab obeys to someone: “Fool! I am the Fate’s Lieutenant; I act under orders” (MD 524). If even the mighty Ahab serves the Fortune’s designs, then *Moby-Dick* is yet again the exception. The haunted “vast dumb brute of the sea” (MD 342), the “expansive monster” (MD 327) becomes the haunter in the end, and, contrary to its human opponents, it eludes its destiny and, for once, refuses to be eaten by its own light (MD 291): “Like a plethoric burning martyr, or a self-consuming misanthrope, once ignited, the whale supplies his own fuel and burns by his own body” (MD 402).

In their struggle for life both whales and men are much alike; they both step over others in order to guarantee their own survival:

Witness, too, all human beings, how when herded together in the sheep-fold of a theatre’s pit, they will, at the slightest alarm of fire, rush helter-skelter for the outlets, crowding, trampling, jamming, and remorselessly dashing each other to death. Best, therefore, withhold any amazement at the strangely galled whales before us, for there is no folly of the beasts of the earth which is not infinitely outdone by the madness of men. (MD 369)

In their conception of life both sharks and men are much alike: “For we are all killers, on land and on sea; Bonapartes and Sharks included” (MD 147).

In revisiting *Moby-Dick*, I intended to highlight a few of its innumerable allusions to and direct quotations from Shakespearean referents in order to think about Melville’s own representation of the eternal battle of mankind against what we may call fate, the elements, the unknown, the demonic forces of the universe, human finitude, in one word, death. The truth is that all human beings have, sooner or later, to come to terms with the universality of danger and their own, unsurpassable, human vulnerability:

All men live enveloped in whale-lines. All are born with halters round their necks; but it is only when caught in the swift, sudden turn of death, that mortals realize the silent, subtle, ever-present perils of life. And if you be a philosopher, though seated in the whale-boat, you would not at heart feel one whit more of terror, than though seated before your evening fire with a poker, and not a harpoon, by your side. (MD 276)

Whale hunting may be, in the end, as dangerous as a stroll in the park, but it certainly has a different grandeur and a sublimity that arise from the challenge of this said vulnerability in the open “masculine sea” forever lulled by the “feminine air” (MD 505), the perfect site to launch yet another challenge, the one of “taming the chaos”, as Emerson (280) advised in “Uses of Great Man” (*Representative Men*). However, if this taming of the chaos is ever possible, in literature or in life, remains an open question.

And, if life is, as the bard said,

but walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing (*Macbeth* 5.5.24-28)

one may question the veracity of the facts reported in a tale totally based on Ishmael’s words, which range from “the fabulous” to “the testimonial” (Peretz 39), “suspecting them for mere sounds, full of Leviathanism, but signifying nothing” (MD 149). And this is not the only text from Melville that addresses this shady frontier between facts and fiction. In *Billy Budd, Sailor*, published in 1924, one can read near its end: “The symmetry of form attainable in pure fiction cannot be achieved in a narration essentially having less to do with fable than with fact” (*Melville’s Short Novels* 167). The same can be said of *Moby-Dick*. If

Ahab’s power derives from his wealth and his social status, and the white whale’s power derives from an incommensurable strength capable of sinking the unfortunate Pequod and her entire crew, Ishmael, the only one who survived this black tragedy, gets his power from the possibility of using words to build his own narrative of the events. As Whitman poetically puts it: “With the twirl of my tongue I encompass worlds and volumes of worlds” (40). As a storyteller, Ishmael too holds the power to mingle facts and fiction. As a writer, he gets to choose from a kaleidoscope of words and colours to reinvent his tale, just as America keeps reinventing itself. Hence, the question is: “Who in the rainbow can draw the line where the violet tint ends and the orange tint begins (*Melville’s Short Novels* 147)? Thus with a question I conclude⁶ and “The Drama’s Done” (MD 536).

¹ Research supported by FCT (SFRH/BD/62760/2009).

² The same could be said of many other great texts. As M. Keith Booker emphasises: “It is simply not possible to separate the characteristics of a work from the characteristics of the method of interpretation being used to read that work” (227).

³ “Shall I send you a fin of the Whale by way of a specimen mouthful? The tail is not yet cooked – though the hell-fire in which the whole book is broiled might not unreasonably have cooked it all ere this. This is the book’s secret motto (the secret one), – Ego non baptiso te in nomine – but make out the rest yourself.” (Melville, *The Writings* 196)

⁴ Cf. *King Lear* 2.4 – 3.1.

⁵ On the symbolism of the colour white, see MD 196-7.

⁶ “Thus with a kiss I die.” (*Romeo and Juliet* 5.3.120)

Works Cited

Booker, M. Keith. *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition: Toward a Comparative Cultural Poetics*. Michigan: The U of Michigan P, 2000 [1995].

Emerson, Ralph Waldo. “Uses of Great Man.” *Ralph Waldo Emerson: Selected Essays, Lectures and Poems*. New York: Bantam Books, 1990 [1850].

Erskine, John. “The Vastness of *Moby-Dick*.” *Critical Essays on Herman Melville’s Moby-Dick*. Ed. Hershel Parker and Brian Higgins. New York: G. K. Hall & Co, 1992 [1928]. 242-244.

Foucault, Michel. *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Trad. António Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70, 1996.

Joyce, James. *Ulysses*. London: Penguin Classics, 2000 [1922].

Lutwack, Leonard. *The Role of Place in Literature*. Syracuse, New York: Syracuse UP, 1984.

Matthiessen, F. O. *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. London: Oxford UP, 1941.

Melville, Herman. *Melville’s Short Novels*. Ed. Dan McCall. New York and London: W. W. Norton & Company, 2002.

---. *Moby-Dick*. London: Penguin Popular Classics, 1994 [1851].

---. *The Writings of Herman Melville: Correspondence*. Ed. Lynn Horth. Evanston and Chicago: Northwestern UP, 1993.

Mumford, Lewis. “*Moby-Dick*.” *Critical Essays on Herman Melville’s Moby-Dick*. Ed. Hershel Parker and Brian Higgins. New York: G. K. Hall & Co, 1992 [1929]. 395-407.

Olson, Charles. *Call me Ishmael*. San Francisco: City Lights Books, 1947.

Peretz, Eyal. *Literature, Disaster, and the Enigma of Power: A Reading of Moby-Dick*. Stanford: Stanford UP, 2003.

Shakespeare, William. *Macbeth*. London: The Arden Shakespeare, 2005.

---. *Othello*. London: Penguin Popular Classics, 2005.

---. *Romeo and Juliet*. London: The Arden Shakespeare, 2002.

---. *Hamlet*. London: Penguin Books, 1996.

---. *King Lear*. London: Penguin Books, 1996.

Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. New York: Dover, 2007 [1855].

Osment's *This Island's Mine*: Borrowing powerful voices



Estibaliz Encarnación Pinedo | Universidad de Murcia, Spain

As Dymkowski mentions in the introduction of *Shakespeare in Production: The Tempest*, “*The Tempest* is a wonderfully rich play [Shakespeare’s] last play seems unusually elastic; its almost miraculous flexibility [allows] it to embody radically different interpretations, characterizations and emphases.” (Dymkowsky 1). The number of very different adaptations which we can find is an example of its potential, and at the same time, it stresses the ambiguity of a play whose life expectancy seems eternal. An adaptation, however, does not just imply a recognition of the original’s value, but can be used in itself “as a weapon in the struggle for supremacy between various ideologies, various poetics” (Lefevere 234). In this essay I will analyse Philip Osment’s theatrical adaptation of *The Tempest, This Island’s Mine*. At first sight, this adaptation seems to bear very little resemblance with the original; it is based in London, none of the characters act or speak like those in *The Tempest*, there is no magical element whatsoever and the plot has nothing to do with the original. Nevertheless, the oppression and subordination under which many of the characters live coincides with a reading of *The Tempest* which has had many advocators throughout the critical history: the colonial and postcolonial reading. With this essay I want to highlight the significance of *The Tempest* as an incredible initiator of critical thinking.¹ Furthermore, I will question the necessity of discussing this postcolonial reading, concluding instead that what needs to be stressed is the power of literature as a way of expressing subaltern voices and social problems.

Oppression

As I pointed out in the introduction, initially there seems to be little connection between Shakespeare's and Osment's plays besides the title and the representation we find of the play within the play. However, they both respond to some extent to a colonial scenario where oppression is the controlling force. When *This Island's Mine* was first performed in 1988, *The Tempest* had long been read as powerful text for the preoccupations of colonial history. From the 1950s onwards, since the publication of Mannoni's *Prospero and Caliban: the Psychology of Colonization*, there have been many critical and artistic productions which agree with this view. In this understanding of Shakespeare's play, Prospero is regarded as the white coloniser who imposes his culture and his power on Caliban, the native Caribbean slave whose culture is denied by the established Western society.

Osment, on the other hand, is not interested in showing this historical past, which does not mean that there is no communication with the present. This link to modern times and Shakespeare's society might easily be observed if we ask *This Island's Mine* the following question: Are we still colonised? The answer becomes a clear and resounding affirmative when we see how the different characters of the play are constantly put down by forces which they need to fight. In this sense, Osment's *This Island's Mine* goes along with the colonial reading of Shakespeare's *The Tempest*, in so far as it succeeds in expressing the power of the oppressors and the struggle of those oppressed, that is, the established dominant against the "Other".

This movement towards the present is usually implicit in the term "adaptation". As Fischlin and Fortier state in the introduction of *Adaptations of Shakespeare*: "The notion of adaptation (from the Latin *adaptare*, to fit, to make suitable) implies a way of making Shakespeare fit a particular historical moment or social requirement." (17). Therefore, what Osment has done is to take the

original play and translate it into the language of 1980s England. By language I do not simply mean the lexical output, but everything that surrounds it, including culture, technological progress, people's preoccupations and passions, et cetera. For instance, by the time *This Island's Mine* was performed, England was suffering from a wave of discrimination towards homosexuals with the passing of the law Section 28 of the Local Government Act. This law, which prevented 'the representation of positive images of homosexuality in schools and any discussion of alternative living' (qtd. in Fischlin and Fortier, "*This Island's Mine*: Introduction" 255), encouraged a disapproval of gay people and, together with the emerging awareness of AIDS, boosted the rejection towards those who were different. This law is echoed in the play in the first scene, when the teenager Luke's fear of revealing himself as gay to his family and friends is expressed. His speech is interrupted by voices which shout "DON'T TEACH YOUR CHILDREN TO BE GAY" and "GOVERNORS TAKE ACTION TO PROTECT HEALTH AND MORALS" (Osment 259). These different voices are going to be a recurring aspect of the play, and they serve to express a very complicated idea of oppression. Unlike in *The Tempest*, England in Osment's play is no longer the coloniser but the colonised, since the USA is the one with the power. However, the idea of oppression in the play – and in our contemporary society – is more complex than that. We no longer have just one character imposing their will on the rest, but a multitude of simultaneous fronts which create a suffocating environment. Furthermore, the oppression does not merely come from an outsider that comes to take what he supposes to be his, but also from the very inhabitants of the island, England in this case.

Voices of oppression: talking about *Prosperos*

In the author's note to the play, Osment points to a complex understanding of narration and dialogue. Sometimes the two will cross the line, merging the

narrated parts and the bits of dialogue said directly by the characters. Furthermore, in the first production, all the actors were on stage during the whole performance, which helped create an ambiguity towards where the voices came from and to whom they were addressed. All these situations, together with the appearance of the voices mentioned in the previous section, create a space where many people can be heard, although none can stand out at the same time. Thus, the play gives an opportunity for different voices to be heard, the oppressors and the oppressed, without conferring power on any one of them. In *The Tempest*, Prospero is not only the main voice but also a kind of director/God who is able, through his magic, to control people's mind and will. Osment, on the other hand, has opted for the opposite process of taking power from him and giving it to others. This plurality of voices links the play with the postmodern moment and the emergence of subaltern identities. In the play we find many oppressed groups such as lesbian, gay or black people, who are put down by the main culture. In the following paragraphs I will analyse the presence of two major forces of oppression in the play: homophobia and racism.

Homophobia and its representations in the play

In scene 7, Mark tells his boyfriend how he has been fired from the restaurant where he worked. His boss' only explanation is that some members of the staff have complained and that he should understand "their fears" (263). A few scenes before that, we learn that they had just found out that Mark was homosexual, which made them feel uncomfortable in his presence. As Mark thinks when he sees their reaction,

Am I imagining it?

Or are they really being funny with me?

Ever since I mentioned Selwyn,

Told them I'd got a boyfriend. (260)

All the prejudices reflected in Mark's dismissal are part of one of the major voices of oppression within the play, directly affecting many of the characters in *This Island's Mine*. In the 1980s, together with the gay/lesbian liberation movement in England and the United States, there was an immediate rejection by certain groups of society which did not accept the differences and tried to banish homosexuality from their lives and culture. This part of society, expressed in the play through the different anonymous voices, works as a force of oppression and plays the part of one of the many "Prosperos" that exist in the play.

With regard to the homophobia within the play, one is able to appreciate that it is not only this external part of society that tyrannises the homosexual characters, but also their families, and ultimately themselves. We can find many examples in the play about this oppression from relatives. Martin, for instance, has suffered the rejection of his own family and lives now isolated from them. Ever since his sister, Luke's mother and her husband saw him in a demonstration for the rights of gay people, they have claimed to be "afraid of the effect [he] could have on Luke" (266). Similarly, Luke fears his mother's reaction when learning the truth about him, imagining a conversation with her in which someone will need to be blamed: "You didn't do wrong, Mam; It's nobody's fault; I am happy as I am" (259). Furthermore, Selwyn has also suffered from a rejection by some members of his family, especially his brother, who has actually "threatened to beat" (269) him up due to his homosexuality. Finally, Marianne has also felt uncomfortable with both her mother and her father from the moment they knew she was a lesbian, which ended up with her not being able to live up to their expectations.

Additionally, a third turning point is given to this homophobic oppression in the play, which is the inhibiting force from homosexuals towards homosexuals themselves. It is Martin, as a mature man who has lived and encouraged the emergence of the gay/lesbian minority, who is in a position to criticise the homosexual group from within. In the scene at the disco he seems to be complaining about the coldness and the shallowness of the present homosexual life, at the same time that he looks back with melancholia at a time when the fighting for freedom seemed to come hand in hand with a promising future. However, as he regrets in scene 16, the situation is not so encouraging: "Is that what we fought for all those years? Where did all that coming together go?" (272).

Racism

The second major force of oppression that we find in Osment's *This Island's Mine* is more closely related with the Shakespearean text and the postcolonial reading. In *The Tempest*, according to this interpretation, Caliban is seen as the Other, the racially and culturally different member of an "inferior" society which is oppressed by the white Western man. In the adaptation we are examining, racism still plays an important role in the discourse. There are several characters who have suffered the subjugation of other communities or individuals due to their colour or nationality. To what extent the issue of racism was important in Shakespeare's time is maybe something particularly difficult to address, but what is undeniable is that Osment has found some aspect of *The Tempest* which is very useful to express the particularly prominent problem of racism in his own time.

One of the characters that directly suffers this oppression is Selwyn, who is brutalised by the police for no other reason than being black. The attack reminds him of older times, when his older brother would advice him to run

whenever he saw a policeman approaching. To make things worse, Selwyn is carrying a book about gay workers and unions when he is stopped, which gives the policemen three reasons to “punish” him: he is black, gay and a threat to social stability. However, the different voices in the play make the issue much more complex than that. As it happened with the oppression derived from homophobic rejection, a kind of self-oppression or limitation that burdens the character, taking him deeper into his own conflict, is noticeable. Selwyn, when talking to Matt – here reduced to his white lover – fails to see the possibility of a real equality and fraternity between the two, which can be translated into an understanding of race as something that carries its own limitations. When Mark offers his help after Selwyn has been attacked, the latter rejects it, claiming that Mark would not be able to understand the pain that he is going through. By rejecting Mark’s help and going back to his mother’s, he is highlighting the difference between the two races and, at the same time, making it more difficult to find equality. Just a few lines before he is attacked, we are told that “Selwyn feels pleased with himself; He’s made it in a white man’s world; No need to feel victimized” (268). Whether it is a momentary disillusion or a real comprehension of life is not clear, but what can be drawn from the play is that racism is not simply something that happens from one group towards another, or at least, that the consequences that racism can have on a member of society can deeply affect, if not boost, their own vision of otherness.

Finally, what these two major oppressive forces come to represent in the play is a feeling of rootlessness which affects many of the characters. As in *The Tempest*, many of the characters in *This Island's Mine* do not feel at home; either because they actually moved or were forced to move, or just because they do not feel they belong where they are. For example, Luke runs away from home for fear of telling his parents and friends that he is gay. Martin and Marianne are alienated from their families for the same reason and live far away from their

relatives. Miss Rosenblum, Martin's landlady, had to run away from Germany due to the Nazis' racism. On the other hand, we can also find in the play a feeling of returning home or finding one's home someplace else. Selwyn, for example, decides to go home to his mother's for a while. Some of the characters, like Miss Rosenblum, who had lost her family, find their new home in England. We can appreciate this kind of reconciliation at the end of the play when she claims that "This is my home now, here's where I must make my life" (284).

Intertextuality. References and Characters

In this section I will analyse more closely some of the direct references which are made between the adaptation and the Shakespearean text. In order to do so, I will concentrate on the three characters that appear in the play within the play – Prospero, Caliban and Miranda – and who have their correspondences in the main narration of *This Island's Mine*. In the author's note, to which I already referred, Osment states that "[t]he doubling of Stephen/Prospero and Marianne/Miranda is important" (258). Even though he does not specifically explain why, it is clear that these characters, together with Selwyn, are the ones responsible for many of the Shakespearean references. Furthermore, the suggested doubling of some of the characters is used, most of the times, as a way of highlighting the differences instead of showing the similarities. What we find in *This Island's Mine* is an inversion of the original text; a kind of revision in which the characters have changed along with the society they now live in.

Stephen, Marianne's father, doubles up as Prospero in the rehearsals and in the final production of "The Tempest" at the end of the play. The first time he appears in *This Island's Mine* we see him through the eyes of his daughter:

White hair in stylish cut

Tanned urbane face

Expensive grey suit
Looking half his age
Relaxed and powerful (266)

The image we get from this description could be quite similar to the one we get from Shakespeare's Prospero. He is an aged man, even though he does not look old; he has features that remind us that he comes from the city – he is civilised –; and, more importantly, he has a “relaxed and powerful” expression. All of these details coincide with the Prospero we would typically find in a postcolonial reading of *The Tempest*, where Prospero, as the coloniser, would need to be powerful and a landmark of Western society. There are, however, several differences with this reading in *This Island's Mine* which are related to the updating of the adaptation, as much as to a new direction Osment takes, starting from a different point of view.

In *The Tempest*, it is Caliban – the native “savage” – who tries to rape the innocent Western virgin. Osment, in his adaptation, has turned that fact around, making Stephen/Prospero the one to actually rape the black “slave” – Mrs Berta Jones. The rape is described in the play in clear colonising terms:

What was she to do?
He was white,
A man
Her boss.
She was black
A woman
His maid.
And it was 1949. (280)

In case this was not enough to eradicate any trait of goodness that Prospero/Stephen could have, he is later exposed as responsible for selling blood in a bad condition to Africa, which caused the spreading of the HIV virus.

Another significant difference is that Prospero is now an American, becoming a threat to England and its inhabitants. Speaking as an American, he claims that his plan is to make the rest of the world a better place, echoing Gonzalo's utopian speech in *The Tempest*:

We're gonna build a better world,
Where there's no more war,
No more hunger,
No more disease.
Everyday new discoveries are being made
To make our life on earth a better one –
We're on the edge of a new age. (274)

These are the words of a hypocrite rather than those of a dreamer or a deluded man; an idea that is encouraged by the fact that we already know that he is actually contributing to the world's hunger and disease. In fact, instead of making this a better world, he is only making profit for his own interest and that of his new nationality. In this case, the USA constitutes the totality of the world for him; anything done for the benefit of this country, even though it proves detrimental to other places, is not only acceptable but also desirable.

Secondly, I will analyse Marianne, who doubles up as Miranda in *This Island's Mine*. When introduced, she is described as a "southern belle" (261) who has escaped from the USA in quest of her personal freedom. As Miranda in *The Tempest*, she is stranded on an island that does not exactly feel like home: "she sometimes feels that she has no nation; that she's stuck somewhere in the mid-Atlantic; an exile in both countries" (261). Nevertheless, even though we can find

similarities, Marianne stands out as an active and rebellious girl, which contrasts with the supposed lack of action of Miranda in the original text. She is very aware of her uprising against her father and his authority, taking it almost into a military context. When she is going to meet her father at the restaurant, she is decided to “attack” him by wearing a badge against the presence of US bases in England. The expressions with which her approach to the restaurant is described are almost warlike, showing the excitement and danger of the rebellious moment. In Scene 11, she puts the badge on “with nervous resolution”; instead of walking she is “rushing wildly”, “risking her life” and “colliding” (266) on her way to the restaurant. All these expressions stress both Stephen’s power and Marianne’s rebellion against him. Another example of her active character when confronting acts of injustice is found when some bullies hit her girlfriend’s son because of her mother’s homosexuality. The moment she finds out what has happened, she “rushes out of the door and down the stairs to find the bullies” (271).

Ultimately, this very active Marianne contrasts with the Miranda we see in the rehearsals of “*The Tempest*” within the play, who sticks to her lines and does not really stand out. In this regard, it is important to bear in mind that a change so noticeable in the characters does not necessarily mean a completely different understanding of the world and of the role of women. It would be unfair to compare Miranda’s freedom of act and speech in Shakespeare’s text and in Osment’s play, and to conclude that the latter shows a more progressive approach. What I hope the contrast brings out is the process of adaptation and updating; taking *The Tempest* to a contemporary context implies the necessity of modifying and stressing the cultural change, as well as its similarities.

Finally, Selwyn is identified in *This Island's Mine* with Caliban. The doubling-up of the actor, in this case, does not need to be stressed in the author’s note since he is already an actor in the play, and in the play within the play. As

mentioned before, he has been the object of racist and homophobic repression and brutality. As Caliban in *The Tempest*, he fails to fit, at least momentarily, into a world in which he represents “otherness”.

His approach when interpreting Caliban is not welcomed by the director of the play, who with the following lines interrupts the rehearsals and demands a more “savage” tint in the interpretation:

Selwyn, darling,
Caliban is a primitive,
He tried to rape Miranda,
So don't try and give us the noble savage,²
It just won't work,
It's an oversimplification
It will destroy the balance of the play.
Prospero is the hero,
Not Caliban. (263)

This short commentary is charged with meaning and opens up various interpretations. First of all, it alludes to a reading of *The Tempest* which is the total opposite of that shown in the rest of Osment's play. In this view Prospero is seen as a humanist, a noble old man who has been betrayed by his brother. Caliban is, therefore, the brute savage who is necessarily dominated because of his immoral actions. In contrast, by stressing Caliban's frustrated attempted rape in *The Tempest*, the audience's attention is drawn towards what is happening outside the rehearsal, that is, the actual rape committed by Stephen in *This Island's Mine*. Consequently, if we should never forgive Caliban for what he did, we should never forgive Stephen's crime.

In other rehearsals, we find similar comments that seem to point to a traditional representation of Caliban on stage. Selwyn is told to use his body and

to have a strong accent, that is, he is reminded of the necessity of highlighting the stereotypical differences between both races. What is more interesting however, is that Selwyn's supposed intention of not stressing Caliban's differences as much as the director of the play would like him to contrasts with what he does in real life. As we saw, after being brutalized, he feels that there might be a gap that cannot be filled between black and white, highlighting his otherness rather than making it disappear.

Conclusion

As we have seen, what really links *This Island's Mine* and *The Tempest* with postcolonial theory is the representation of the oppressors and the oppressed. Nevertheless, in our contemporary society the change comes with a plurality of Prosperos, that is, we are no longer able to blame just an individual for all that is going wrong in our lives. On the contrary, we live under the pressure of many different narratives³ which we are, in a sense, responsible for. These different voices – racism, homophobia, unemployment or violence – are shown in the play as the main preoccupations of contemporary life. Furthermore, the implications of the title chosen for the adaptation – which is a direct reference to a sentence uttered by Caliban in the original text and which has been used by many critics as Caliban's desperate and rightful claim on his supremacy over the island – does not necessarily imply that the postcolonial reading is the appropriate one. As we can find in an essay by Walch:

The opaqueness and the openness of Shakespeare's plays have moved very much into the foreground of contemporary Shakespeare criticism. Gone seem the times of critical claims to a single valid interpretation. Instead, Shakespeare's play-texts have begun to be considered the ground for many simultaneous readings, all legitimate even if frequently mutually exclusive. (Walch 223)

Therefore, if there is not one good and rightful reading of *The Tempest*, there is no reason to argue whether Osment's approach is appropriate or not. Instead, what we are left with is a society that uses Shakespeare as a way of expressing its own concerns. Osment, in this case, uses the power of the voices we find in Shakespeare in order to fight against what he feels is wrong or should be changed. It is, perhaps, in this ongoing potential to express different ideologies that the true genius of Shakespeare lies.

¹ I am considering here the definition of Critical Thinking given by Michael Scriven and Richard Paul:

“Critical thinking is the intellectually disciplined process of actively and skilfully conceptualizing, applying, analyzing, synthesizing, and/or evaluating information gathered from, or generated by, observation, experience, reflection, reasoning, or communication, as a guide to belief and action It entails the examination of those structures or elements of thought implicit in all reasoning: purpose, problem, or question-at-issue, assumptions, concepts, empirical grounding; reasoning leading to conclusions, implications and consequences, objections from alternative viewpoints, and frame of reference. Critical thinking – in being responsive to variable subject matter, issues, and purposes – is incorporated in a family of interwoven modes of thinking, among them: scientific thinking, mathematical thinking, historical thinking, anthropological thinking, economic thinking, moral thinking, and philosophical thinking. (in <http://www.criticalthinking.org/pages/defining-critical-thinking/410>)

In this sense, *The Tempest* can be considered a promoter of critical thinking in so far as it still makes people reflect on their lives and be able to project their interests and preoccupations by using the text – adapting, for example – to achieve various needs. The power of being able to actually change the original text according to our specific interests shows the importance of critically thinking and updating information and contrasts with the blind acceptance of those who do not discern what is important or relevant.

² The same “noble savage” has been used by authors such as Greenblatt regarding the colonial reading of *The Tempest*. In *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, despite Greenblatt's defence of the oppressed, he recognizes that Caliban is, at the end of the day, “anything but a Noble Savage” (26).

³ In the Lyotardian sense. In *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir, 1979)*, Lyotard states:

In contemporary society and culture – postindustrial society, postmodern culture – the question of the legitimation of knowledge is formulated in different terms. The grand narrative has lost its credibility, regardless of what mode of unification it uses, regardless of whether it is a speculative narrative or a narrative of emancipation The principle of a universal metalanguage is replaced by the principle of a plurality of formal and axiomatic systems capable of arguing the truth of denotative statements (37, 43).

The general understanding of oppression that we get from *This Island's Mine* is in agreement with Lyotard's vision of power and language in a postmodern society. The fact that there is no longer a Grand Narrative emphasizes the plurality of forces which are so prominent in the play.

Works Cited:

Dymkowski, Christine. "Introduction". *Shakespeare in Production: The Tempest*. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 1-93.

Fischlin, Daniel and Mark Fortier. "General Introduction." *Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*. Ed. Daniel Fischlin, and Mark Fortier. London: Routledge, 2000. 1-22.

Fischlin, Daniel and Mark Fortier. "*This Island's Mine*: Introduction." *Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*. Ed. Daniel Fischlin, and Mark Fortier. London: Routledge, 2000. 255-257.

Greenblatt, Stephen. *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*. New York: Routledge, 1990.

Lefevere, André. "Why waste our time on rewrites? The Trouble of Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm." *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Ed. Theo Hermans. London/Sydney: Croom Helm, 1985. 215-243.

Lyotard, Jean François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis, U of Minnesota P, 1984.

Mannoni, Octave. *Prospero and Caliban: the Psychology of Colonization*. London: Methuen, 1956.

Osment, Philip. "*This Island's Mine*." *Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*. Ed. Daniel Fischlin, and Mark Fortier. London: Routledge, 2000. 258-284.

Walch, Günter. "What's the past is Prologue: Metatheatrical Memory and Transculturation in *The Tempest*." *Travel and Drama in Shakespeare's Time*. Ed. Jean-Pierre Maquerlot and Michèle Willems. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 223-238.

Desperate Responsibility: A Postdramatic Reading of the Author's Presence in Shakespeare's *The Tempest*



Jan Suk | Charles University, Prague, Czech Republic

The art of theater cues the audience that the performance is over. Shakespeare uses an epilogue to tell them when to applaud, modern theater gives the cue with lights or curtain, and each tradition has its own way. But we must have permission to engage again with our lives. (Woodruff 7)

The ambiguity of *The Tempest* by William Shakespeare provokes and offers various readings. Walch remarks on *The Tempest's* “remarkable resistance to interpretative closure” (224) possibly due to the openness of the text as well as its length, the grotesquely bizarre flatness of the characters, the allegorical quality of the work, its message, and finally, the strong authorial appeal at the end of the play. The aim of the present paper is to highlight the author's presence in the play in the mirror of postdramatic theory. The 21st-century theatrical assertion of the real creates a refreshing look at the interpretation of Shakespeare's *The Tempest* as well as postulates the inevitable necessity of re-enacting Shakespearean theatre by subverting Elizabethan staging practices and developing its metatheatrical quality. Furthermore, the paper highlights several shared features of approaches to staging by both Shakespeare and Forced Entertainment, a leading British experimental theatre troupe, such as the author's creative dramaturgies, imagination, and manipulation of the audience. Finally, the paper attempts to approximate *The Tempest* to *Spectacular*, the latest show of Forced Entertainment.

Citação: Jan Suk, “Desperate Responsibility: A Postdramatic Reading of the Author's Presence in Shakespeare's *The Tempest*”. Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos / An Anglo-American Studies Journal. 3rd series. 2 (2013): 89-99. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ler.letras.up.pt/>.

Ambivalence

As argued above, *The Tempest* is an ambiguous play in many aspects, including its hard-to-locate genre. Various scholars argue that *The Tempest* belongs to the genre of comedy, romance, revenge tragedy, or allegory. Aware of certain ambivalences of the author's presence in the play, Yachnin postulates: "[T]he reading of the play as pseudo-allegorical autobiography is a plausible – even the probable – interpretation of *The Tempest*" (120). Accepting the pseudo-allegorical reading enables us to manoeuvre between the text and the act of interpretation more freely. Such formal, authorial and interpretative openness, as argued above, creates the ambiguity, which is described by Richter as "deliberately enigmatic" (qtd in Yachnin 124). Added to this, the ambivalence lies also in locating the central character, who is, as shall be illustrated further, most frequently Prospero: the creator, conjurer, manipulator of the characters in the play and possibly of the audience as well. Therefore, some scholars naturally identify the character of Prospero with William Shakespeare. As a result, several interpretations accentuate the view that the central character of the play is William Shakespeare speaking via Prospero – thus the play is read as Shakespeare's farewell to the stage,¹ or "Shakespeare's legacy" (Orgel 178). Taking into consideration that *The Tempest* was the last play Shakespeare wrote as a whole and realizing that at this time (1611) the playwright must have been a distinguished and a popular playwright, this idea appears perfectly plausible and justifiable and such a reading still remains popular.² From the early 19th century onwards, Shakespeare has been primarily canonized not for the subject matter of his works, but rather for his linguistic capacity and ability to create organic, believable and complicated characters. Correspondingly, Shakespeare's acclaim lies in the hundreds of believable characters he created. Throughout his plays, arguably, it is Prospero who most vividly personifies Shakespeare himself, most

apparently in the Epilogue of the play. Similar readings enable one to approximate *The Tempest* to the techniques of modern theatre, metatheatre (Walch 226) or postdramatic theatre. Thereby the audience is reassured that it is witnessing a play written by William Shakespeare and performed by a performer enacting Prospero. Additionally, it might be noted that *The Tempest* shows an extraordinary imbalance and even disproportion of characters, with Prospero being the most eloquent and physically present character. According to Marvin Spevack's word count, Prospero's lines compose 29.309% of the play and highly exceed those of other characters.³ Logically, Prospero becomes the focal and pivotal point of the play, the agent and driving force of its action. In his essay *If by Your Art: Shakespeare's Presence in The Tempest*, Yachnin goes on to develop a theoretical reflection on the authorial presence of Shakespeare in his plays by introducing three-dimensional characters, whose convincing self-conscience is achieved by "ambiguity, inconsistency, and overdetermination" (120).

It is via alchemy that Prospero conjures the tempest and thus is enabled to execute his revenge. Alchemical creation not surprisingly conveys the metaphor for authorial creative energies; the term "tempest", after all, was in the Renaissance period used also to indicate the boiling temperature of a certain solution, as Hilský points out (92). This assumption leads to the conclusion that magic and art in *The Tempest* might take the form of instruments, most notably instruments of revenge. In *The Theatre in Life*, Evreinoff claims that "this ability to imagine something 'different' from everyday reality and to 'play' with this imagination, was also a pre-condition for religion" (24). Such sacral understanding triggers the meaning into the binary relationship of the author and god versus main character and the audience, thus identifying Prospero with the godly, immortal, performing agent of William Shakespeare. On the other hand, a notable number of scholars recognise the main character/Shakespeare

“in Miranda and Ariel as in Prospero” (Orgel 180). Arguably, Prospero represents God – through his knowledge, words, and illusion, which create the whole “dream world” on the island, thereby coming close to representing the work of a playwright, here Shakespeare with his creative potential. A biblical approximation to *The Tempest* signifies, according to Steven Marx, another parallel between the creation and omnipresence of the author: “The creator God, therefore, must be both the story’s protagonist and its author” (23). This whole situation offers, through a postdramatic lens, an inevitable parallel with Austin’s theory of performativity – with the words that conjure the world, that perform whole worlds: *Totus mundus agit histrionem*, all the world is a stage.⁴ Correspondingly, the tempest in the play embodies the change, metaphorically meaning the author’s creative art, as in the line “If by your Art, my dearest father” (1.2.1), where Miranda alludes to Prospero’s creative magical powers. The omnipotent possibility of the creator or individual undoubtedly reflects the then contemporary rising importance of the individual. The audience is thus transformed, via alchemical/theatrical experience, from *it* into *they*. “His [Prospero’s] power transforms the island into a stage and the environment into theatrical effects” (De Sousa 166).

Another ambivalent element of the play is its unusual time frame. Together with the *Comedy of Errors*, it is the only play by Shakespeare to follow the neoclassical three unities. Still *The Tempest* is a work concerned with time. Its title, as Martin Hilský points out, suggests the resonance of *tempo*, or *tempus* (94). The story time is both linear and dense – almost real spectating time, without the conventional shifts and jumps of its Elizabethan contemporaries. The actual action of the play occupies a period of approximately six hours; through several allusions and sub-narratives, the story time of the play, however, “dilates its boundaries to encompass events extending over a period of more than two

decades” (De Sousa 159). Such a framing, temporality within eternity, summons awareness of the limited powers of the author, alluding further to the audience’s existential reaffirmation, signalling what Suk calls metaphysical death (104-107) i.e. death not present, but immanently perceived. The metaphysicallity and *timenessness*, and at the same its timelessness, create, as Woodruff highlights, a somewhat unclear boundary between the real and the acted:

Sometimes after the last line of *The Tempest*, we in the audience are silent for a while, before the applause begins. . . . Suppose the charm never broke, and the applause never began. . . . When we applaud, we set the actors free and, at the same time, free ourselves from the spell actors have cast over us. . . . Life would stop, if the play never does. (7)

Blurring, going over the line between life and theatre, illusion and the real, the fictional provisional, is one the aspects of modern spectatorship that the play seems to anticipate. The mystery, however, remains whether Shakespeare’s audience truly identified Prospero with Shakespeare, or if it all remains within the frame of modern scientific analyses. Woodruff’s aforementioned suggestion implies the manipulating power of the play and supports the main protagonist-author, who thereby imposes a certain responsibility on the audience, such as the one referred to by Prospero in the Epilogue, where he begs the audience to free him – Prospero/Shakespeare: “But release me from my bands/ With the help of your good hands.” [Epilogue]

This awareness of yourself as well as reaching out to the audience articulates a metatheatrical reaffirmation of the spectating process, its reference to reality, and a self-referentiality in which the audience can laugh at the protagonist while feeling empathetic simultaneously. Many contemporary postmodern theatres, like the British Forced Entertainment, address the

audience directly in the course of their plays, postdramatically transforming the audience from the very beginning of the play, not leaving that to the finale. The audience inevitably becomes a compatriot, co-creators of the play from its very start.

The *Tempest* Spectacular

There are many similarities between Elizabethan theatre and the plays of Forced Entertainment. Primarily it is their up-to-datedness: both Shakespeare and Forced Entertainment borrow richly from period sources, be it Virgil, the Bible or Montaigne, or television films, overheard conversations and internet pages. Additionally, one may argue, both struggle on the border between fiction and reality. In both cases the audience is taken into the play, manipulated into the authorial scenario. A crucial aspect towards understanding such theatres is the audience's responsibility. According to Yachnin, "*The Tempest* represents the natural culmination of a tendency in Shakespeare's drama towards giving the audience increased responsibility for making crucial decisions about the meaning of his plays" (120). Similarly, Tim Etchells, the director of Forced Entertainment and writer, deliberately elaborates on Michael Herr's theory "that you are responsible for everything you saw as well as for everything you do" (Etchells 14), which implies a notion of performance, developed by Erving Goffman, as a "cultural behavior for which a person assumes responsibility to an audience" (Hymes 208). This responsibility shift enables the author to develop his omnipotent bird's eye view, and to impose onto the witnesses in the audience a considerably larger demand for attention, even the experience of what might be understood as a feeling of failure or guilt.

In postdramatic terms, according to Lehman, theatre means the collectively spent and used up lifetime in the collectively breathed air of that

space in which performing *and* spectating take place (Lehman, *Postdramatic Theatre* 17). Thus the arena of the theatre creates a confluence of energies, ideas, and simple being together. Then the actors, as stated above, no longer become alienated beings but instead co-create a collectively unmediated experience of theatregoing. Therefore, it is not by accident that Forced Entertainment's plays resemble those of William Shakespeare in their nature and structure. (Lehman, *Shakespeare's Grin* 103-118). It is no surprise that, with the help of postdramatic theory, the 21st-century works of Forced Entertainment are becoming irresistibly more and more appealing. Their 2009 play, *Spectacular*, magnificently builds on Elizabethan conventions of illusionary theatre. If we add to this the appeal to the audience, we have an ingenious confluence of *The Tempest* and *Spectacular*. Like *The Tempest*, *Spectacular* has one strong character, a narrator-cum-commentator-cum-conjuror-cum-creator. Like Prospero, the central character creates a world not only open to the audience, but completely giving to the spectators the scope for them to enact the whole visual and audio setting of the play. The main protagonist, Robin, dressed as a skeleton, directly addresses the spectators in this way:

Yes, actually what might be helpful is if we could all just sort of imagine our way back to the beginning. So if you could all just imagine that you are coming to the theatre and there's that nice atmosphere, people looking forward to a nice night out.
[*Spectacular*]

The following passage clearly offers the assertion of the audience's theatrical presence, a crucial acting strategy of postdramatic theatre. The summoning of presence in absence creates anticipation and further attacks on the audience's imagination, thus producing a certain energetic investment. The perception of

the play thereby remains highly individualized, idiosyncratic, unique, and thus driven by responsibility.

You're just thinking about another time, another place. A street. Or a forest..... [sic]
And then suddenly, you find yourself here, standing in front of everyone, and you think to yourself: 'Well, how long have I been away for? How long have I been standing here not saying anything. I don't know – 10 seconds? A minute?' [*Spectacular*]

The extract, taken from roughly halfway through the play, displays a fragility, a compassionate metatheatrical appeal and a reassertion of the here and now somewhat similar to the one which can be witnessed at the closure of *The Tempest*,

Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have's mine own,
Which is most faint: . . .
But release me from my bands
With the help of your good hands:
. . . And my ending is despair,
Unless I be relieved by prayer,
Which pierces so that it assaults
Mercy itself and frees all faults.
As you from crimes would pardon'd be,
Let your indulgence set me free. (Epilogue)

What Shakespeare achieves in the Epilogue of his play *Forced Entertainment* puts forward from the very beginning of their play. The vulnerability of the individual spectator is appealed to constantly. In *Spectacular*, the main protagonist, Robin, conjures the world to the audience, leaving the play's visual and sound texture almost entirely in their hands and minds. Unlike *The Tempest*,

and besides the skeleton costumes, there are neither props nor costumes in *Spectacular*. The whole play remains extremely un-spectacular visually, realistically. On the other hand, given the fact that the audience invests their fantasy into it, the play may turn into an overwhelming theatrical experience. A similar thing might be argued in the case of *The Tempest*: to believe that Prospero is aware of the audience's presence and that the audience members realize their spectating experience turns the play of *The Tempest* into a genuine postdramatic experience. Both *The Tempest* and *Spectacular* are plays that stimulate extraordinarily what Goffman stresses as the quintessence of a performance, the relationship between a performer and the audience. Like Goffman, also Geertz believed that only those plays involving the participants in "deep play" are likely to raise real concerns about fundamental ideas and codes of the culture (1-37). Thus, both of the plays, the Elizabethan *The Tempest* and the 21st-century *Spectacular*, summon engagingly thought-provoking insights into the authors' creative alchemical laboratories.

In a postdramatic reading of *The Tempest*, its liminal ambiguity and openness may transit into the liminoid,⁵ i.e. optional, voluntary, unexplained. This shift from liminal performance – which is able to invert the established order, but never subvert it – into liminoid activity – which is much more limited and individual, having to do with the audience's responsibility or conscience – not only greatly outlines authorial creativity but also possibly expresses the difficulties of life and the author's appeal for understanding, sympathy and apology; in other words, it represents the modern need for seeking compassion and the necessity to articulate this in a confessional manner through a desperate ending. The postdramatic elaboration on the understanding of the spectators' role and the theatre's insistence on the real – the "*theatre of the present*" (Lehman, *Postdramatic Theatre* 142) – conjures new parallels and encourages

the reading that the main character of *The Tempest* is neither Shakespeare nor Prospero but the audience/spectator/witness naturally manipulated by the author, be it Prospero/Shakespeare or Robin/Tim Etchells. The ambivalence of reading *The Tempest* in a postmodern context and with postdramatic theories manifests a somehow very believable, painful, even desperate responsibility.

¹ The idea was first justified by Thomas Campbell in 1838. See William Shakespeare, *Dramatic Works*, ed. Thomas Campbell (London 1838).

² For the most frequent cases, one may refer to Alvin Kernan and Harriett Hawkins.

³ Caliban is the second most eloquent character with 8.393% of the words of the play, followed by Stephano with 8.137% and Ariel 7.888%. See Marvin Spevack's conclusions (from *A Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare*, 1968-80) quoted in Alden T. Vaughan and Virginia Mason Vaughan 7.

⁴ One recognizes the Shakespearean quote which was later also inscribed on the Globe Theatre.

⁵ For the treatment of the Liminal and Liminoid see Victor Turner, "From Liminal to Liminoid in Play, Flow, and Ritual" in *From Ritual to Theatre, Human Seriousness of Play*, 20-60.

Works Cited:

Etchells, Tim. *Certain Fragments*. New York and London: Routledge, 1999.

Evreinoff, Nicolas. *The Theatre in Life*, trans. Alexander Nayaroff. New York: Brentano's, 1927.

Geertz, Clifford. "Deep Play: Notes in the Balinese Cockfight." *Daedalus* 101 (1972): 1-37.

Hilský, Martin. "Doslov [Afterword]." *Bouře [The Tempest]*. By William Shakespeare, trans. Martin Hilský. Praha: Atlantis, 2007.

Hymes, Dell. "Breakthrough into Performance." Ed. Ben-Amos and Goldstein. *Folklore*. New York and London: Routledge, 1969.

Lehman, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge, 2006.

---. "Shakespeare's Grin, Remarks on Worldtheatre of Forced Entertainment." *Not Even a Game Anymore: The Theatre of Forced Entertainment*. Ed. Judith Helmer and Florian Malzacher. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2004.

Marx, Steven. *Shakespeare and the Bible*. Oxford: Oxford UP, 2000.

Orgel, Stephen. *The Authentic Shakespeare - And Other Problems of the Early Modern Stage*. New York: Routledge, 2002.

Richter, Anne. "Introduction." *The Tempest*. By William Shakespeare. New Penguin Shakespeare. Harmondsworth: Penguin, 1985.

Suk, Jan. *Issues of Death*. Diss. University of Hradec Králové, 2003.

Turner, Victor. *From Ritual to Theatre, Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publishing, 1982.

Vaughan, Alden T. and Vaughan, Virginia Mason. *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.

Woodruff, Paul. *The Necessity of Theater*. New York: Oxford UP, 2008.

Walch, Günter. "What's the past is Prologue: Metatheatrical Memory and Transculturation in *The Tempest*." *Travel and Drama in Shakespeare's Time*. Ed. Jean-Pierre Maquerlot and Michèle Willems. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 223-238.

Yachnin, Paul. "If by Your Art: Shakespeare's Presence in the *Tempest*." *English Studies in Canada* 14.2 (June 1988). Rpt. in Lee, Michelle ed. *Shakespearean Criticism* Vol. 124. Detroit: Gale, 2009.

Between darkness and light: a cross reading of Conrad's Heart of Darkness and Huxley's Island



José Eduardo Reis | Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal

In a remarkable set of three talks on the unity of European culture, broadcast to a German audience just after the end of the second world war, the poet and essayist T. S. Eliot displayed a multicultural understanding of literature, by positing that "no one nation, no one language, would have achieved what it has, if the same art had not been cultivated in neighbouring countries and in different languages" (112). Eliot expounded this idea of a plural autonomous identity existing within a broader cultural interdependent unity on the basis of his own verbal awareness and poetic experience. Firstly by pointing out to the manifold historical, racial, cultural inputs and linguistic (sound and lexical) influences that lead to the making up of the modern English language and to its peculiar rhythmical appropriateness to literary and poetic expression. Secondly, and as if redeeming himself from the slightly parochial tone of his comments on the highly distinctive musical rarefaction of the English idiom, by postulating that the conditions for the persistence and renewal of the overall quality of any national literature depend not only on the learning and reviving of its own sources but also on its ability to assimilate foreign influences. In Eliot's sense, literature may therefore be viewed both as a verbal layout for the aesthetic potentialities of any national language (which is, after all, a dynamic and symbiotic structure of sounds and meanings), and a multicultural phenomenon of interplays and reversible influences between discrete verbal and literary traditions.

We started with Eliot's argument simply to recall that the sociological concept of multiculturalism may be productively applied to the phenomenology of literature and - since that has to do with the purpose of this paper - to the

reading of cultural distinctions, discontinuities and contradictions that may be narratively interwoven in the plot of fictional works. Our proposal implies thereby a conceptual import or transference of the coeval and dominant sociological meaning of multiculturalism, "the recognition and study of societies - [of literary works, we might say] - as comprising distinct but related cultural traditions and practices" (189), to the field of literary studies, in order that it may work as an hermeneutic device to decode, for instance, literary representations of "cultural-clashes" and "cultural-sympathies" (64). We chose two narratives from the western literary canon (although not mentioned in Harold Bloom's essay) to give an illustration of those possible clashes and sympathies: Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and Aldous Huxley's *Island*. Clearly, we are dealing here with texts historically non-contemporaneous, each of them carrying a distinct aesthetic profile, belonging to dissimilar, although traceable, literary memories, and evoking disparate speech genres. Nevertheless, the intercultural motif of both narratives allows for a constructive comparative reading that raises perplexing philosophical questions, particularly when they converge on their common topic on which we wish to ponder, namely that of the "Essential Horror".

Conrad's *Heart of Darkness* was originally published as a serial in three instalments in *Blackwood's Magazine*¹ in 1899, and later, in 1902, as the second story of the volume *Youth: A Narrative; and Two Other Stories*. It is a novella whose metaphorical title² is already an indicator of its predominant symbolism, both on the level of its verbal form, of its expressive and stylistic modulations, charged with connotative and double-edged sentences, and on the level of its plot, of its narrative construction which contains a wide spectrum of thematic configurations that allow various epistemological readings. Such readings may adopt different frames of reference, ranging from economic and political perspectives to sociological and psychological emphases, or from an ideological

and cultural focus to questions of philosophical and ethical principle. But, whatever the theoretical perspective, the analytical device or the hermeneutic medium one may employ to read *Heart of Darkness*, one cannot ignore the pervasive symbolism of the story, which can be interpreted as, just to mention a few possibilities, "an attack upon Belgian colonial methods, a moral tract, a study in race relationships" (Haugh 239); "a description of the ivory trade as the vilest scramble for loot" (McLauchlan 388), a "political autopsy of imperialist myths" (Stewart 358), a "spiritual voyage of self-discovery" (Guerard 244), or - more in line with our own argument - a striking literary example of what we have previously called "cultural clashes"; briefly, as an inverted, distorted representation of multiculturalism.

The symbolism of *Heart of Darkness* will resound and prevail in every way over all these readings, reaching beyond the core meaning of the story, which may be told as follows: a seaman named Marlow, teller of his own tale, employee of a European (Belgian) trade Company, journeys to colonial Africa (to the Belgian Congo); bewildered by the European administration's mismanagement and disgusted by the pitiless, racist and greedy conduct of the colonial agents and white traders, Marlow hears about Kurtz, a charismatic agent of the Company; intrigued and fascinated by the prospect of meeting Kurtz, Marlowe, as skipper of a steamboat, sails up the "mighty" river (the Congo river) into the depths of the jungle with the main mission to load the ivory, gathered and stored at a distant hinterland station by Kurtz; the latter, either due to his disgust at the disruptive white dominion over the native's way of life or simply due to his own desire to overcome western social restraints and to return to a more vital state of being, has left the Company behind to become himself a tribal leader, apparently untrammelled by conventional and moral restraints; the meeting between Marlow and Kurtz, in the heart of the African wilderness, constitutes the critical moment of Marlow's journey, which starts and ends at

the "whited sepulchral" city - a metaphorical characterization of an unnamed imperial European town (Brussels). All these narrative events are permeated with a chiaroscuro imagery and, in their rhetorical mode of composition, they exhibit a pictorial quality, sometimes a static contrast, sometimes a diffused amalgam, of dark and light black and white, symbolical meanings. Marlowe's style is therefore consonant with the multilayered content of the story he tells and with its ambivalent connotations: "to him - as it is stated by the main narrator's voice - "the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a gaze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine" (Conrad 9). The very first words of Marlow, when introducing the story of his own journey to his four listeners, on the deck of the sailboat *Nellie* at anchor in the river Thames near London, operates as a prefatory key to the predominant chiaroscuro symbolism of the narrative and its further complexity. In fact, Marlow's apparently dichotomous judgement on the darkness of the uncivilized pre-Roman London, versus the enlightened civilized Christian London is immediately derogated by his recognition that human history is ruled by some "quivering" or intermittently rhythmical law, whereby the predominant darkness (represented by the Schopenhauerian permanent antagonism between the egoist will-to-live and the pitiless survival of the stronger) seems to coexist with episodic flashes of light (represented by the Platonic cultural drive to socialize the egoist will-to-live and the rational primacy of law over force): "And this also - states Marlow when referring to London - has been one of the dark places of the earth. [...] Light came out of this river since - you say Knights? Yes, but it is a running blaze on a plain, like a flash of lightning in the clouds. We live in the flicker - may it last as long as the old earth keeps rolling!" (9) This permanent flicker, which could mean either a subjective perception of unsteady states of social wisdom, or an

objective materialization of contradictory historical data, either consists of endless configurations of timeless patterns or, indeed, is our glimpsed perception of them.

The pattern of "cultural clash" is, undoubtedly, the very iterative flickering sight of man's historical experience, and Conrad's *Heart of Darkness* illustrates this to the limit. One of the most memorable passages denouncing the culture clash that was so redolent of colonialism, is precisely the one in which racial relationships, based on cultural oppression and brutal deprivation of human dignity, are presented not by means of any subtle or connotative device, but through an impressionist³ black and white description of skin colour, the black of the slaves and the white of the European accountant, representative of colonial loot, the diligent organizer and preserver of the bureaucratic financial gains of racial exploitation. Side by side, in their respective antagonistic social roles, asymmetrical physical features and numerical disparity, black slaves and white accountant signify the ill effects of a counterfeited, unbalanced "encounter" between cultures. Conrad's use of the black and white motif is at its most intense - one could say to the point of dramatic redundancy - when Marlow first steps into the colonial reality. He sees black slaves lying under the darkness of tree shadows, a bundle of crawling and debased bodies tied up together like a set of dismantled and broken cog-wheels, and a white accountant strolling in his impeccable white suit, indifferent to the inhuman scenario that justifies his own role as an indispensable link in the machinery of colonial oppression. This impressionist realism is charged with ironic symbolism: ultimately, the dense but earthbound blackness and the upright but evanescent whiteness of their respective bodies evoke the heavy racial bondage of the African natives to the ungrounded and excrescent (dis)order of the European invader. "Black shapes crouched [...], clinging to the earth, half coming out, half effaced within the dim light, in all attitudes of pain, abandonment, and despair [...] bundles of acute

angles sat with their legs drawn up. [...] I met a white man [...] I saw a high, starched collar, white cuffs, a light alpaca jacket, snowy trousers, a clean necktie, and varnished boots." (Conrad 20-21).

The lasting quality of the light that flickers on and off or the durability of the dark shadows that flicker across the light, are both variations on a theme that can also be found in the other fictional work we have selected to further develop our argument, namely Aldous Huxley's last novel, *Island*. With *Island* we have reached "no man's land", that is to say, we are entering the realm of utopia which, from a purely literary point of view, evokes a distinct narrative paradigm - paraphrasing F. R. Leavis - from the great aesthetical tradition of the novel to which *Heart of Darkness* belongs. That distinction leads us back to the eponymous seminal work of Thomas More, whose original full title - *Concerning the best state of a commonwealth and the new island of utopia* (More 1) - not only suggests the predominance of the descriptive quality of its content over the narrative fabrication of its plot, but also, due to its superlative characterization of a political mode of governance, suggests that a thematic emphasis be placed on the idealization of social and ethical relationships. Thus, while *Island* belongs to "this nameless and tricky genre" of utopia, as Wayne Booth called it (Elliot 103), both its organic literary consistency and its indispensable narrative framework are more than sufficient for it to be justifiably identified as a novel by its own author. We could therefore characterize *Island* as a utopian novel, or, at least, as a novel that incorporates some of the main traits belonging to a genre devoted to an imaginary presentation of an ideal society alternative to the one historically given.⁴

In the twentieth century, such a genre was to be known by its negative inversion and ironic transformation into an acrimonious satire against totalitarian conceptions of social arrangements and conditioned human behaviour. One of its most representative examples is, in fact, Huxley's own

Brave New World, published in 1932, depicting an ultra-technological anti-utopia. Thirty years later, with the full authority of having previously sloughed off the ill-effects of superficial utopianism, Huxley revisited the old humanist genre of utopia in *Island*, a novel which, in the broad field of utopian studies, has been viewed variously as a "post-modern vision of the good place" (Elliot 129), "a general softening [and] feminization of human life" (Kateb 249), "a contemporary ecotopia" (Kumar 408), an "admixture of Oriental religious teachings and pharmacological conditioning" (Manuel 803), or, more in line with the reading being attempted here, a literary representation of positive cultural syncretism, or a desirable encounter of cultures, that is, an idealized example of "cultural sympathies".

Following the canonical rules of the genre, the plot is set in an unmapped island, named Pala, somewhere in the East; there, a shipwrecked visitor, the journalist, business emissary and quintessential sceptical Will Farnaby - "the man who won't take yes for an answer" (276) - is rescued, healed and, as the narrative progresses, converted to the refined, ego-free and wise Palanese way of living, not through ideological inculcation by others but by his own observation and their empirical confirmation; the description of basic institutions - family, education, health care - the explanations of the fabric of economic, social and political activities, the references to the maintenance of the ecological integrity of the island, all unfold throughout the narrative not only as a means of illustrating the effective application of Pala's ruling principles of "Decency, Reason, Liberty" (172), but also to emphasise their negative counterpoint in the threatening, outside world - metonymically represented by the neighbouring country of Rendang-Lobo - where the darkness of selfish greed prevails as the source of all other common historical phenomena, the drive for power, material injustice, lack of political freedom, false knowledge, false spirituality, depletion of natural resources; eventually Pala is invaded by the military forces of colonel

Dipa, dictator of Rendang-Lobo, with the complicity of Murugan, legitimate heir apparent to the throne of Pala, a young man fascinated by the shallow ideology of progress and suffering from the esoteric brain-washing of his mother, the Reni, a pseudo-gifted spiritual woman and great detractor of Pala's way of life.

The special quality of Pala's way of living derived from a balanced and fruitful encounter of cultures since it was the result of a conscious multicultural cooperation between eastern spirituality and western science. The fabric of its social system was originally outlined by the complementary stocks of knowledge and personal qualities of a Buddhist monarch and a Scottish ex-Calvinist doctor converted to atheism. Instead of having been thought up and concretised in a monocephalous polity, as in the cases of King Utopus in Utopia or King Saloman in New Atlantis, the ideal order of Pala had a bicephalous conception: the Raja of the Reform, as he was later called, and Dr. Andrew MacPhail worked together in order to "make the best of both worlds - the Oriental and the European, the ancient and the modern" or rather "to make the best of *all* the worlds - already realized within the various cultures and, beyond them, the worlds of still unrealized potentialities" (151). The ultimate purpose of this perfect marriage of cultural potentialities was to generate a sort of collective enlightenment; that is, to heighten the social consciousness of the bi-lingual⁵ citizens of Pala towards a full recognition and gratitude for life in general, and, most especially, to make them aware of the transcendental quality of the ever present now. For this, they were invited to participate freely in a continuous and wide-ranging educational programme to enlarge their field of consciousness and to transcend their egotistical perception of the world.

A possible comparison of Conrad's *Heart of Darkness* and Huxley's *Island* could lead us to a systematic collation of narrative segments derived from this "cultural-clash" and "cultural-sympathy" reading and from their dystopian and utopian thematic contrasts. As a sort of metonymical approach to this

interpretation, one could start by juxtaposing the generalized chaos that resulted from the colonial administration in Africa, with the efficient decentralized self government of Pala. The former can be exemplified by Marlow's narration of his arrival at the colonial Company's coastal Station; the scenario he is confronted with - a disorganized and slave-labour compound - was so ghastly and shocking that it seemed to him that he "had stepped into the gloomy circle of some Inferno" (20). The whole area was covered with negligent signs of arbitrary rule; the work that was going on was pure entropy and the few humans he viewed were but spectres of "criminal" negroes subjected to forced labour under the guard of a despondent white man: "I came aside upon a boiler wallowing in the grass, then found a [...] railway truck lying there on its back with its wheels in the air. One was off. The thing looked as dead as the carcass of some animal. I came upon more pieces of decaying machinery, a stack of rusty rails. [...] A slight clinking behind me made me turn my head. Six black men advanced in a file toiling up the path. [...] Behind this raw matter one of the reclaimed, the product of the new forces at work, strolled despondently carrying a rifle by its middle" (19). The same sort of mismanagement was duplicated further on in another colonial setting, the so-called Central Station, where white men with staves, the "pilgrims of progress", strolled around with no other purpose than getting a chance to enrich themselves with the looting of ivory: "the first glance at the place was enough to let you see the flabby devil was running that show" (24). And in between these colonial compounds, no signs of villages, the suggestion for such a depopulation being the subduing and drudgery of the natives: "Paths, paths, everywhere [...] and a solitude, a solitude, nobody, not a hut" (23). Besides these references to the colonial mal-administration, there are also two other spatial signs in *Heart of Darkness* heavily charged with negative connotations: the European colonial city, on the one hand, and, of course, the African jungle, epitomised by the description of Kurtz's settlement fence made

out of human skulls, on the other. The town, metonymically characterized by the street where the Company's office stands, is gloomily lacking any signs of life like a huge ill-cared-for, cold mausoleum: "A narrow and deserted street in deep shadow, high houses, innumerable windows with venetian blinds, a dead silence, grass sprouting between the stones, imposing carriage archways right and left, immense double doors standing ponderously ajar" (13). The African jungle, as if intensifying the "deep shadow" and the "dead silence" foreshadowed by the description of the European imperial city, is darkness itself, a place that, even gazed at from a distance, is fearful and full of unseen mysteries and of unimagined dangers. In Marlow's experience, the jungle becomes more and more tenebrous: first, from the sea, fringing the African coast, it looked "so dark green as to be almost black" (16); then, once within it, going up river, it became a "strange world of plants and water and silence, [...] an implacable force brooding over an inscrutable intention" (36); finally, in its inner depths it appeared to him "so hopeless and so dark, so impenetrable to human thought, so pitiless to human weakness" (55).

In contrast to this dark and threatening wilderness, the welcoming and bright natural environment of Pala is depicted in benign and pleasant terms. The disorderly and chaotic African stations and the ill management of colonial rule give way to the good administration of the island and to the well devised architecture of the Palanese settlements. These positive references not only reveal the success and the self sufficiency of the Palanese agricultural system but also a careful endeavour to shape harmoniously the natural environment to meet human needs. That is what is observed by Will Farnaby, both at the so-called Experimental Station - conceived in line with an English unit famous for its successful agricultural experiments - and at the High Altitude Station - a mountain unit designed "to grow practically anything that grows in southern Europe" (184). Above it stands an Eastern temple - "A thing of symmetry in

contrast with the rocks, but regular [...] with the pragmatic geometry of a living thing" (185) - dedicated to Shiva Nataraja, the Hindu God of the dance, symbol of the cosmic laws of creation and destruction, presiding to the performance of the youth initiation rites of the "yoga of danger" and of the "yoga of the jungle". Both stations, in the fulfilment of their different functions, combine the use of a geometrical spatial organization - which, by the way, has become a classic utopian cliché since More's description of "the almost square in shape" (46) Amaurot, the capital of Utopia - with the natural irregularities of the natural environment. The Experimental Station is described from a bird's eye point of view as a "wide plain checkered with fields, dotted with clumps of trees and clustered houses. [...] Nature here was no longer merely natural; the landscape had been composed, had been reduced to its geometrical essences and rendered, by what in a painter would have been a miracle of virtuosity, in terms of these sinuous lines, these streaks of pure bright colour" (27). In contrast to the enclosed and claustrophobic spaces perceived by Marlow's narration, it is also from above, as if the experience of vast spatial expanses were in reference to the prevalent Palanese sense of personal and collective freedom, that Pala's capital city, Shivapuram, is viewed by Will Farnaby. "Beyond the jungle [...] stretched a considerable city. Seen from this high vantage point in its shining completeness, it looked like the tiny meticulous painting of a city in a medieval book of hours" (188-189).

Indeed painting is the second thematic motif that merits our attention in this metonymical comparative reading. Apart from the fact that both narratives, particularly Conrad's, contain descriptive fragments that seem to actualize the famous, although inaccurate, Horacian equivalence between poetic discourse and painting,⁶ they both make use of paintings as central symbols for the static and figurative illustration of their respective stories. Each narrative provides us with an identification of the painters: Kurtz, in Marlow's story, and Gobind Singh,

"the best landscape painter Pala ever produced" (211). Kurtz's painting is both a demonstration of his multifarious talents, artistic, rhetorical, leadership, organisational, trading, and of his multifaceted, contradictory "round" character - as in E. M. Forster famous character-fictional classification. In fact, the theme of Kurtz's painting is a sort of contradictory, negative illustration of his own verbal rhetoric, an ironical figurative counterpart to the "eloquent, vibrating [...] magic current of phrases" (50-51) of the report he himself had been entrusted to write by some liberal international society, imbued with a paternalistic colonial ideology - the "International Society for the Suppression of Savage Customs". In contrast to his own verbal praise for the supposedly enlightened and enlightening white dominion over Africans' dark primitivism, Kurtz had painted an allegorical image representing the (self-)ignorant, (self-)misguiding and (self-)destructive role of the pretentious western civilizing mission - "a small sketch in oils, on a panel representing a woman draped and blindfolded carrying a lighted torch. The background was sombre - almost black. The movement of the woman was stately, and the effect of the light on the face was sinister" (27-28). Having been painted some time before at the Central Station, where Marlow saw it in the room of an envious, intriguing and useless colonial agent - a brickmaker who, as yet, made no bricks - this chiaroscuro (self-)image of mental unquietness and axiological disbelief exhibits an ironical inversion of the current, positive symbolical qualities of the torchlight: it reveals nothing to nobody except the self-reflexive rigid and "sinister" blindfulness of the bearer of the light. The contents of Kurtz's painting are therefore an oxymoron: it is the lighted exhibition of darkness itself.

Gobind Singh's painting shows, of course, something quite different: a landscape, but a very special kind of landscape, in which the gift of the artist was able to combine different technical devices from disparate cultural traditions - Chinese Sung school of painting and French impressionism - with the creative

output of his mindful state of consciousness - the highest objective of Palanese educational practice - as a means to represent a "genuinely religious image" (212). That is, Gobind Singh's "large oil painting"(211), hanging on the wall of the meditation room at the Temple located above Pala's High Altitude Station, is neither a political or philosophical allegory, as in the case of Kurtz's painting, much less a religious allegory, but an enlivened picture showing exactly what it shows, a bright and dark Palanese landscape perceived as a manifestation of "Mind with a large M in an individual mind in relation to a landscape, to canvas, and to experience of painting" (212). In other words, Gobind's painting is at the same time the artistic objectivation of a disclosed state of nature and the materialization of a very special state of consciousness, the one that, according to Schopenhauer's theory of knowledge, characterizes both the knowing condition of the true artist when he is at work and the knowing condition of the true observer (reader, listener) when he is contemplating/perceiving either a piece of art or a natural phenomenon: a pure, transpersonal insight into the essence of the object, a state beyond the urges of self-satisfaction, a sort of powerful contemplative and peaceful state of mind in which the (pure) subject of knowing and the (essence of the) object known merge into a glimpse (an Idea) of the real and eternal nature of things.⁷ When commenting on Gobind's painting, Vijaya, one of Will's guides in his journey across Pala and one of his initiators into Palanese way of living, emphasises precisely the transpersonal nature of the contemplative act of knowing recorded by the image of the landscape: more than a snapshot of a personal transitive perception of an external object, it is a timeless representation of a state of being. And this seems to be the kind of state that precisely imbues Gobind's picture with its religious quality. By showing the "light [...] of the last hour before dusk [,] [b]right with the preternatural brightness of slanting light under a ceiling of cloud [...] that stipples every surface it touches and deepens every shadow" (212), the painting compelled the

observer "to perform an act of self-knowing" (213), since its view "is a view as it exists above and below the level of personal history" (213). The contents of Gobind's painting are therefore an oxymoron: it is a re-presentation of a direct and timeless view.⁸ A view without conceptual mediation and without imaginative transfiguration of an external, natural landscape and of a inner, ontological landscape, both interpenetrated by the dual quality that underlies or is contained within the unity of life itself: "Mysteries of darkness: but the darkness teems with life. Apocalypses of light: and the light shines out as brightly from the flimsy little houses as from the trees the grass, the blue spaces between the clouds" (213).

"Mysteries of darkness", "Apocalypses of light" are appropriate metaphors to illustrate the turning point from a political / social to a psychological / philosophical reading of both narratives. We could therefore paraphrase Michael Levenson's words, from his essay *The value of facts in the Heart of Darkness*, and say that both Conrad and Huxley envision "that form of community in which social organization becomes psychological expression" (401). Now, these metaphors closely connected as they both are to the composition and with the role of the main characters in both fictions, Marlow / Kurtz in *Heart of Darkness* and Will Farnaby in *Island*, are obviously articulated with divergent narrative strategies, But they are also articulated with the significance of the last common topic we wish to ponder on, of the "Essential Horror". This, strange though it may seem within the context of a utopia, is one of *Island's* recurrent narrative motifs; it is an expression to which Will Farnaby resorts again and again to justify his quintessential scepticism; somehow it is also an analogue to the famous hopeless words uttered by Kurtz before dying: "The horror! The horror!" (68).

Whether from a social or from a mental point of view, Kurtz's permanence in the jungle and among the African natives made him transgress every sort of ethical boundary and go far beyond the congruent limits of human conduct. In

the course of his ideological radicalization against the European (pseudo) civilizing role in Africa and in his growing revolt and despise against the (un)reason(able) dominion of the coercive parasitism of the whites' culture over the self-sustained vitalism of the blacks' culture, Kurtz abandoned the reasoning schemes of (irrational) socialization and (questionable) individuation and let himself sink into an unsound abyss of ego-dissolution and unbridled behaviour. The collapse of Kurtz's reason together with the loss of his rhetorical gift – (against Marlow's expectations regarding Kurtz's eloquence, the former is hardly able to listen to the enfeebled voice of the latter after they meet each other) – turned him into an almost speechless diabolical deity. He becomes an incarnation of the overwhelming darkness of the jungle, an irresistible magnetic force against whom Marlow desperately has to wrestle in order to escape from his tremendous, disturbing appeal and ego dis-structuring force. Kurtz's passions had driven him – says Marlow – “towards the drone of weird incantations [...]. He had kicked himself loose of the earth” – “he had kicked the very earth to pieces. He was alone – and I before him did not know whether I stood on the ground or floated in the air” (65). Notwithstanding Marlow's resistance, he himself had been on the brink of following Kurtz' destiny. Marlow does not give any details as to the causes of his own imminent death, but he describes how he traversed it and how he came back to acknowledge the meaning of Kurtz's last pronouncement. It marked, in Marlow's opinion, “a moral victory” since it exhibited not only a sincere, wise and courageous self-judgement, but also, and mainly, a judgment “wide enough to embrace the whole universe, piercing enough all the hearts that beat in the darkness” (69). These seem to be – following Marlow's line of thinking – all the hearts that, unaware of their mean and petty surviving schemes, stupidly show their indifference towards the “essential horror” of life and blindly participate in its continuous reproduction.

Just like the image of the blind woman he had painted, Kurtz, when stepping “over the threshold of the invisible” (69), carries with him the torchlight of his revealed truth, of his essential understanding of life, albeit unable to see the flame of the candle that illuminates his own sinister glare. At the moment of his dying, Kurtz has thus the revelation that life is essentially suffering caused by unquenchable greed – the so-called Buddha’s first noble truth. The teaching is transmitted to his disciple Marlow, who, henceforth, seems to assume it: “It is his [Kurtz’s] extremity that I seem to have lived through” (69), says Marlow to his listeners, to whom he has been recounting his journey in Africa in a semi-meditative Buddha-like posture.

Will Farnaby’s epiphany is of a different nature. He had long been aware of the “immortality of suffering” (324). He himself had actually experienced the multiple forms of the horror vision: through the pain he personally felt by the loss of his dear ones, starting with the loss, still in his childhood, of the only being he had been able to feel at ease with, his dog, Tiger; then with the death of his martyred, unhappy mother, and most specially with the remorse caused by the killing in a car accident of Molly, his broken-hearted partner that he had left for another young woman. In his post-shipwrecking and confusing awakening on the “only sandy beach [...] of Pala’s rock bound coast” (13), Will, while trying to discern where he is, is haunted by disparate images of his past life, some of them evoking the flicker – in Marlow’s words – of the “Essential Horror”. When remembering, for instance, the effect of the red and green winking of Porter’s Gin advertisement in the bedroom of his young lover, Babs, he associates it with the dual, basic physical principles of sexual pleasure and death’s pain, of life’s affirmation and life’s denial: “for ten seconds the alcove was the Sacred Heart. [...] Then came the yet profounder transfiguration of darkness. One, two, three, four ... [...]. But punctually at the count of ten the electric clock would turn on another revelation – but of death, of the Essential Horror; for the lights, this

time, were green, and for ten hideous seconds Bab's rosy alcove became a womb of mud and, on the bed, Babs herself was corpse-coloured, a cadaver galvanized into posthumous epilepsy" (9). As an observer, as a "well-paid pilgrim" journalist, Will had also found plenty of reasons to nourish his irretrievable scepticism towards any possible affirmative answer to the enlightened dimension of life. He had witnessed everywhere local variations of the universal theme of the "Essential Horror", enough to justify to himself the attribution of a dire quality to the general principle of life: "Negroes in South Africa, the man in San Quentin gas chamber, mangled bodies in an Algerian farmhouse, and everywhere mobs, everywhere policemen and paratroopers, everywhere those dark-skinned children, stick-legged, pot-bellied, with flies on their eyelids, everywhere the nauseating smells of hunger and disease, the awful stench of death" (272). As a culmination of his progressive conversion to the selfless Palanese way of living, founded on a mindful perception and on a spiritual vigilance of the "now" and of the "suchness" of life, that is, founded on a continuous educational programme for the apprehension of the underlying unity of existence, Will Farnaby experiments the revelation of such-now-unity induced by the ingestion of the so-called "moksha" medicine – a sort of drug made to expand one's field of consciousness and to liberate or open up one's conditioned and limited mechanisms of perception. And the revelation brought him both a "luminous bliss", when listening to Johann Sebastian Bach's Fourth Brandenburg Concert, and a confrontation with the "Essential Horror", induced by his actually gazing at an act of copulation between a pair of mantis, followed by the eating up of the male by the female element. "Openness to bliss and understanding was also, he realized, an openness to terror, to total incomprehension" (319). In his experience of being "blissfully one with oneness" (308), Will, epitomizing his direct and revealed understanding of the very underpinning law of life, eventually comes to the understanding, when gazing at his female initiator,

Susila Macphail's half illuminated face, that what "he was seeing now was the paradox of opposites indissolubly wedded, of light shining out of darkness, of darkness at the very heart of light" (328).

The end of Huxley's novel is resonant to this enlightened realization of Will's process of individuation in his stay in Pala. At the moment he has just transcended his ingrained and justifiable scepticism by becoming genuinely grateful to life itself and reconciled with his own dualistic nature, Pala is invaded by Rendang-Lobo's army. Together with Susila, they both watch from a distance the nocturnal progress of the military vehicles that have to pass by the "great stone Buddha by the lotus pool" (334), a symbol of the spiritual transcendence from "human infinite suffering" (324) and from "the paradox of opposites indissolubly wedded" (328). The paradox now is that each vehicle of the invading brutal and dark forces that have come to destroy in a single night the work of one hundred years devoted to the social enlightenment of Pala has involuntarily lit up Pala's supreme emblematic figuration, the stone Buddha's enlightened face. "For an instant only, and then the beam moved on. And here was the Tathagata for the second time, the third, the fourth, the fifth. The last of the cars passed by. Disregarded in the darkness the fact of enlightenment remained" (336).

Conrad's *Heart of Darkness* curiously enough ends with the ambiguous message that Marlow had gone far enough in his understanding that the flicker of light is not only, as it could be inferred from his introduction to his African journey, an oscillation between historical periods of dark barbarism and civilizing enlightenment. After concluding his story, he assumes a detached Buddha-like posture as if he had attained some kind of existential realization. And it is the main narrator, when referring to the turning of the tide, who picks up the pernicious and gloomy tone of Marlow's narration to transmit an ultimate symbolic message as to the prevalent darkness of mankind's historical course:

“The offing was barred by a black bank of clouds, and the tranquil waterway leading to the uttermost ends of the earth flowed sombre under an overcast sky – seemed to lead into the heart of an immense darkness” (76). A darkness such as it is represented by Conrad’s symbolical narrative: as a figure for a great variety of less laudable human feats, traversing historical and continental boundaries, including those perpetrated as an effect of the cultural clash pattern: but a darkness that, ultimately, is not permanent and is not dissociable from light with its benign existential effects, including those that transgress the limitations of the common sense and that may be the outcome of an ideal syncretic or cultural-sympathy phenomenon - such as it is represented by Huxley.

¹ Known as well as 'the Maga', an abbreviation used by Conrad himself in his letters, it was a prestigious and controversial monthly periodical, published in Edinburgh, between 1817 and 1980. Founded as a Tory magazine by the Scots publisher William Blackwood, it became in 1830 a purely literary review.

² Discussing the meaning of the title *Heart of Darkness*, Ian Watt says that "we are somehow impelled to see the title as much more than a combination of two stock metaphors" (Watt 331); he adds that the combination of those two nouns "generates a sense of puzzlement which prepares us for something beyond our usual expectation: if the words do not name what we know, they must be asking us to know what has, as yet, no name" (331).

³ In his famous and previously mentioned essay *Conrad's in the Nineteenth Century*, Ian Watt defines the narrative method used in *Heart of Darkness* as "subjective moral impressionism" (316), due to the kind of inward and experiential understanding it displays, and also due to its "approach to visual descriptions" and the "preoccupation with the problematic relation of individual sense impressions to meaning" (316).

⁴ Among various definitions of utopia as a literary genre, we give the following one from Darko Survin: "Utopia is the verbal construction of a particular quasi-human community where sociopolitical institutions, norms, and individual relationships are organized according to a more perfect principle than in the author's community, this construction being based on estrangement arising out of alternative historical hypothesis" (Suvin 49).

⁵ The long-term educational programme that led the Palanese to speak two languages fluently is another "cultural-sympathy" example. Dr Robert, a distinguished Palanese citizen, explains to Will the functions and the advantages of the bilingual system: "We speak Palanese when we're cooking, when we're telling funny stories, when we're talking about love or making it. [...] But

when it comes to business, or science, or speculative philosophy, we generally speak English" (153).

⁶ We use the word "inaccurate" here because Horace does not actually seek to establish a technical equivalence between poetry and painting in that most quoted sentence from his *Ars Poetica* (361-365) "ut pictura poesis" - "as with a picture, so with poetry". He uses this sentence not to judge poetry in terms of the effects that paint has, but rather as a means of accounting for the varieties and qualities of the poetic discourse. It was mainly the neo-classic critics who enlarged the content of this analogy, to the point of regarding both the theme of the literary text as analogous to the particular form of the painting, and poetic diction and imagery analogous to the colour variations employed. The following quote, from the beginning of *Heart of Darkness* provides an excellent example of this seemingly Horacian device: "The sea-reach of the Thames stretched before us like the beginning of an interminable waterway. In the offing the sea and the sky were welded together without a joint and in the luminous space the tanned sails of the barges drifting up with the tide seemed to stand still in ted clusters of canvas, sharply peaked with gleams of varnished sprits, A haze rested on the low shores that ran out to sea in vanishing flatness" (7).

⁷ In this parenthesis, we resort to specifically Shopenhauerian terminology, because this exceptional state of consciousness is described by him in his major work *The World as Will and Representation* (Volume 1, Book 3, Chapter 34). The following passage succinctly sums up what is meant by this concept: "Raised up by the power of the mind, we relinquish the ordinary way of considering things [...]. Further, we do not let abstract thought, the concepts of reason, take possession of our consciousness, but, instead, devote the whole power of our mind to perception, sink ourselves completely therein, and let our whole consciousness be filled by the calm contemplation of the natural object actually present, whether it be a landscape [...] or anything else" (178).

⁸ Huxley expounded this topic of the direct view or direct experience in his famous essay *The Doors of Perception*, at the end of which he wrote: "We must learn how to handle words effectively; but at the same time we must preserve, and, if necessary, intensify our ability to look at the world directly and not through that half-opaque medium of concepts, which distorts every given fact into the all too familiar likeness of some generic label or explanatory abstraction" (59).

Works cited

Eliot, T. S. *Notes towards the Definition of Culture*. London: Faber, 1983.

Elliott, Robert C. *The Shape of Utopia*. Chicago: The U of Chicago P, 1970.

Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Ed. Robert Kimbrough. New York; London: W. W. Norton & Company, 1988.

Frye, Northrop. "Varieties of Literary Utopias." *Utopias and Utopias Thought*. Ed. E. Manuel Frank. Boston: Beacon P, 1967.

Gerber, Richard. *Utopian Fantasy: A Study of English Utopian Fiction Since the End of the Nineteenth Century*. London: Routledge & Kegan Paul, 1955.

Greven-Borde, Hélène. *Formes du Roman Utopique en Grande-Bretagne (1918-1970)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

Guerard, Albert J. "The Journey Within from Conrad the Novelist." Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Ed. Robert Kimbrough. New York; London: W.W. Norton & Company, 1988.

Hugh, F. Robert. "[*Heart of Darkness: Problem for Critics*]." Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Ed. Robert Kimbrough. New York; London: W.W. Norton & Company, 1988.

Huxley, Aldous. *The Doors of Perception*. London: Chatto and Windus, 1960.

---. *Island*. London: Grafton Books, 1976.

Kateb, George. "Utopia and Good Life." *Utopias and Utopia Thought*. Ed. E. Manuel Frank. Boston: Beacon P, 1967.

Kumar, Krishan. *Utopia & Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

Levenson, Michael. "The Value of Facts in the *Heart of Darkness*." Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Ed. Robert Kimbrough. New York; London: W.W. Norton & Company, 1988.

McLauchlan, Juliet. "The 'Value' and 'Significance' of *Heart of Darkness*." Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Ed. Robert Kimbrough. New York; London: W.W. Norton & Company, 1988.

Manuel, Frank and Fritzie. *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge; Massachusetts: The Belknap P of Harvard UP, 1979.

More, Thomas. *Utopia*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.

O' Sullivan, Tim et al, eds. *Key Concept in Communication and Cultural Studies*. London; New York: Routledge, 1994.

Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Representation*. Trans. by E. F. J. Payne. Vol. I. New York: Dover Publications, 1969.

Stewart, Garret. "Lying as Dying in *Heart of Darkness*." Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Ed. Robert Kimbrough. New York; London: W.W. Norton & Company, 1988.

.gH0sTz 1N tH3 m4cH1nE.

Aporia Neo-Tecnológica em Neuromancer



Alberto Viralhadas | Universidade do Porto

This is a world based on the one and zero of life and death.
Thomas Pynchon

Aporia, no radical grego, define a existência de uma dúvida ou irresolução perante um dilema: a impossibilidade de analisar um domínio para lá da consciência humana. Derrida invocou o termo para definir uma falácia incontornável no seio de uma argumentação lógica e aplicou-o, na obra *Aporias*, no estudo do papel da dúvida na definição da impossibilidade de análise de um estado último. Este derradeiro mistério, nas palavras de Derrida, é a morte humana: “What is it to pass the term of one’s life (*terma tou biou*)? [...] The “I enter,” crossing the threshold, [...] puts us on the path, if I may say, of the *aporos* or of the *aporía*: the difficult or the impracticable, here the impossible, passage, the refused, denied [...]” (*Aporias* 8).

O mistério incontornável da morte (sobre a qual subsistem infindas histórias, teorias e representações – todas igualmente válidas, nenhuma verdadeira) constitui uma base natural do conhecimento humano e apresenta-se, no entanto, intransponível à nossa compreensão: a efemeridade da nossa condição apoia uma perspectiva transitória do mundo, simultaneamente universalizando o ser humano e particularizando a sua experiência. Por outras palavras, a perspetivação da morte relativiza a condição humana e constitui uma das várias incertezas quanto ao que significa, na verdade, *ser humano* num mundo em que o nosso antropocentrismo e auto-intitulada supremacia não nos

Citação: Alberto Viralhadas, “.gH0sTz 1N tH3 m4cH1nE. Aporia Neo-Tecnológica em Neuromancer”. Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos / An Anglo-American Studies Journal. 3rd series. 2 (2013): 122-153. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ler.letras.up.pt/>.

forneceram ainda os instrumentos para escaparmos ao mesmo destino de qualquer outro ser vivo.

O fascínio da morte, simultaneamente a mais democrática e inacessível experiência humana enquanto estado e domínio, combina fascínio e repulsa, uma ambivalência que está no cerne da religião cristã. Nesta, a morte é um estado transitivo para uma dimensão alternativa determinada pelas ações tomadas pelos crentes ao longo da sua vida: um reino paradisíaco em que os virtuosos serão compensados ou as profundezas infernais, local de tormento dos pecadores.¹ Nesta concepção, resistem duas preconcepções relativamente à morte enquanto estado. Por um lado, existe uma contiguidade (ou a ansiedade desta) entre a vida e a morte, uma perpetuação das ações humanas que determinará uma existência não-orgânica após a essência espiritual abandonar o corpo. A nossa consciência persistiria portanto numa forma imaterial.² Por outro lado, o sistemático repúdio do suicídio nestes sistemas de crença³ sugere uma ambivalência denunciada face à irreversibilidade da morte enquanto estado final. Neste domínio, o debate intenso que se verificou desde a ascensão do Humanismo e do cientificismo cartesiano admite que a existência humana após a morte se localiza no domínio do não-verificável: uma *aporía* de estado e de ser à luz da razão e raciocínio humanos.

Ao longo deste artigo, irei tecer algumas considerações – necessariamente limitadas, dada a abrangência do tema –, sobre a *aporía* enquanto essência do pensamento pós-humano, do qual faz parte essencial a obsolescência dos limites da experiência humana. Neste intuito, explorarei três domínios fundamentalmente humanos, e a sua representação na moldura estética do *cyberpunk* e, especificamente, de *Neuromancer*: redefinições da morte, do sexo e do corpo.

1. “There Are Only So Many Tomorrows”: Morte, Superstição e Espírito

A perspectivação de uma existência para além da morte, perpetuando e reconfigurando o indivíduo, assumiu contornos místicos ao longo da história humana mas assume agora um papel diferente, relevante para o estudo pós-humano contemporâneo. Ao problematizar um futuro para lá da existência orgânica, a definição convencional de “morte” sugere agora a aniquilação da consciência e o cessar da sua interactividade e poder de resposta ao meio que o envolve e não apenas o cessar das suas funções vitais biológicas. Livre dos parêntesis demarcados pelo nascimento biológico e pela morte orgânica, esta transitividade fundamenta a perspectivação do ser humano como um contíguo de movimento, independentemente do receptáculo que o acolhe: uma fugaz sombra reincarnada, tendo na transformação a índole da sua existência, escapando ao binómio vida/morte que estigmatizou a existência humana desde o despertar da consciência humana.

Esta redefinição do conceito de morte está intimamente ligada à evolução tecnológica, o motor histórico que reconfigurou dramaticamente as ambições humanas e cujo peso retórico (frequentemente pejorativo) nas instituições sociais adquire um novo protagonismo. No contexto contemporâneo, em que a transitividade paradigmática é fundamento subjacente à ontologia moderna, arquétipos fantásticos e supersticiosas coabitam de forma cada vez mais tensa com o materialismo científico. No entanto, a integração entre a tecnologia e o sobrenatural não é necessariamente mutuamente exclusiva.⁴

Como Malinowski demonstrou no seu estudo das isoladas tribos das Ilhas Trobriand (Young), o desenvolvimento – e manutenção cuidada - de tecnologia aplicável ao quotidiano social não exclui a integração de uma teologia própria e de um ritualismo místico a nível cultural, que pode complementar a segurança da previsibilidade que a ciência providencia com aquela que é, afinal, uma

necessidade fundamental humana: o apoio e reconforto da incerteza pessoal através da atribuição das variáveis para lá do nosso controlo a um poder superior, particularmente perante situações perigosas ou de difícil confronto emocional.⁵

Situações análogas são observáveis na nossa sociedade contemporânea, em que a tecnologia domina todos os aspectos das nossas vidas, mas em que a religiosidade (residual, em alguns casos) se manifesta ainda em diversos aspectos do nosso quotidiano, bem como a bipolaridade do receio e fascínio pelo Divino. Heranças de um passado nebuloso marcado pela implementação do Humanismo, conceitos como “fantasma” ou “monstro” navegam ainda no discurso cultural das sociedades ocidentais, a sua suposta obsolescência rendida à sua natureza arquetípica e não exclusivamente figurativa, como o prova a nossa aceitação passiva da astrologia no *mainstream* social e a crescente penetração das disciplinas *new age* na Europa e na América.⁶ No entanto, estes elementos assumem novas contextualizações devido à crescente industrialização, particularmente com o fenómeno da globalização.⁷

A tecnologia foi sempre impregnada de superstição. Num dos exemplos mais marcantes de penetração do folclore místico no domínio tecnológico, os pilotos da II Guerra Mundial atribuíram avarias inexplicáveis nos seus aviões à acção meliante de *gremlins*, pequenas criaturas diabólicas semelhantes a *goblins* cuja acção era caótica e frequentemente tinha consequências imprevisíveis (Leach & Fried 466).⁸ Associando um modelo orgânico ao artificialismo tecnológico, criava-se um carácter de representatividade e proximidade que não escondem, no entanto, uma profunda inquietação com a inércia do aço inoxidável, do *chip* de silício e da estrutura de betão.

À medida que o pendor tecnológico da vida contemporânea promove o desaparecimento progressivo das fronteiras ontológicas tradicionais, contudo, o século XXI traz um novo desafio, colorido com estranheza e resistência social a

vários níveis: a integração entre tecnologia e humano a um nível inaudito. A história do século XX trouxe uma mudança profunda de perspectiva do Humano. O antropocentrismo, cedendo à pressão do modelo capitalista em ascensão, rendeu-se à fragmentação e descentralização minuciosa que o Pós-Modernismo augurou.⁹ E, de igual forma, a identidade da morte foi alterada, tanto na vertente orgânica como na vertente biotecnológica. Os avanços biomédicos estenderam a longevidade, melhoraram as condições de vida geral e reduziram a mortalidade devido a doenças crónicas. Todavia, todos estes avanços indiciam apenas que estamos agora na meia-vida da evolução tecnológica que permitirá explorar (e expandir) os limites da existência humana.

No entanto, estes limites foram explorados atentamente pela ficção científica, e a impenetrabilidade absoluta da morte foi contrariada frequentemente pela abordagem especulativa deste género. Contrariamente à restante literatura, a ficção científica debruça-se sobre este tema com uma perspectiva única, trabalhando com um pendor analítico a obsolescência da morte enquanto potencial fim absoluto da experiência do sujeito (Yoke & Hassler). Embora a imortalidade fosse já um tema recorrente nas obras de Frank Herbert (*The Eyes of Heisenberg, Dune*), Robert A. Heinlein (*Time Enough for Love, Methuselah's Children*) e Larry Niven (*Time Out of Mind*), entre outros, o motivo da longevidade assumia particular relevância na ficção científica clássica quando combinado com outro elemento: a transcendência do ser e da sua forma física convencional.¹⁰

A ficção científica clássica trabalhava, então, motivos que desabrocharam por completo no *cyberpunk*, que incorpora liberalmente conceitos radicais de reformulação corporal, questões de identidade e novas formas de “embodiment” que obrigam a uma reconcepção da morte e da definição tradicional de “vida”. Em *Neuromancer*, de William Gibson (2004), indubitavelmente o mais marcante romance deste sub-género literário, estas

questões são equacionadas indirectamente através da exploração de uma concepção pós-humanista em que a morte física não implica a extinção da consciência. Um dos processos possíveis para esta evasão da extinção consiste no *upload* digital da personalidade para o interior da “Matrix”, a rede computacional em que Inteligências Artificiais e projecções digitais de seres humanos convivem num único espaço de interacção virtual.

No caso das personalidades humanas projectadas no ciberespaço, vemos denunciada uma dissociação entre o sujeito e o corpo orgânico com a sugestão da morte cerebral de Case, um *hacker* mercenário, quando este se encontra “jacked-in”: “I know what you're doing. I'm flatlined. [...] I'm out on my ass in that library and my brain's dead. And pretty soon it'll be dead [...]” (Gibson 309). Em *Neuromancer*, “flatlined” eufemiza a morte física a que sobrevive a projecção cibernética do sujeito, que persiste materializada no reino digital. No entanto, esta perpetuação da existência não implica uma contiguidade perfeita da identidade e inteligência humanas. Dixie é um exemplo de um *cybercowboy* cuja morte cerebral não implicou a extinção da sua consciência, com a sua projecção digital a sobreviver-lhe no ciberespaço e a ser posteriormente integrada num corpo na forma de um *construct ROM* (“Read-Only Memory”, uma condição que implica a impossibilidade de aprendizagem ou absorção de novo conhecimento) como se da instalação de uma aplicação sobre um computador se tratasse:

“You know that the Dixie Flatline's dead?”

He nodded. “Heart, I heard.”

“You'll be working with his construct.” [...]

“Well, if we can get the Flatline, we're home free. He was the best. You know he died brain death three times?”

She nodded.

“Flat lined on his EEG. Showed me tapes. 'Boy, I was daid.' ”

(Gibson 66-67)

“Construct”, neste contexto, é uma manifestação reconstruída da identidade de Dixie por terceiros, e não a projecção perfeita da sua personalidade humana. Persiste aqui o “purismo” da transmutação da existência que não pode, no entanto, ser reproduzida com absoluta fidelidade ao original – uma herança matricialmente essencialista do discurso humanista.

Ao ser projectada e reproduzida num meio completamente artificial, vemos a concepção humanista de “self” subvertida através da sua manifestação no ciberespaço enquanto cisão completa entre *corpo* e *mente*. Esta reconfiguração da sua identidade efectivamente transforma-a em um novo elemento virtual a ser integrado no ciberespaço: a *consciência* de Case é transfigurada sinteticamente, assumindo uma nova forma de vida que continua a sua identidade sem constrangimentos orgânicos. Este processo de transmutação para uma imortalidade inorgânica denuncia o contraste negativo entre a fisicalidade e a materialidade da consciência, colocando esta última como a entidade primariamente cognoscente, reduzindo o corpo a um papel secundário: “Information is the putative origin, physicality the derivative manifestation” (Hayles 37).

A consciência humana (um “ghost”), dissociada de um contexto orgânico único, pode ser integrada em qualquer corpo (a máquina que a abriga no mundo físico e material), incluindo uma versão clonada do seu corpo original. Baudrillard renunciou a ideia de que não existe um selo de autenticidade sobre nenhum elemento ou identidade: a lógica *copy and paste* é igualmente aplicável a todos os domínios, biológico, digital ou ideológico. No ciberespaço, como no espaço material, poderão circular várias cópias (talvez até várias versões, dotadas de ligeiras modificações executadas por terceiros) de personalidades humanas habitando diferentes casulos/corpos que obedecem a diferentes propósitos funcionais e/ou estéticos, perfeitamente concebidos e adaptados.¹¹ Nesta

perspectiva, a morte é um estado transitório em que “matter [is] taken as an arrangement of energy created, destroyed and recreated over and over again, endlessly” (Lyotard 130).

Esta perspectiva manifestamente pós-humanista (Kurzweil; Moravec) alberga no entanto a questão da reconfiguração da identidade humana para lá da materialidade orgânica. Ao transgredir o modelo tradicional do Humano com a sua descentralização radical do corpo humano, o símbolo máximo do essencialismo (Balsamo 28-29), a iconização orgânica perde as suas referências e a mutação individual torna-se um factor inescapável. Esta dissolução do corpo e consequente “libertação” da mente implica o risco do descontrolo da descentralização e disseminação individual, ao transfigurar a identidade através da perda das referências emocionais e físicas e a transformação num “sujeito fractal”: “both subdivisible to infinity and indivisible, closed on himself and doomed to endless identity” (Baudrillard, *Impossible exchange* 47-48).¹²

A fragmentação do sujeito estende-se ao corpo físico. No início do século XXI, a cultura do corpo constitui um dos fundamentos da vida contemporânea e desempenha um papel preponderante na economia, com múltiplas propostas de produtos de beleza, serviços para a manutenção e melhoria física (ginásios, *spas*) e novas dietas e soluções medicinais para preservar a saúde e aparência. No entanto, soluções mais radicais para o corpo humano começam também a penetrar o vernáculo social, apresentando-se como natural evolução dos tradicionais cuidados de saúde, com as cirurgias plásticas e prostéticas a augurarem um factor de “perfectibilidade” do corpo humano, numa incessante procura da vitalidade isenta de rugas e flacidez muscular.¹³

Na sociedade polidiscursiva e culturalmente dividida de *Neuromancer*, o ideal de beleza andrógina e cândida reflecte a redefinição (obsolescência?) da natureza do género, consequência inevitável da distorção do “embodiment” em meio a uma sociedade polifónica, multicultural e multissexual. Esta nova

identidade híbrida é apenas um dos reflexos possíveis das novas identidades sugeridas por Donna Haraway na sua conceptualização do *cyborg* enquanto reacção a uma significação e estranhamento sociais que se inscreveram no pendular discurso ocidental e votaram minorias e sexos à discriminação e ao estigma preconceituoso (Haraway 50-57). A existência superficial de Julius Deane representa uma cândida expressão de androginia impermeável face aos efeitos avassaladores do envelhecimento celular:

Julius Deane was one hundred and thirty-five years old, his metabolism assiduously warped by a weekly fortune in serums and hormones. His primary hedge against aging was a yearly pilgrimage to Tokyo, where genetic surgeons re-set the code of his DNA, a procedure unavailable in Chiba. Then he'd fly to Hong Kong and order the year's suits and shirts. Sexless and inhumanly patient, his primary gratification seemed to lie in his devotion to esoteric forms of tailor-worship. (Gibson 16)

Sem sexo/género discernível, dotado de uma fria cortesia impessoal, escravo das tendências da moda, Deane apresenta-se como um modelo genérico que escapa aos tradicionais papéis de género e inscreve-se como uma figura de poder, mercê dos seus contactos e conhecimentos, encarnando de forma tensa, a relação entre paranóia psico-social e poder material.¹⁴ A carne humana, para Julius Deane, é um apetrecho acessório a que este dedica atenção cuidada, à semelhança do cuidado com que um coleccionador poderá tratar as peças da sua colecção: a posse de um bem privilegiado, mas limitado na sua funcionalidade, cuja aparência reluzente constitui o seu principal atractivo. Esta distorção das normas regulatórias e performativas de “género” não se resume a um mero fetichismo tecnológico. A tecnologia não tem género; a Humanidade absorve características da Máquina, perdendo especificidades únicas nesse processo.

Na tecnocivilização do *cyberpunk*, do mais baixo elemento social aos magnatas invisível e anónimos das corporações internacionais, a crescente

comodificação do corpo humano é um vector transversal que aglutina a progressiva “fragmentation of the body into organs, fluids and gene codes” (Balsamo 5). A composição física humana é encarada como uma estrutura alterável, sujeita à substituição e construção discriminatórias. Esta perspectiva intui uma nova concepção intelectual do corpo como um produto modular e em permanente intercâmbio com o meio externo e interno, e não uma identidade monolítica e intrinsecamente coesa:

The body [...] is not a reality to be uncovered in a positivistic description of an organism nor is it a transhistorical set of needs and desires to be freed from an equally transhistorical form of repression. The body is instead a reality constantly produced, an effect of techniques promoting specific gestures and postures, sensations and feelings. Only in tracing these modes of its construction can one arrive at a thick perception of the present “state of the body. (Featherstone & Burrows 217)

Esta decomposição intelectual do conceito de *corpo* implica o desaparecimento peripatético da identidade una do corpo humano. Ao rejeitar a natureza orgânica, dá-se a sublimação do ardil do desejo primitivo e directo, sendo substituído pela racionalidade cibernética num processo imanente que materializa o corpo como um simulacro sem profundidade, uma superfície comodificada a ser coberta com *graffiti* cultural: “anything will serve to write the cultural order on the body” (Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign* 94)

A própria semiótica do orgânico assume frequentemente um carácter pejorativo, manifesto através das múltiplas referências à carne humana como “meat” na obra. Numa das passagens mais significativas de *Neuromancer*, Case reprime um assomo emocional, atribuindo o peso das suas emoções instintivas aos desígnios orgânicos do seu corpo:

“Numb,” he said. He'd been numb a long time, years. All his nights down Ninsei, his nights with Linda, numb in bed and numb at the cold sweating center of every drug deal. But now he'd found this warm thing, this chip of murder. *Meat*, some part of him said. *It's the meat talking, ignore it.* (Gibson 197)

“Meat”, neste contexto, assume um contexto de “embodiment” enclausurador, definida por Gibson como uma prisão limitadora: “The body was meat. Case fell into the prison of his own flesh.” (Gibson 7). Este indício físico do limite orgânico estende-se, contudo, também, à profunda ironia da perspectivação da emoção como a evidência pejorativa de uma humanidade sensível, volátil e subversora da razão fria e analítica – um princípio a que qualquer sistema cibernético deverá obedecer. Esta crença denuncia a ambição do sujeito tecnocrático em *Neuromancer*: aproximar o Humano do funcionamento clínico e retilíneo de uma máquina. Não obstante a ironia ácida com que a obra aborda esta perspectiva, esta é uma exacerbação de uma perspectiva lógica do Homem enquanto ser-tecnológico. Desde os primórdios da sua evolução, em que a sua interferência e manipulação no meio natural o colocaram numa posição de domínio sobre os restantes seres vivos, somos seres tecnológicos por natureza e tradição. Como Bruce Mazlish afirma, “man and the machines he creates are continuous” (*apud* Halberstam & Livingston 76).

2. “A Little Nova”: Reconstrução da Intimidade Emocional

A desvalorização radical implícita na ambivalência do termo “meat” oculta uma visão determinista da influência biológica na personalidade e comportamento humanos que coloca, de forma acutilante, o *credos* do *cyberpunk* à luz da instabilidade humana: a inteligência deve deter um poder absoluto, inibindo e, se possível, descartando a emoção.

Não existe melhor exemplo desta perspectiva do que as “meat puppets”, uma forma de prostituição feminina reduzida ao mero aluguer físico do corpo sob o efeito anestésico de drogas. A comodificação da carne não intui, no entanto, uma dualidade física completamente isolada a nível sensível e emocional, conceptualizando uma actualização da perspectiva cartesiana na terceira pessoa. Para enfatizar a distanciação emocional do acto sexual, Molly refere: “It’s like cyberspace, but blank. [...] You can see yourself orgasm, it's like a little nova right out on the rim of space.” (Gibson 192)

É significativo que o momento orgástico seja identificado com uma perda da identidade própria (Springer 61). Gibson intui, neste momento, a dissociação completa entre sujeito, envolvido na relação sexual física, e a projecção da sua consciência, abstraída e insensível. Nesse momento, na “mindscape” (um sucedâneo pessoal do ciberespaço induzido pelo consumo de uma droga que reduz a sensibilidade nervosa) em que a consciência de Molly se encontra projectada, o orgasmo, resultante de um acto profundamente humano, é mediatizado através da interferência de drogas que efectivamente dissociam o indivíduo da sua natureza sensível.

A experiência de Molly enquanto “meat puppet” intui a criação de um “mindscape” particular e privado: uma esfera privada construída psicologicamente, um paradigma que se aproxima da concepção do *id* freudiano. A distanciação entre a consciência e a emoção, projectada numa reflexão mediatizada do sujeito, apela a uma noção Escolástica¹⁵ de distinção entre a emoção e o “*proprium*” (o sujeito dotado de intenção) que se aproxima das concepções dos fisiólogos Buytendijk e Allport relativamente à manifestação da emoção na *psyché* humana: “[...] the separation of emotion from the intentional subject does not mean its exclusion from the subject altogether. It is simply located in another subjective field – ego-alien or involuntary—but still intra-subjective.” (Hillman 138)

A abstracção sexual coloca a identidade do desejo num plano de conflito entre o físico e o imaterial, em que as tradicionais motivações orgânicas (reprodução e disseminação genética) não são já válidas. Aquilo a que se assiste entre Molly e Case é uma partilha de intimidade desvirtuada a que se sobrepõem as suas identidades físicas adulteradas. O acto sexual é desprovido de carícias ou marcas de ternura: "She threw a leg across him and he touched her face. Unexpected hardness of the implanted lenses. 'Don't,' she said, 'fingerprints.'" (Gibson 44). Neste caso, a relação é mantida utilitária e puramente carnal, prisioneira das funções que o corpo de Molly deve desempenhar enquanto assassina contratada.

No contexto da tensão entre a consciência pura e o sujeito corporal, a descrição do encontro sexual entre Case e Molly adquire uma dimensão de descentralização do sujeito sensível e da percepção física:

[...] she straddled him again, took his hand, and closed it over her, his thumb along the cleft of her buttocks, his fingers spread across the labia. As she began to lower herself, the images came pulsing back, the faces, fragments of neon arriving and receding. She slid down around him and his back arched convulsively. She rode him that way, impaling herself, slipping down on him again and again, until they both had come, his orgasm flaring blue in a timeless space, a vastness like the matrix, where the faces were shredded and blown away down hurricane corridors, and her inner thighs were strong and wet against his hips. (Gibson 44)

Mesmo no momento mais primitivamente físico, a intimidade é artificializada; a sensação é mediatizada, como na mais vívida experiência sentida no ciberespaço. Ao colocar os sinais eléctricos transmitidos pelos nervos epidérmicos num acto materialista de comunhão física ao mesmo nível do "simstim" ("simulation stimulation"), Gibson sobrepõe a natureza do erótico à artificialidade, em que os sujeitos podem materializar as suas experiências no

mais virtual (e individualmente customizado) dos ambientes. A sobreposição do momento orgástico e uma visão em mosaico da infinitude do ciber-espço revela a dissociação sensível do sujeito face à sua interpretação mental da realidade. Aqui, a identidade pessoal entrevê-se na expansão do espaço físico que o corpo próprio não pode conter: o orgasmo de Case resulta da sua percepção do ciberespaço enquanto espaço receptivo ao alongamento e refinamento do sujeito interno e introspectivo. Neste sentido, o sujeito em tensão entre o físico e o imaterial hesita numa rendição incompleta da sua identidade física, investindo num carácter de telepresença a mediatização da sensação.

O corpo humano é um conjunto complexo de sensores nervosos cuja interpretação neurológica é muitas vezes díspar (por ex., a dor pode ser vista como fonte de prazer) e ambígua. Na emanção digital de um ser vivo, de que forma poderão ser mediatizadas as emoções, ao estarem tão intimamente ligadas à natureza orgânica do corpo? Na lógica pós-humana explorada no romance, existe uma contiguidade entre a racionalidade material e aquela demonstrada no reino digital, mantendo desejos e memórias intactos – e, por conseguinte, a identidade própria – num meio polimorfo em que os estímulos estimulam o *avatar* (representação individual) de uma forma tão ou mais complexa que a realidade em si mesma. Como Hayles o coloca, “the abstract pattern can never fully capture the embodied actuality, unless it is as prolix and noisy as the body itself” (Hayles 22).

Esta diferenciação de “embodiment” potencializa a tecnologia como uma prótese literal dos sentidos e capacidades físicas humanas reconfigurando-as através da sua projecção na experiência ultra-real e multinivelada do ciberespaço. Neste sentido, a visão de Gibson de uma sensibilidade artificialmente exacerbada e dividida entre o sensível e a ilimitude do prótico imaterial aproxima-se da perspectiva de Arthur Kroker, que ao defender a obsolescência do corpo humano e a sua transfiguração num meio digital, coloca

a reconfiguração da actividade sexual como uma consequência natural dessa mutação: "The organic body shatters into mirrored fractals, vision explodes into a delirium of virtual optics, speech dissolves into the ecstasy of the rhetoric machine, and the sex organs happily opt for the alt.bondage file of future sex" (Kroker & Weinstein 77).

A sexualidade pós-humana é problematizada em diversas dimensões em *Neuromancer*, particularmente na construção de identidade de género. Thomas Foster examina a implementação da androginia tecnológica no modelo *cyborg* de Molly, "the cyborg body and its apparent rejection of dualistic categories like plenitude and lack or masculine and feminine" (71), integrando-o num plano de construção de identidades diferenciais que, pela versatilidade de possibilidades, são também dadas a desconstruções de molduras ideológicas tradicionais como a primazia do masculino e a subjugação redutível do feminino. Numa das cenas providas de maior subtexto psicanalítico, a encenação holográfica de Riviera no restaurante, a que atribui o nome sugestivo de "The Doll", sob a presença voyeurística de Molly e Case, é demarcada uma projecção masculina sobre o desejo de posse e redefinição do feminino com laivos de tecnofetichismo. A encenação tem início com a lenta incorporação ("embodiment") do modelo físico projectado de uma figura psico-estilizada de Molly sob o toque deliberado e figurativo de Riviera, terminando numa relação sexual figurativa que termina com a "morte" do homem sob as garras prostéticas do modelo feminino.

Desta forma, dissociar a subjectividade emocional de um contexto físico e corporal no ciberespaço funciona também como uma dicotomia desincorporizadora ("disembodiment"), mas também como uma perda de identidade humana, devido à reconfiguração essencialista de um sistema psico-codificado único e "livre". Ao longo de *Neuromancer*, a noção de fuga das amarras do corpo físico aquando da entrada no ciberespaço associa-se à

libertação da parte espiritual do clássico dualismo cartesiano, mas também à reconfiguração do sujeito num novo contexto.

Um dos resultados mais concretos de tal desagregação, o *cyborg* (uma aglutinação da expressão “cybernetic organism”)¹⁶ é também uma representação do ideal pós-humanista, inerente ao enredo de *Neuromancer*. Enquanto sujeito humano alterado pela tecnologia, Molly apresenta-se ao longo da obra como o exemplo mais personalizado da pós-modernidade transhumanista:

[...] the glasses were surgically inset, sealing her sockets. The silver lenses seemed to grow from smooth pale skin above her cheekbones, framed by dark hair cut in a rough shag. [...] She held out her hands, palms up, the white fingers slightly spread, and with a barely audible click, ten double-edged, four-centimeter scalpel blades slid from their housings beneath the burgundy nails. (Gibson 34)

Molly representa a encruzilhada de mutáveis e descentralizados papéis sociais: uma assassina fria, alterada ciberneticamente, extrapolando a identidade feminina tradicional a partir da ausência da passividade inerente ao papel feminino tradicional na ficção científica. No entanto, esta identidade não é estanque e a sua transfiguração oculta uma complexa sobreposição de expectativas e modelos transformativos. Os implantes cibernéticos de Molly acentuam um conjunto de características convencionalmente associadas à feminilidade - “[they] literalize the characteristically threatening nature of her female body” (Balsamo 129) – e, ao fazê-lo, sobrepõem a distinção transhumanista do sujeito alterado prosteticamente com o carácter inefavelmente sensível e humanista do corpo enquanto expressão do sujeito.

A aniquilação do sujeito físico assume uma dimensão da perda de identidade própria, sugerida na imagem de “faces [...] shredded”, cultivada pela transfiguração da sexualidade no ciberespaço enquanto espaço de contaminação com o Outro,¹⁷ num plano que propicia o desaparecimento de significados fixos e

referências locativas, mas em que as tradicionais identidades de género heterossexuais se mantêm.

No entanto, *Neuromancer*, ao rejeitar estes estereótipos masculinos, também os recicla, como se verifica no *bravado* protagonizado por Case quando Molly é momentaneamente capturada durante o ataque à *villa* Straylight (então colocada na posição condescendente de “donzela em perigo”), numa clara homenagem, em termos narrativos, aos papéis clássicos de homem-herói/mulher-vítima. No entanto, Molly sobrepuja frequentemente Case em várias instâncias ao longo da obra, ameaçando-o até fisicamente numa clara demonstração de supremacia física: “[...] you try to fuck around with me, you'll be taking one of the stupidest chances of your whole life.” (Gibson 35).

As questões de género são problematizadas de forma particular no *cyberpunk*, um género de ficção científica que se distingue por uma quase ausência de autoras célebres. Pat Cadigan é a única autora *cyberpunk* de relevo. Alguns críticos vêem neste facto razão para denegrir o movimento em função da sua exploração excessiva de arquétipos masculinos e preconceitos femininos: “one barely needs to scratch the surface of the cyberpunk genre, no matter how maturely sketched out, to expose a baroque edifice of adolescent male fantasies” (Ross 145).¹⁸ Joan Gordon argumenta que o momento histórico do seu surgimento e temática geral da estética contribuíram para o seu branqueamento relativamente à influência feminina:

Virtually every feminist SF utopia dreams of a pastoral world, fueled by organic structures rather than mechanical ones, inspired by versions of the archetypal Great Mother [...]. Because cyberpunk extrapolates from the 1980's - not a sterling time for feminism in the world at large - it's no wonder few women are presently involved in the movement [...]. Feminist SF consistently avoids the kind of intrusive technology cyberpunk embraces. (in McCaffery 199)¹⁹

No entanto, a problematização do género e da androginia no *cyberpunk* aborda a relutante afirmação da obsolescência do dimorfismo sexual (e da materialidade orgânica) em meio a um período de transição. O instinto ainda governa, os ditames orgânicos ainda conduzem as necessidades corporais, mas simultaneamente o *cyberpunk* concebe já a artificialidade de género como uma reflexão de uma sociedade em que papéis tradicionais de uma sociedade patriarcal convivem de forma desconfortável com um futuro pós-humano em que a redefinição – e reconstrução – dos géneros é o fim supremo.

3. “Pornographic Culture”: O Corpo como Artefacto, O Nome Como Identidade

No discurso pós-humanista da realidade virtual que constitui o pilar da experiência sensível do ciberespaço, o sujeito é, portanto, transfigurado não só a nível físico como no aspecto da identidade, se considerarmos que a alteração personalizada do aspecto "físico" ou em forma de "avatar" influi na identidade psicológica. Ao proporcionar um horizonte ilimitado de possibilidades de "embodiment", a realidade virtual do ciberespaço possibilita não só a reconfiguração da identidade pessoal como permite ainda a libertação de estigmas sociais tradicionalmente associados a caracteres biofísicos como beleza estética, etnia ou género.

Com a perfeita dissolução do sujeito num meio crescentemente desprovido de barreiras divisórias definidas, a paisagem digital condiciona e altera a sensibilidade física ou a interpretação mental desta. A fenomenologia subjectiva, no contexto do ciberespaço, é reduzida a focos interpretativos da informação de subsistemas de pendor cibernético, e é neste ponto que a ficção científica encontra o simbolismo sugerido por Derrida e continuado por McLuhan: as tecnologias expandem o espectro de acção e sensibilidade humana a um nível

sensível e inteligível, constituindo uma "prótese do interior" (Derrida, *Archive Fever* 19; minha tradução).

Baudrillard, ao discutir o processo de transformação da realidade num não-lugar, evocou o familiar processo de *sedução* como o principal responsável pelo adensamento das aparências e consequente desfiguramento ideológico: "a ritual, a game, with its own rules, charms, snares and lures [taking] place on the level of appearance, surface and signs, [...] is thus fundamentally artificial, unlike the 'natural' pursuit of sexual pleasure" (Kellner, *Jean Baudrillard* 144). Uma tática pós-moderna de insinuação, a "sedução" reduz o significado imanente da matéria e distorce a realidade, ao produzir uma "cultura pornográfica" (Botting 196; tradução minha) em que o real é esviscerado e recomposto numa sucessão de imagens aparentes que não podem corresponder ao original devido à ausência de referências unívocas. Esta amplificação *overdrive* do concreto até ao ponto da estática indiscernível auxilia a vulnerabilização diegética e estrutural do corpo, expondo-o ao comercialismo massificado contemporâneo e degradando o seu poder significativo e representativo.

Podemos concluir, portanto, que o corpo, no *cyberpunk*, assume um carácter não-transcendente, que escapa à sua concepção humanista clássica. Este será reduzido a uma mera natureza material em que qualquer valor intrínseco, seja ele estético, ético-moral ou biológico, é alvo de erosão e recontextualização. Em *Neuromancer*, o corpo humano é vulnerável e permeável. A tecnologia próstética é omnipresente, desde "head jacks" a implantes nervosos, particularmente nas classes criminais a que Case pertence, e a engenharia genética e tratamentos criogénicos constituem uma funcionalidade acessível a todos. Gibson, no entanto, associa a rudimentar rugosidade das "ruas" e do *low-tech* clandestino à resistência à polidez hipócrita de uma tecnologia sã e esteticamente atraente associada à utopia clássica da ficção científica:

Ratz was tending bar, his prosthetic arm jerking monotonously as he filled a tray of glasses with draft Kirin. He saw Case and smiled, his teeth a web work of East European steel and brown decay. [...] His ugliness was the stuff of legend. In an age of affordable beauty, there was something heraldic about his lack of it. The antique arm whined [..]. It was a Russian military prosthesis, a seven-function force-feedback manipulator, cased in grubby pink plastic. (Gibson 3-4)

Estas manifestações tecnológicas são, portanto, algo *utilitário* a ser utilizado por aqueles que povoam as ruas de um futuro tão distópico neste aspecto quanto a negra fantasia futurista fumarenga e ferrugenta de Terry Gilliam, *Brasil*, ou as ruas chuvosas e enegrecidas de *Blade Runner*. Na atmosfera *noir* de *Neuromancer*, onde os sujeitos se apresentam tão degradados quanto os corpos orgânicos que os encerram, a resistência minimalista ao discurso dominante relaciona-se claramente com a identidade *punk* do idioma estético prevalente que, mesmo na sua crueza artística, privilegiava uma “aggressive projection and manipulation of the self” (Landy 33), encontrando um paralelo no ideal pós-humano, que extrema esta reconfiguração pessoal a nível pessoal e estende-a aos níveis mais elementares da representação tradicional do ser “humano”.

Esta teoria implícita da identidade leva-nos a explorar novas concretizações da sobreposição entre Humano e Tecnologia. Na sociedade retratada em *Neuromancer*, em que a cibernética se encontra integrada nos mais variados domínios, Inteligências Artificiais navegam livremente pelos corredores do ciberespaço e a robótica é intrínseca ao tecido social. Os humanos devem, por pressão social ou outra, comportarem-se como máquinas produtoras, de forma mecânica e funcional. Na realidade ultra-capitalista da obra, a organização social depende da funcionalidade, produção e consumo, prostrando os princípios básicos do discurso Humanista (nomeadamente, a concepção de direitos universais e o valor intrínseco do ser humano) à mercê do capitalismo selvático e

reductor. Gibson equipara a sociedade de *Neuromancer* a uma experiência laboratorial, desumanizada e analítica: “Night City was like a deranged experiment in social Darwinism, designed by a bored researcher who kept one thumb permanently on the fast-forward button.” (Gibson 221)

Não obstante a ênfase da perspectiva social nesta passagem, a narrativa de *Neuromancer* incide essencialmente no meio individual, passando por uma procura de identidade que metaforiza a fragmentação e demanda de centralização do indivíduo mesmo no caso de uma existência completamente dissociada de uma realidade física.

Um *nome* pode ser interpretado como uma forma de evocação de uma determinada entidade, emprestando-lhe unicidade e carácter. O próprio nome, *Neuromancer*, é revelador: o *portmanteau* combina o termo *necromancer* (um feiticeiro tradicionalmente associado à magia negra, demonologia e ao mundo espiritual), cujo radical *nekrós* significa “mortos” em Grego, com o termo *neuro*, associado ao sistema nervoso. Esta intersecção entre a dimensão mística e a biologia, com um forte pendor tecnológico, constitui o cerne da conflituosidade retórica na obra: um momento histórico em que as três tendências coexistem simultânea e desconfortavelmente, e teorizando implicitamente que nenhum discurso deontológico é exclusivo de um momento histórico. A justaposição da demonologia e da tecnologia é notória:

To call up a demon you must learn its name. Men dreamed that, once, but now it is real in another way. You know that, Case. Your business is to learn the names of programs, the long formal names, names the owners seek to conceal. True names...
(Gibson 319)

Um nome é uma identificação personalizada, uma afirmação semântica que reforça o carácter único e individual de um ente. A nomenclatura atribui uma

identidade e um conjunto de expectativas e características que demarcam e dão forma e relevância psicológica a um objecto ou sujeito: no reino digital, é impossível aceder directamente a qualquer informação sem que esta possua uma identificação única e exclusiva. Ao denunciar o papel de Case como o "investigador de nomes" (e atribuindo-lhe um papel utilitário e não auto-determinado), Wintermute admite a sua incapacidade de transcender os limites da sua programação ao ser incapaz de nomear o alheio, de identificar o Outro a que ambiciona unir-se. A falha da designação reflecte a falta de controlo sobre o processo identificativo, algo que uma IA não conseguirá controlar. Aqui reside o poder evocativo de um nome:

The proper name does not indicate a subject; nor does a noun take on the value of a proper name as a function of a form or a species. The proper name fundamentally designates something that is of the order of the event, of becoming or of the necessity. (Deleuze & Guattari 291)

Estas qualidades não são vulgarmente associadas às IA, mas Gibson não concebe as inteligências artificiais como entidades rígidas e mecânicas desprovidas de sentido de humor e com uma segurança absoluta em relação a todo e qualquer "facto" que se possa enquadrar numa moldura de previsibilidade racional. Os "constructs" e as IA possuem uma esfera de consciência limitada pela natureza da sua comunicação cibernética: "You might say what I am is basically defined by the fact that I don't know, because I can't know. I am that which knoweth not the word. If you knew, man, and told me, I couldn't *know*. It's hardwired in." (Gibson 226)

Aqui demarca-se um dos vectores da perspectiva dissimuladamente humanista que se movimenta sob a superfície de *Neuromancer*. Embora as IA constituam entidades conscientes no sentido tradicional da palavra, e portanto possam ser concebidas enquanto sujeitos vivos ainda que num meio inorgânico,

a sua humanidade é limitada pela própria natureza da sua programação. Uma IA é forçosamente condicionada pelo código que a constitui, pelas regras do sistema de rede em que existe, tal como qualquer outro programa informático dos nossos dias: Gibson insinua pois que, independentemente das mutações internas que possam sofrer ou do desenvolvimento de uma personalidade própria, as IA não poderão jamais extrapolar o sistema de regras interno a que se submetem. A humanidade das IA, expressa no uso de linguagem vernacular vulgar e na manifestação de reacções emocionais (como o riso) desapropriadas ou exageradas, apenas acentua a desumanidade do seu carácter:

'Me, I'm not human either, but I respond like one. See?'

'Wait a sec,' Case said. 'Are you sentient, or not?'

'Well, it feels like I am, kid, but I'm really just a bunch of ROM. [...] I ain't likely to write you no poem, if you follow me. Your AI, it just might. But it ain't no way *human*.'

(Gibson 171)

Gibson efectivamente distingue um sistema programado para responder inteligentemente de uma verdadeira identidade "humana", embora este se lhe possa assemelhar em todos os aspectos intelectuais e emocionais. Esta conceptualização de uma identidade "humana" inefável e vagamente etérea recupera uma perspectiva humanista e essencialista do sujeito humano, imbuído de uma qualidade intransmissível e que resiste à reprodução artificial.

Verificamos, portanto, que a transformação e desvalorização radicais do corpo e da fenomenologia presentes no *cyberpunk* constituem a materialização literária das aspirações pós-humanistas. Veronica Hollinger, num dos mais influentes ensaios neste domínio de análise, defende que o núcleo da ficção *cyberpunk* depende destas concepções na emanação de uma perspectiva claramente antihumanista: "[cyberpunk novels] radically decenter the human body, the sacred icon of essential self, in the same way that the virtual reality of

cyberspace works to decenter conventional humanist notions of an unproblematic 'real.'" (Dery 128).

4. Conclusão

A presença de uma ideologia pós- e transhumanista enquanto idioma no *cyberpunk* pode ser analisada em dois níveis: subliminar e explicitamente. Subliminarmente, em *Neuromancer*, são reconcepcionados os paradigmas modernos da redefinição do corpo enquanto entidade mutável e sujeito a uma comodificação comercial, a problematização das questões sexuais e de género, bem como as questões de “embodiment” e transformação da subjectividade. As manifestações explícitas destes movimentos filosóficos, por outro lado, apresentam-se de forma evidente na apologia de uma estética *cyborg* (que pode ser transposta metaforicamente para o campo da subjectividade física e psicológica permeável à tecnologia), a circunstancialidade da manipulação genética e o seu uso generalizado para fins estéticos e de prolongamento da longevidade.

Os princípios do Pós-Humanismo sugeridos nas páginas de *Neuromancer* constituem um princípio de análise cínica aos paradoxos da condição moderna (ou pós-moderna): receamos a morte pessoal quando a experiência da morte não constitui já um enigma transversal à experiência humana. Se tanto, esta pode ser evitada graças à transformação do corpo humano numa comodidade, prestando-se a expansões, melhoramentos e cuidados de manutenção ao nível da melhor maquinaria industrial: enganamos sucessivamente o espectro da morte ao estender a longevidade humana, evitando doenças crónicas e atrasando o envelhecimento celular. O *cyberpunk* demonstrou, contudo, que a *aporía* filosófica da morte se encontra afinal ao alcance da percepção e da experiência; a morte pode ser *sentida* em todas as suas implicações mas, mais

importante do que isso, o Pós-Humanismo propõe uma abertura aos instrumentos necessários para modelar a experiência subjectiva da morte orgânica e da ressurreição digital mediadas por meios artificiais (McHale 264-267).²⁰

Com a crescente comodificação da existência orgânica e a adopção pela ordem social de novos sistemas disjuntivos de contaminação cultural e social, a relação entre consciência e corpo não é unívoca, e a expressão “ghost in the machine”, à luz do ideal pós-humanista, reveste-se de especial significação. Consciências digitais à deriva por um espaço euclidiano, abstraidamente capturadas num mundo virtual, ou meros espíritos inteligentes cartesianos habitando corpos geneticamente alterados e construídos à medida de modas ou funcionalidade? Verificamos que o espaço subjectivo do Humano sofre actualmente uma agressiva recontextualização, à qual o *cyberpunk*, dentro das suas identidades artística e filosófica relativamente restritas, dedica um olhar artificioso, mas cínico e realista sobre a dualidade obsoleta sugerida por Pynchon. A vida e a morte não representam já uma escolha binária restrita ao âmbito individual, mas um contíguo entre potenciais estados de existência independentes da condição orgânica. Como o Marquês de Sade coloca numa passagem belamente fraseada:

At the instant we call *death*, everything seems to dissolve [...]. But this death is only imaginary, it exists figuratively but in no other way. Matter, deprived of the other portion of matter which communicated movement to it, is not destroyed for that; it merely abandons its forms, it decays [...] There is, in the final analysis, no essential difference between this first life we receive and this second, which is the one we call death. (*apud* Klossowski & Lingis 89)

À semelhança da perspectiva metafísica de Sade, para o Pós-Humanismo, a morte não é um fim último ou derradeiro, assumindo antes diferentes

dimensões: a morte do corpo físico metaforiza um processo de transcendência biológica mas, e fundamentalmente, ontológica. Em *Neuromancer*, o enfoque não repousa apenas na redefinição da sensibilidade humana individual ou na procura da identidade, constituindo antes estes temas a plataforma para a problematização da transição paradigmática a que assistimos à entrada do século XXI. Ao longo da obra, assistimos a vários motivos subtis que nos permitem construir um estudo de uma sociedade numa ebulição de “*near-death experiences*” a nível individual e social, um estado que pode ser facilmente equiparado aos desafios que enfrentamos actualmente. Estes advêm directamente da nossa capacidade de explorar domínios tradicionalmente para lá da nossa capacidade analítica e na versatilidade das soluções ao nosso dispor para explorar o valor da *aporia*, dissecando-a e transformando-a de dúvida em sentido e direcção. O irreconhecível passa a familiar: a nossa evolução obedece agora a um caminho auto-proposto, mercê das pressões que colocámos sobre nós mesmos enquanto espécie.

As páginas de *Neuromancer* sugerem que a reconfiguração do Humano a partir dos estilhaços tecnológicos não constitui o caminho ideal para um futuro utópico. Em *Neuromancer*, a tecnologia é invasiva, não complementar, e as reminiscências do discurso humanista levam o romance a ponderar implicitamente, de forma amplificada, a condição do Humano face a um meio social fora de controlo. No entanto, estas pressões são tão inescapáveis quanto figuradas, e o *cyberpunk* constitui uma problematização particular de um futuro específico, isento de nostalgia e optimismo, uma das muitas tangentes possíveis no nosso presente momento histórico. Como Jameson defende, estas manifestações artísticas permitem-nos “understand our position as individual and collective subjects” (Jameson 54), perspectivando também possíveis movimentos de reacção e resposta a um futuro indesejável.

Neste panorama transitivo, o Pós-Humanismo enquanto corrente de pensamento, tem um papel fundamental na dissolução das dualidades paradigmáticas e códigos sociais obsoletos. No motor retórico da nossa ontologia moderna, este permite-nos problematizar a condição do Humano isentos da exclusividade pseudo-moral e dos preconceitos culturais que tradicionalmente serviram de mecanismos de controlo da trilha acidentada que percorremos enquanto civilização: um caminho cujo alcance cresce a cada inovação tecnológica e cujo destino é, actualmente, tão incerto quanto inescapável. A *aporía* do futuro é a única que se mantém, por enquanto, inviolável.

Notas

¹ A este propósito, é significativa a afirmação de Lucrecio, em 55 a.C., no sentido de que o receio da morte foi responsável pela criação da mitologia divina. A religião e a filosofia estão também ligadas à nossa angústia sobre a nossa própria mortalidade, manifesta ao longo da história e literatura de múltiplas formas (Piven) A influência que o terror da morte nutriu sobre o pensamento humano, e a sua interrelação com a religião, são temas que se inter cruzam de forma directa com os pensamentos pós- e transhumanista.

² A perspectiva que privilegio, neste capítulo, deriva da concepção tradicional da teologia cristã, mas existem diversas perspetivações sobre a morte, metafórica ou não, nos estudos pós-modernos, particularmente no domínio das artes de espectáculo. Um destes exemplos pode ser encontrado na crítica à dança moderna da autoria de Jeliça Sumic-Riha (1997), no seu artigo *The diasporic dance of body enjoyment*, onde a investigadora associa o movimento da dança à desconstrução do corpo enquanto significante – constituindo, portanto, a “morte” deste na tradicional concepção semiótica.

³ Tal como o Cristianismo, também o Judaísmo e o Islamismo renegam de forma inequívoca o suicídio, mas a distinção que estas religiões delineiam entre suicida e mártir sacrificial é por vezes ténue.

⁴ A aparente oposição entre a ficção científica e o fantástico deriva da perspectiva racionalista e ultra-cognitiva das normas que definem o seu tom narrativo. Todorov considerou que o fantástico “puro” demarcava-se pela sua tensão irresolúvel, da ausência de explicação para o *metafísico* e da atemporalidade do fantástico (Brooke-Rose 72-101), características que não são normalmente associadas à ficção científica, que se distingue pela sua narratividade lógica, linguagem técnica e temas fundamentados no momento presente. No entanto, existem alguns admiráveis exemplos de utilização de elementos místicos e sobrenaturais na ficção científica enquanto veículos narrativos ou elementos temáticos, como por exemplo em *Solaris* (Stanislaw Lem), *2001* (Arthur C. Clarke) e *The Calcutta Chromosome* (Amitav Ghosh).

⁵ Neste caso específico, Malinowski observou que a avançada tecnologia náutica das tribos das Ilhas Trobriand era complementada por complexos rituais de apaziguamento e devoção divina antes do início de cada viagem.

⁶ Estes artefactos culturais traem também o declínio da Igreja Católica na Europa e na América do Norte, embora a instituição continue a crescer na América Latina, África e Ásia.

⁷ A Revolução Industrial e a mudança social insinuada pelas suas consequências não diminuíram esta tendência, particularmente quando as primeiras fábricas alcançaram áreas remotas de países em desenvolvimento. Por exemplo, a monstruosidade inerte e alienatória de engrenagens, rodas dentadas e mecanismos altamente especializados era observada com apreensão pelos trabalhadores das fábricas no Sudeste Asiático, como atestam vários casos de exorcismos e ataques de histeria em massa em fábricas internacionais instaladas na Malásia nos anos 70 e 80 (Lock & Farguhar 512-530).

⁸ Este conceito folclórico foi mais tarde aproveitado por Hollywood nos populares filmes de comédia/horror dos anos 80.

⁹ O conceito de “fragmentação” do sujeito é complexo e representa um longo processo de problematização de questões da identidade que tem as suas raízes, segundo Christopher Norris (McRobbie 27-28), no Estruturalismo com Saussure. Ao atravessar o Pós-Estruturalismo e a psicanálise de Lacan até desaguar nas concepções de Baudrillard, a fragmentação assume-se como uma quebra paradigmática com a concepção clássica do sujeito, promovendo uma deslocação da identidade para a auto-difusão.

¹⁰ A exemplo, a transcendência da vida humana foi também tratada indirectamente por Arthur C. Clarke em *2001: A Space Odyssey* quando o protagonista, Rob Bowman, obtém a sua reencarnação como uma “starchild”: uma entidade consciente capaz de navegar livremente pelo Universo, completamente abstraída de quaisquer limites físicos ou orgânicos.

¹¹ A perfeição da cópia de um qualquer modelo no meio digital assemelha-se de forma assombrosa à magnífica capacidade de auto-preservação do ADN humano. Tal como ficheiros copiados entre discos rígidos, “[g]enes [...] can self-copy for ten million generations, and scarcely degrade at all. [T]he copying process is perfect.” (Dawkins 19)

¹² A modulação da identidade do “eu” através da subliminação dos instintos correlacionados com o orgânico que determinam aspectos comportamentais em oposição à moldura geral que os enquadra é um tema vulgar nas narrativas sobre *cyborgs*.

¹³ Mark Dery (237-242) salienta a relação ambígua que a difusão generalizada na sociedade destes processos implica. A definição de “perfeição” facial e corporal depende da perspectiva cultural da “beleza” num dado momento histórico. Nas sociedades ocidentais, esta é actualmente veiculada através dos meios de comunicação, arte e meios publicitários. Numa era em que qualquer imagem é tratada minuciosamente, através da edição e recomposição gráficas, o “ideal” de beleza a que somos sujeitos transitou da naturalidade da pele maculada e rugosa e do corpo dotado de saudáveis acumulações de celulite para uma imagem inteiramente polida e suavizada, efectivamente tornando o ideal de beleza “inumano”, reduzindo a estética feminina a meras versões animadas de bonecas Barbie (Dery 241).

¹⁴ Aqui reside uma das teorias sociais implícitas em *Neuromancer*: o *bricolage* na posse de Deane, bem como os seus dispendiosos tratamentos anti-envelhecimento e fascínio *haute couture*, são-lhe garantidos pela sua extraordinária fortuna. No entanto, as classes empobrecidas, que têm acesso a uma cultura profundamente tecnológica apenas através de próteses de baixo nível e alterações cibernéticas efectuadas em clínicas com condições inapropriadas para tais operações. São estes os “postmodern primitives” da selva urbana (Dery 251). O fosso sócio-económico e a lógica de exclusão manifestos em *Neuromancer* derivam certamente das observações de Gibson da sociedade entusiasticamente capitalista da década de 1980. Em *Virtual Light* (1993), o autor previa que em 2005 não existiria já classe média e as duas classes de cidadãos (baixa e alta) desta sociedade em ruínas apenas entrariam em contacto através de actividades marginais e criminais. Como Kellner correctamente observa, os aspectos políticos e de observação social constituem parte essencial deste sub-género literário: “cyberpunk science fiction can be read as a sort of social theory, while Baudrillard's futuristic postmodern social theory can be read in turn as science fiction. This optic also suggests a deconstruction of sharp oppositions between literature and social theory, showing that much social theory contains a narrative and vision of the present and future, and that certain types of literature provide cogent mappings of the contemporary environment and, in the case of cyberpunk, of future trends” (Kellner, *Media Culture* 299).

¹⁵ A escola de pensamento Escolástico foi particularmente preponderante durante a Idade Média, e teve na conciliação entre a teologia Cristã e a filosofia Grega o seu principal *modus operandi*. S. Tomás de Aquino foi o seu vulto intelectual mais preponderante e influente. Criticado pela maioria dos intelectuais ocidentais nos passados séculos, a Escolástica continua contudo a ser uma alternativa válida de argumentação filosófica. Heidegger considerou a Escolástica uma útil ferramenta de análise “concerned more with the *actual doing* of metaphysics than with methodological speculation *about how to do it*” (Cabezón 3)

¹⁶ O termo “cyborg” foi proposto por Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline em 1960 para identificar “self-regulating man-machine systems” (Murphie & Potts 109). Originalmente desenvolvido com um enfoque na exploração do Espaço, o sistema proposto pelos dois investigadores passava pelo desenvolvimento de um modelo que providenciava um “sistema organizacional em que os problemas de natureza robótica são tratados automática e inconscientemente, deixando ao homem a liberdade de explorar, criar, pensar e sentir” (*apud* Featherstone & Burrows 35; tradução minha). Clynes e Kline condensavam assim o espectro das interacções humanas a dois aspectos essenciais, homeostase e *feedback*, que desempenhariam um papel fundamental no desenvolvimento da retórica Pós-Humanista.

¹⁷ Apesar de não se inscrever no âmbito desta dissertação, a questão do cibersexo que aflora no mediatismo despersonalizado e desencorporizado de uma união física/electrónica entre dois humanos é relevante e uma metaforização tangencial que é excelentemente equacionada por Hannu Eerikäinen no artigo “Cybersex: A Desire for Disembodiment” (Inkinen 203-242). Sherry Turkle (1997) apresenta uma problematização mais personalizada desta questão no secretismo da existência *online* contemporânea.

¹⁸ Esta perspectiva superficial é contrariada pelas várias explorações analíticas citadas ao longo desta dissertação, e que perspectivam, particularmente no campo dos estudos pós-humanos, exactamente o oposto.

¹⁹ Para uma resposta a esta perspectiva restritiva do papel feminino na ficção científica pós-moderna, tanto na temática quanto no elenco, consultar Flanagan & Booth.

²⁰ Em muitos campos da ficção científica, a experiência da morte pode também ser contextualizada num processo de “suspended animation”, um estado de pseudo-hibernação em que o corpo é congelado cronicamente ou mantido num ambiente estável que reduz o seu metabolismo ao mínimo. Exemplos clássicos deste estado abundam na ficção científica, particularmente como instrumento de preservação da tripulação em voos interestelares, incluindo em obras como *When the Sleeper Wakes*, de H. G. Wells (1899), *Planet of the Apes* (1968) ou *The Door Into Summer*, de Robert Heinlein (1957).

Obras Citadas

Balsamo, Anne. *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women*. Durham: Duke UP, 1996.

Baudrillard, Jean. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. New York: Telos P, 1981.

Baudrillard, Jean. *Impossible exchange*. London and Brooklyn: Verso, 2001.

Botting, Fred. *Sex, machines and navels: fiction, fantasy and history in the future present*. Manchester: Manchester UP, 1999.

Brooke-Rose, Christine. *A rhetoric of the unreal: studies in narrative and structure...* Cambridge: Cambridge UP, 1983.

Cabezón, José Ignacio. *Scholasticism: cross-cultural and comparative perspectives*. New York: State U of New York P, 1998.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari. *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum International Publishing, 2004.

Derrida, Jacques. *Aporias*. Chicago, Stanford UP, 1993.

Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: U of Chicago P, 1996.

Dery, Mark. *Escape Velocity: Cyberculture at the End of the Century*. New York: Grove P, 1996.

Eerikäinen, Hanny. "Cybersex: A Desire for Disembodiment." *Mediapolis: Aspects of Texts, Hypertext and Multimedial Communication*. Ed. Sam Inkinen. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 1999.

Featherstone, Mike & Roger Burrows, eds. *Cyberspace / Cyberbodies / Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. London: Sage Publications, 1996.

Flanagan, Mary & Austin Booth, eds. *Reload: rethinking women + cyberculture*. Cambridge: MIT P, 2002.

Foster, Thomas. *The Souls of Cyberfolk: Posthumanism as Vernacular Theory*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2005.

Gibson, William. *Neuromancer*. New York: Ace Books, 2004 [1984].

Halberstam, Judith & Ira Livingston, eds. *Posthuman bodies*. Bloomington: Indiana UP, 1995.

Haraway, Donna. "A manifesto for cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980s." *The gendered cyborg: a reader*. Ed. Gill Kirkup et al. London: Routledge, 2000. 50-57.

Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: The U of Chicago P, 1999.

Hillman, James. *Emotion: a comprehensive phenomenology of theories and their meaning for therapy*. Evanston: Northwestern UP, 1992.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism: Post-Contemporary Interventions*. Durham: Duke UP, 1991.

Kellner, Douglas. *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*. Stanford: Stanford UP, 1989.

Kellner, Douglas. *Media Culture: Cultural Studies, Identity, and Politics Between the Modern and the Postmodern*. London: Routledge, 1995.

Klossowski, Pierre & Alphonso Lingis, eds. *Sade my neighbor*. Evanston: Northwestern UP, 1991.

Kroker, Arthur & Michael A. Weinsten. *Data trash: the theory of the virtual class*. London & New York: Palgrave Macmillan, 1994.

Kurzweil, Ray. *The Age of Spiritual Machines*. New York: Penguin, 2000.

Landy, Leigh. *Technology*. New York: Rodopi, 1992.

Leach, Maria & Jerome Fried, eds. *Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*. New York: Funk & Wagnall, 1972.

Lock, Margaret M. & Judith Farquhar, eds. *Beyond the body proper: reading the anthropology of material life*. Durham, Duke UP, 2007.

Lyotard, Jean-François. "Can Thought Go On Without a Body?" *Posthumanism*. Ed. Neil Badmington. Basingstoke: Palgrave, 2000.

McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge, 1992.

McRobbie, Angela. *Postmodernism and Popular Culture*. London & New York: Routledge, 1994.

Moravec, Hans. *Robot: Mere Machine to Transcendent Mind*. New York: Oxford UP, 2000.

Murphie, Andrew & John Potts. *Culture and Technology*. Palgrave Macmillan, 2003.

Piven, Jerry S., ed. *The psychology of death in fantasy and history*. Westport, Praeger Publishers, 2004.

Porush, David. "Frothing the Synaptic Bath." *Storming the Reality Studio*. Ed. Larry McCaffery. Durham, Duke UP, 1993. 331-333.

Ross, Andrew. *Strange weather: culture, science, and technology in the age of limits*. London & New York: Verso, 1991.

Sumic-Riha, Jelića. "The diasporic dance of body enjoyment." *The Eight Technologies of Otherness*. Ed. Sue Golding. London, Routledge, 1997.

Turkle, Sherry. *Life on the screen: identity in the age of the Internet*. New York: Simon & Schuster, 1997.

Yoke, Carl B. & Donald M. Hassler, eds. *Death and the Serpent: Immortality in Science Fiction and Fantasy, Vol. 13*. Westport: Greenwood Publishing, 1985.

Young, Michael W., ed. *The Ethnography of Malinowski: The Trobriand Islands 1915-18*. London, Routledge, 1979.